

ANDA

Atti del III Convegno Nazionale ANDA-Associazione Docenti AFAM

a cura di

Giovanni Albini
Antonio Caroccia
Cecilia De Lazzaro
Federica De Rosa
Gloria Giordano
Fabrizio Nastari
Emilia Pantini
Tommaso Salvatori
Paolo Sullo

coordinamento scientifico-editoriale di

Fabrizio Nastari

ANDA
Associazione Docenti AFAM
2026

Atti del III Convegno Nazionale

ANDA
Associazione Docenti AFAM

Alessandria,
Conservatorio "Antonio Vivaldi"

17-19 Ottobre 2025

a cura di
Giovanni Albini
Antonio Caroccia
Cecilia De Lazzaro
Federica De Rosa
Gloria Giordano
Fabrizio Nastari
Emilia Pantini
Tommaso Salvatori
Paolo Sullo

coordinamento scientifico-editoriale di
Fabrizio Nastari

ANDA
docenti afam
associazione nazionale

ANDA

Associazione Docenti AFAM

a cura di
Giovanni Albini
Antonio Caroccia
Cecilia De Lazzaro
Federica De Rosa
Gloria Giordano
Fabrizio Nastari
Emilia Pantini
Tommaso Salvatori
Paolo Sullo

coordinamento scientifico-editoriale di
Fabrizio Nastari

Tutti i contributi contenuti nel presente volume sono stati sottoposti a procedura di peer review.

©2026
ANDA-Associazione Docenti AFAM
ISBN 979-12-985251-3-9

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto.

ANDA
Associazione Docenti AFAM
Via dei Greci 18
00187 Roma
info@anda-afam.it
https://www.anda-afam.it

Sommario

Programma del III Convegno annuale ANDA 1

Antonio Caroccia - Presidente ANDA 11
Introduzione

Marco Santi - Direttore del Conservatorio di Alessandria 13
Le istituzioni AFAM e il territorio: fra produzione artistica, terza missione e autonomia

Saggi

Michele Bertolini 21
Split Screen, Multiple Screens e identità scisse. La moltiplicazione dello schermo dal cinema alla videoinstallazione

Ludovica Caniparoli 33
Le istituzioni AFAM e la valorizzazione delle conoscenze

Matteo Catalano 41
Inizio–centro–fine e *topics*: articolazione temporale e processi nella forma del tardo Settecento

Paola Ciarlantini 53
Aggiornamento del censimento dei fondi musicali pubblici e privati delle Marche (2020-2025): problematiche metodologiche, difficoltà e risultati conclusivi

Marco D'Acunzo 67
La farsa musicale nella programmazione dei teatri napoletani (1820 – 1830)

Enrica D'Aguanno 79
Il design editoriale: il pensiero che prende forma

Chiara Guarino 93
La voce nell'era degli algoritmi: corpo, *affordances* musicali e nuove pratiche educative

Giovanna Merialdo 103
Educazione, design e attivismo: progettare il futuro in un mondo plurale

Silvia Paparelli 113
Aldo Capitini e la musica: scritti, occasioni e frequentazioni

Ferdinando Romano 123
Pratiche co-creative nell'improvvisazione con l'IA: il ruolo di agenti artificiali e performer umani in uno studio di caso

Massimo Salcito 135
Inedite anticipazioni della 'Monteverdi renaissance' nel XIX secolo: il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, da Carl August von Winterfeld a Theodore Thomas

Comunicazioni

Sara Andreozzi - Mariachiara Gaspari - Vittoria Moccagatta - Valerio Pasquazi 147
Progettare il cambiamento sociale: il manifesto collettivo dal primo ciclo AFAM in Design for Social Change

Chiara Del Luongo 153
Progettare per la gente: verso un design strategico, sistemico e umano

Ornella Formati 161
Il game design come dispositivo formativo nel design del prodotto e della comunicazione

Sara Garaventa 171
Memorie e identità per gli scultori Garaventa

Sandro Gugliermetto 179
***Things get broken*: note per una lettura storica di *Mass* di Leonard Bernstein**

Sonia Massari - Agnese Rullo 185
Rendere visibile il patrimonio nascosto dei legumi: design, mediterraneità e direzioni progettuali dalla challenge *Waste as Resources*

Maria Teresa Pizzulli 193
Musica sacra delle compositrici dalla Riforma a oggi

Eugenio Poli 199
Lo sforzo produttivo delle fondazioni lirico-sinfoniche e dei teatri di tradizione durante la pandemia di covid-19: il cambio di paradigma del sistema teatrale dopo quattro secoli di 'opera in musica'

Stefania Puntaroli 205
Casa studio d'artista in terra cruda e paglia: creatività, autocostruzione, design sostenibile nel patrimonio culturale della Toscana

ANDA
III Convegno annuale Associazione Docenti AFAM

Alessandria, 17-19 ottobre 2025

PROGRAMMA[1]

Venerdì 17 ottobre

9:00 - 9:30 • Saluti istituzionali
(Auditorium)

Maria Alessandra Gallone
Ministero dell'Università e della Ricerca
Luigi Benzi
Presidente della Provincia di Alessandria
Giorgio Angelo Abonante
Sindaco del Comune di Alessandria
Maria Teresa Pasero
Presidente del Conservatorio di Musica di Alessandria
Marco Santi
Direttore del Conservatorio di Musica di Alessandria
Davide Servetti
Referente dell'Università del Piemonte Orientale per i rapporti AFAM
Antonio Caroccia
Presidente dell'ANDA

9:30 - 10:00 • Prolusione
(Auditorium)

Sylvain Bellenger
Storico dell'arte, già Direttore del Museo di Capodimonte

10:00 - 10:15 • Pausa caffè

10:15 - 12:15 • Relazioni Libere
Sessione I, II, III

Relazioni Libere I
(Auditorium)
Presiede

Paolo Sullo
Conservatorio di Frosinone

Relazioni

Maria Teresa Pizzulli
Conservatorio di Torino
Musica sacra delle compositrici dalla Riforma ai giorni nostri
Marco D'Acunzo
Accademia di Belle Arti di Napoli
La farsa musicale nella programmazione dei teatri napoletani (1820–1830)
Chiara Sintoni
Conservatorio di Cuneo
Il Notturno per pianoforte fra XIX e XX secolo: percorsi, protagonisti, intersezioni

[1] Il programma qui presentato riflette le sessioni così come si sono effettivamente svolte durante il convegno.

Adriano Fabio Testa

Sapienza Università di Roma

Il Canto del Vagabondo: *natura, solitudine e viaggio nelle intonazioni corali di Frederick Delius su poesie di Arthur Symons (1907 e 1908)*

Relazioni Libere II

(Biblioteca)

Presiede

Giovanni Albini

Conservatorio di Alessandria

Relazioni

Massimo Salcito

Conservatorio di Pescara

Inedite anticipazioni della Monteverdi renaissance nel XIX secolo: il Combattimento di Tancredi e Clorinda *di Claudio Monteverdi, da Carl August von Winterfeld a Theodore Thomas*

Sandro Gugliermetto

Conservatorio di Pesaro

Things get broken: *religione e politica nell'opera di Leonard Bernstein*

Matteo Catalano

Conservatorio di Foggia

La Retorica 'Inizio-Centro-Fine' come primo livello di default nei repertori strumentali di fine XVIII secolo

Diana de Francesco

Conservatorio di Parma

Melodia da camera e melodramma: ipotesi di osmosi formale nel corso dell'Ottocento

Relazioni Libere III

(Aula 24)

Presiede

Fabrizio Nastari

Conservatorio di Sassari

Relazioni

Giovanna Merialdo

ISIA di Roma

Educazione, design e attivismo: progettare il futuro in un mondo plurale

Stefania Puntaroli

Accademia di Belle Arti di Lecce

Casa d'artista in terra cruda: creatività, autocostruzione, design sostenibile nel patrimonio culturale della Toscana

Cecilia De Lazzaro

Conservatorio di Alessandria

Dalla figura della mondina alla risaia contemporanea: pratiche artistiche tra ecoacustica, voce e trasformazione sociale

Elisa Rumici

Hochschule für Musik Freiburg

Gilda Ruta: la riscoperta di una musicista attraverso la ricerca musicologica e la pratica artistica

12:15 - 12:30 • Pausa caffè

12:30 - 13:00 • Presentazione Dottorandi 1/3

(Auditorium)

Aurora Avveduto

Conservatorio di Gallarate

Leonardo Barbierato

Conservatorio di Roma, Università di Roma Tre

Saverio Beccaccioli

Conservatorio di Terni, Conservatorio di Ravenna

Giovanni Conelli

Accademia di Belle Arti di Napoli

Diletta Damiano

ISIA di Roma, Università di Roma "Tor Vergata"

Federica Zianni

Accademia di Belle Arti di Lecce

13:00 - 14:00 • Rinfresco
(Foyer)
14:00 - 16:00 • Tavola Rotonda
(Auditorium)
AFAM: economia creativa o creatività senza economia?
Coordina
Antonio Caroccia
Presidente dell'ANDA, Conservatorio di Roma
Partecipano
Enzo Amich
Onorevole della Camera dei Deputati
Fabio Dell'Aversana
Accademia di Belle Arti di Napoli, Presidente Siedas
Mariastella Gelmini
già Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
Mita Marra
Università degli Studi "Federico II" di Napoli
Lavinia Mennuni
Senatrice del Senato della Repubblica
Michele Nitti
già Onorevole della Camera dei Deputati,
Conservatorio di Musica di Lecce
Giancarlo Pallavicini
Economista e manager
Luca Pirondini
Presidente del gruppo interparlamentare sull'AFAM
Ferruccio Ponzano
Università degli Studi del Piemonte Orientale
Antonio Felice Uricchio
Presidente dell'ANVUR
16:00 - 16:15 • Pausa caffè
16:15 - 16:45 • Presentazione Dottorandi 2/3
(Auditorium)
Doi De Luise
ISIA di Firenze
Rosa Franciamore
Conservatorio di Pavia
Luca Frigo
Conservatorio di Piacenza
Rachele Gracci
Sapienza Università di Roma
Anna Guido
Conservatorio di Alessandria
Eva Loprieno
ISIA di Firenze
Roberto Lucanero
Conservatorio di Teramo
Emiliano Manna
Conservatorio di Roma
16:45 - 17:45 • Laboratorio
(Abbà Cornaglia)
La voce tra arte e cura: laboratorio integrato per la formazione e la riabilitazione
Paola Francesca Natale
Conservatorio di Salerno
Alessandra Borghese
Studio Medico Borghese
18:00 - 19:30 • Concerto
(Chiesa di Santa Maria del Carmine)
ENSEMBLE IL CANTIERE DI ORFEO
Direttore: **Stefano Bagliano**
· Antonio Vivaldi, *Beatus vir per voci sole*, coro e orchestra RV 598 in Si bemolle maggiore
· Alessandro Scarlatti, *Sinfonia di Concerto Grosso* in Fa maggiore
· Georg Friedrich Händel, *Tra le fiamme tu scherzi per gioco*

· Antonio Vivaldi, *Gloria* per voci sole, coro e orchestra in Re maggiore RV 589

Sabato 18 ottobre

9:00 - 11:00 • Tavola Rotonda

(Auditorium)

AFAM: valorizzazione delle conoscenze e bene comune

Coordina

Federica De Rosa
Accademia di Belle Arti di Napoli

Partecipano

Riccardo Balbo
Direttore accademico gruppo IED

Cristina Caponera
Vicedirettrice dell'Accademia Nazionale di Danza

Umberto De Paola
Presidente della Conferenza dei Direttori delle Accademie di Belle Arti

Daniele Ficola
Orchestre nazionali AFAM

Francesco Fumelli
Presidente della Conferenza dei Presidenti e Direttori ISIA

Roberto Livraghi
già Presidente del Conservatorio di Musica di Alessandria

Marco Santi
Direttore del Conservatorio di Musica di Alessandria, Conferenza dei Direttori dei Conservatori di Musica

Patrizia Santinon
Direttrice Scientifica Centro Studi Medical Humanities-Dairi

Laura Valle
Vicedirettrice dell'Accademia di Belle Arti di Torino

11:00 - 11:15 • Pausa caffè

11:15 - 11:45 • Presentazione Dottorandi 3/3

(Auditorium)

Aureliano Capri
ISIA di Roma, Sapienza Università di Roma

Francesco Marano
Conservatorio di Teramo

Leonardo Melchionda
Conservatorio di Siena

Annalisa Meloni
Conservatorio di Castelfranco Veneto

David Perpetuini
Conservatorio di Teramo

Luca Scavone
Conservatorio di Palermo

Barbara Sgobbi
Conservatorio di Alessandria

Creusa Suardi
Conservatorio di Piacenza

Carlotta Travaglini
Conservatorio di Terni, Conservatorio di Fermo

11:45 - 13:15 • Relazioni Libere Sessione IV, V, VI

Relazioni Libere IV

(Auditorium)

Presiede

Federica De Rosa
Accademia di Belle Arti di Napoli

Relazioni

Ferdinando Romano
Conservatorio di Como
Pratiche creative per agenti artificiali e performer umani nell'improvvisazione con l'IA: un caso di studio

Michele Bertolini
Accademia di Belle Arti di Bergamo, Politecnico delle Arti di Bergamo
Split Screen e identità scisse: la moltiplicazione dello schermo dal cinema alla videoinstallazione
Diego Cantore
Università degli Studi di Salerno
Pasquale Di Palma
Ricercatore Indipendente
IA e Musica, un dialogo intelligente per una didattica innovativa: un parallelo storico-didattico tra giochi musicali e Intelligenza Artificiale nella formazione scolastica

Relazioni Libere V
(Biblioteca)
Presiede
Patrizia Staffiero
Accademia di Belle Arti di Lecce
Relazioni
Chiara Raho, Daniele Bucci, Luca Santarelli
ISIA di Roma
Federico Giustozzi
ISIA di Faenza
La co-creazione di un manifesto come pratica di metadesign all'interno di un dottorato transdisciplinare
Stefano Pratesi
ISIA di Roma
La cultura del progetto nel Legal Design: le sfide del contemporaneo
Sonia Massari
ISIA di Roma, Università di Pisa
Agnese Rullo
ISIA di Roma, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Design per l'agroecologia: identità mediterranee, risorse dormienti e competenze transdisciplinari

Relazioni Libere VI
(Aula 24)
Presiede
Alessandra Seggi
Conservatorio di Alessandria
Relazioni
Annamaria Minafra
Conservatorio di Novara
Uno studio di caso: esplorare se e come l'esperienza vissuta durante i corsi di biennio di Didattica della musica può influire sulla concezione dell'identità professionale di futuri insegnanti di musica
Ludovica Caniparoli
Accademia di Belle Arti di Napoli
Le istituzioni AFAM e la valorizzazione delle conoscenze
Piera Bagnus
Conservatorio di Como
La comunità di pratica nella formazione dei docenti tra pedagogia della cura e didattica dell'orientamento: un'esperienza di context and problem based learning con gli studenti dei percorsi accademici di formazione iniziale dei docenti delle scuole secondarie di primo e secondo grado ex DPCM 4 agosto 2023

13:15 - 15:00 • Pausa Pranzo

15:00 - 17:00 • Tavola Rotonda
(Auditorium)
La valutazione della qualità nell'AFAM: esperienze, modelli, prospettive
Coordina
Giovanni Albini
Conservatorio di Alessandria

Partecipano

Valentina Aprea
già Presidente della Commissione Cultura della Camera dei Deputati, Gruppo di lavoro MUR sul sistema universitario

Giovanna Cassese
Presidente del CNAM

Alessandra Celletti
Vicepresidente dell'ANVUR

Emanuele Fiadone
Presidente della Conferenza nazionale degli studenti delle ABA e ISIA

Giuseppe Gaeta
Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli

Samuel Menga
Presidente della Conferenza nazionale degli studenti degli ISSM

Jacques Moreau
MusiQuE

Davide Servetti
Presidente del Nucleo di Valutazione del Conservatorio di Musica di Alessandria

Paolo Troncon
Direttore del Conservatorio di Musica di Castelfranco Veneto, CNAM

Paola Vottero Fin
Università degli Studi del Piemonte Orientale

17:00 • Sessione Poster - fino a chiusura lavori
(Abbà Cornaglia)

18:00 - 19:00 • Relazioni Libere Sessione VII e VIII

Relazioni Libere VII
(Auditorium)
Presiede

Laura Conti
Conservatorio di Alessandria

Relazioni

Sara Andreozzi

Vittoria Moccagatta

Valerio Pasquazi
ISIA di Roma

Mariachiara Gaspari
ISIA di Roma – ISIA di Faenza
Progettare il cambiamento sociale: il manifesto collettivo dal primo ciclo AFAM in Design for Social Change

Relazioni Libere VIII
(Aula 24)
Presiede

Laura Valle
Accademia di Belle Arti di Torino

Relazioni

Chiara Guarino
Ricercatrice Indipendente
La voce nell'era degli algoritmi: corpo, affordances musicali e nuove pratiche educative

Davide Dall'Acqua
Accademia di Belle Arti di Verona
Media integrati per la fruizione degli spazi espositivi, il caso "Who Am AI"

19:00 - 20:00 • Laboratorio
(Auditorium)
Analisi tematica come metodo nella ricerca artistica

Vittoria Ecclesia
Anton Bruckner Privatuniversität

Domenica 19 ottobre

9:00 - 10:30 • Relazioni Libere

Sessione IX, X, XI

Relazioni Libere IX

(Auditorium)

Presiede

Angelo Pinto

Conservatorio di Potenza

Relazioni

Davide Donelli

Conservatorio di Alessandria

Cordofoni a manico a corda pizzicata e alta formazione: storia, riconoscimento e prospettive

Salvatore Sclafani

Conservatoire Royal de Bruxelles, Université libre de Bruxelles

Dallo studio delle fonti all'interpretazione pianistica: l'uso modernista delle musiche tradizionali argentine nella Suite de danzas criollas *di Alberto Ginastera*

Mariagrazia Baroni

Marzia Zingarelli

Conservatorio di Alessandria

Elide Scarlata

Conservatorio di Palermo

Aspetti artistici e musicali negli interventi musicoterapeutici: l'espressione e la creatività nella cura

Relazioni Libere X

(Biblioteca)

Presiede

Gloria Giordano

Accademia Nazionale di Danza

Relazioni

Chiara Apa

Conservatorio di Roma

Espressività e gestualità violinistica: un caso studio tra practice e performance

Dario Cottica

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Sapere in Movimento: uno studio antropologico e fenomenologico del Sistema di Movimento Laban/Bartenieff per la pratica strumentale

Enrica D'Aguanno

Accademia di Belle Arti di Napoli

Il design del libro: dalla grafica alla redazione

Relazioni Libere XI

(Aula 24)

Presiede

Emilia Pantini

Conservatorio di Benevento

Relazioni

Paola Ciarlantini

già Conservatorio di Bologna

Aggiornamento del censimento dei fondi musicali pubblici e privati delle Marche (2020-2025): problematiche metodologiche, difficoltà e risultati conclusivi

Sara Garaventa

Accademia di Belle Arti di Frosinone

Memorie e identità per lo scultore Giovanni Battista Garaventa

Giovanni Curtis

Accademia di Belle Arti di Brera

Pasolini, il volto e il grottesco

10:30 - 10:45 • Pausa caffè

10:45 - 11:45 • Laboratorio

(Auditorium)

Il Collage: aspetti creativi e formativi del pensiero musicale

Virginio Zoccatelli

Conservatorio di Trieste

11:45 - 12:00 • Pausa caffè

12:00 - 13:00 • Relazioni Libere

Sessione XII, XIII, XIV

Relazioni Libere XII

(Auditorium)

Presiede

Jacopo Rovida

Accademia di Belle Arti di Cuneo

Relazioni

Eugenio Poli

Conservatorio di Verona

Lo sforzo produttivo delle fondazioni lirico sinfoniche e dei teatri di tradizione durante la pandemia di Covid-19

Ornella Formati

Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria

Giulia Scalera

Accademia di Belle Arti di Napoli

Chiara del Luongo

Accademia di Belle Arti di Catanzaro

Design strategico e sistemico nel gioco da tavolo: un approccio interdisciplinare per l'apprendimento attivo

Relazioni Libere XIII

(Biblioteca)

Presiede

Antonio Caroccia

Conservatorio di Roma

Relazioni

Dario Savino Doronzo

Conservatorio di Rodi Garganico

Il Rodi Jazz Fest: vent'anni di cultura, formazione e rigenerazione nel cuore del Gargano

Silvia Paparelli

Conservatorio di Terni

Aldo Capitini e la musica: scritti, occasioni e frequentazioni

Relazioni Libere XIV

(Aula 24)

Presiede

Tommaso Salvatori

ISIA di Roma

Relazioni

Sabrina Sguanci

ISIA di Firenze

Ecosistemi dei bookshop museali: progettare strategie sostenibili per le collezioni

Comitato scientifico

Giovanni Albini
Conservatorio di Alessandria
Federica De Rosa
Accademia di Belle Arti di Napoli
Gloria Giordano
Accademia Nazionale di Danza
Fabrizio Nastari
Conservatorio di Sassari
Emilia Pantini
Conservatorio di Benevento
Tommaso Salvatori
ISIA di Roma
Paolo Sullo
Conservatorio di Frosinone

Consiglio direttivo

Daniele Brando
Conservatorio di Salerno
Antonio Caroccia
Conservatorio di Roma
Francesco Di Lernia
Conservatorio di Foggia
Giampaolo Progresso
Conservatorio di Matera
Patrizia Staffiero
Accademia di Belle Arti di Lecce

Comitato organizzativo

Giovanni Albini
Conservatorio di Alessandria
Antonio Caroccia
Conservatorio di Roma
Laura Conti
Conservatorio di Alessandria
Cecilia De Lazzaro
Conservatorio di Alessandria
Marzia Zingarelli
Conservatorio di Alessandria

Introduzione

È con rinnovato entusiasmo e profonda convinzione che presentiamo gli Atti del Terzo Convegno Nazionale dell'ANDA – Associazione Docenti AFAM, svoltosi ad Alessandria, presso il Conservatorio di Musica "Antonio Vivaldi", dal 17 al 19 ottobre 2025.

A due anni dal primo incontro di Modena e a un anno da quello di Napoli, questo terzo appuntamento ha confermato la vitalità e la necessità di uno spazio di confronto aperto, critico e costruttivo tra docenti, ricercatori e operatori del sistema dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica. Il Convegno ha potuto contare sul patrocinio del Ministero dell'Università e della Ricerca, che ne ha sostenuto con convinzione il valore scientifico e istituzionale, a conferma dell'attenzione che le sedi ministeriali riservano al lavoro dell'Associazione. Alessandria, città che lega la propria storia al Piemonte e al suo tessuto accademico e musicale, ha offerto il contesto ideale per una riflessione che ha saputo intrecciare progettualità, visione politica e impegno istituzionale, aprendosi fin dalla prolusione di Sylvain Bellenger a un orizzonte culturale ampio, capace di superare i confini disciplinari.

I temi affrontati durante il convegno hanno abbracciato questioni centrali per il presente e il futuro del settore: dal rapporto tra economia creativa e sostenibilità del sistema AFAM, discusso nella tavola rotonda che ha visto il confronto tra parlamentari, economisti e rappresentanti delle istituzioni, alla valorizzazione delle conoscenze come bene comune, fino alla valutazione della qualità della ricerca e della didattica, con il contributo diretto di ANVUR e MusiQuE. In ogni sessione è emersa la volontà di delineare una strategia condivisa, capace di rendere l'AFAM un attore consapevole e autorevole nel panorama nazionale ed europeo dell'istruzione superiore.

I contributi raccolti in questi Atti offrono una traccia articolata e plurale del dibattito emerso durante il convegno, che ha attraversato l'arte, il cinema, la musicologia, la danza, la didattica, il design e la ricerca artistica, fino alle prospettive aperte dall'intelligenza artificiale nella creazione e nella formazione. È una pluralità che non è dispersione, ma cifra identitaria dell'AFAM: un sistema che tiene insieme, per statuto e per vocazione, saperi musicali, coreutici, artistici e progettuali, e che proprio in questa compresenza trova la propria specificità nel panorama dell'alta formazione italiana.

Non è un caso che il Convegno abbia dedicato ampio spazio alla presentazione dei percorsi dei dottorandi dei corsi AFAM: sono loro, insieme agli studiosi che qui pubblicano i risultati delle proprie ricerche, a rappresentare la parte più viva e più esposta al futuro del nostro sistema, in un momento in cui la ricerca artistica cerca ancora, anche sul piano normativo, un pieno riconoscimento.

Si desidera esprimere un sentito ringraziamento a tutte le persone e le istituzioni che hanno contribuito alla realizzazione del Terzo Convegno ANDA: i relatori, i coordinatori delle tavole rotonde e delle sessioni, il pubblico numeroso e partecipe, il comitato scientifico, il comitato organizzativo, il consiglio direttivo dell'Associazione, nonché il Conservatorio di Musica "Antonio Vivaldi" di Alessandria, che ha accolto i lavori con grande generosità e disponibilità. In particolare, si ringraziano la Presidente Maria Teresa Pasero, il Direttore Marco Santi e il professore Giovanni Albini per l'impegno e la collaborazione prestati.

Un momento particolarmente significativo del Convegno è stato il concerto dell'Ensemble Il Cantiere di Orfeo, diretto dal maestro Stefano Bagliano, tenutosi nella suggestiva cornice della Chiesa di Santa Maria del Carmine di Alessandria. Per questo prezioso contributo si rivolge un ringraziamento sentito all'ensemble, al direttore e a quanti ne hanno reso possibile la realizzazione.

Con la pubblicazione di questo volume, ANDA consolida un percorso che, di convegno in convegno, si fa sempre più solido e riconosciuto: non un rito che si ripete, ma un cantiere che cresce, capace di raccogliere voci diverse e di restituirle come patrimonio comune. È in questa continuità, e nella convinzione che solo attraverso la condivisione e la partecipazione si possa contribuire a un'autentica riforma del sistema AFAM, che l'Associazione guarda già al prossimo appuntamento, il IV Convegno annuale, che nel 2026 approderà a Roma.

Antonio Caroccia
Presidente dell'ANDA, Associazione Docenti AFAM

Le istituzioni AFAM e il territorio: fra produzione artistica, terza missione e autonomia

Ho voluto articolare questo contributo in due sezioni: la prima, quasi una premessa, riprende, con alcuni aggiornamenti e rielaborazioni, il testo del mio intervento al III Convegno annuale ANDA, tenutosi ad Ottobre 2025, nella tavola rotonda *Valorizzazione delle conoscenze e bene comune*, poi pubblicato come introduzione agli Atti della Sessione poster;[1] la seconda sezione è focalizzata sul rilievo dato alla terza missione dalle proposte normative nel frattempo intervenute che determineranno il futuro delle nostre istituzioni, in primis lo Schema di Regolamento per la programmazione e valutazione delle istituzioni AFAM (approvato in via preliminare dal Consiglio dei Ministri lo scorso 23 luglio 2026 dopo aver acquisito il parere favorevole espresso dal CNAM nell'adunanza del 19 giugno). Segue una riflessione conclusiva sul ruolo delle istituzioni AFAM rispetto al territorio sul quale ciascuna di esse è radicata.

Valorizzazione delle conoscenze e bene comune

Le tre missioni affidate alle istituzioni AFAM, come tutti ben sappiamo, sono la didattica (prima missione), la ricerca (seconda missione) e la cosiddetta "terza missione", che sostanzialmente consiste nell'impatto della ricerca – e della «correlata produzione artistica»[2] - sulla società. Mentre per la didattica si sono da tempo cristallizzati oggettivi criteri di misurazione (numero di iscritti, di diplomati, eccetera), manca ad oggi una definizione dei criteri di misurazione della qualità della ricerca e dell'efficacia della 'terza missione', locuzione che viene sempre più frequentemente sostituita con quella di 'valorizzazione delle conoscenze'.

Laddove la terza missione determina un impatto diretto sull'economia di una nazione (brevetti, strumentazioni in ambito sanitario, collaborazioni con attività produttive), i criteri di misurazione sono facilmente identificabili e hanno, in gran parte, carattere di oggettività. Quando però la valorizzazione delle conoscenze avviene in ambiti quali quello storico-umanistico-artistico, così come in quello educativo-pedagogico, il valore generato non è immediatamente rapportabile alla dimensione macro-economica, in quanto produce prioritariamente un effetto positivo sulla società e sul capitale umano, contribuendo allo sviluppo di consapevolezza, identità, capacità critica e cultura.

---

[1] Atti del III Convegno Nazionale ANDA, Sessione Poster (Alessandria, 17-19 ottobre 2025), a cura di Giovanni Albini, Federica De Rosa, Gloria Giordano, Fabrizio Nastari, Emilia Pantini, Tommaso Salvatori, Paolo Sullo.

[2] Linee Guida per l'accreditamento dei Dottorati di Ricerca delle istituzioni AFAM (punto 3.2), approvate con Decreto Ministeriale 778 del 12 giugno 2024.

In un futuro non lontano, la qualità della terza missione risulterà determinante nella valutazione delle istituzioni AFAM ad opera dell'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca), e tale valutazione avrà effetto sia sulla consistenza dei finanziamenti ministeriali, con eventuale contrazione dell'offerta formativa, sia rispetto alla possibilità di indurre più istituzioni all'accorpamento, con una parziale ma significativa rinuncia alle rispettive peculiarità 'territoriali'.

Il DPCM del 26 gennaio 2011[3] ha assegnato all'ANVUR il «compito di individuare - in accordo con la Commissione per la valutazione, la trasparenza e l'integrità delle amministrazioni pubbliche - specifici obiettivi, indicatori e standard per definire le modalità operative per assicurare un ciclo di gestione della performance coerente con la missione di queste istituzioni [di Alta Formazione Artistica Musicale]». È auspicabile che il metro di valutazione che ANVUR presto si appresterà a definire non tenga conto solo dei "casi di studio" d'eccellenza (sul modello della VQR universitaria),[4] ma anche e soprattutto di aspetti quali: la realtà economica e culturale del territorio nel cui ambito la singola istituzione è radicata; la quantità e qualità delle produzioni artistiche offerte alla cittadinanza in rapporto alla programmazione che l'ambito territoriale di riferimento complessivamente promuove; la capacità di promuovere sinergie e collaborazioni con enti e associazioni locali; la ricaduta professionalizzante che tali attività hanno sugli studenti.

Consapevoli che si tratta di un compito complesso e delicato, non possiamo che auspicare che i rappresentanti del mondo AFAM (l'ANDA, così come il CNAM e le Conferenze) siano messi in condizione di dare il proprio contributo affinché la definizione dei regolamenti di cui sopra sia radicata su una reale e profonda conoscenza delle istituzioni AFAM, evitando così di ereditare in modo acritico ciò che negli anni si è consolidato nel contesto universitario.

La valorizzazione delle conoscenze ha a che vedere, come detto, con il concetto di 'bene comune', come suggerito dal titolo di una delle tavole rotonde del III Convegno Nazionale dell'ANDA (*AFAM - Valorizzazione delle conoscenze e bene comune*). Ma cosa intendiamo, esattamente, per "bene comune"? Secondo la definizione della Commissione Rodotà (istituita presso il Ministero della Giustizia, con Decreto del Ministro, il 21 giugno 2007, al fine di elaborare uno schema di legge delega per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici), i beni comuni sono quelli che «esprimono utilità funzionali all'esercizio dei diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona».[5] Nell'ambito proprio ad un Conservatorio di musica, per esempio, questo significa che un concerto, un fondo archivistico, una rappresentazione teatrale, un applicativo per la musica

[3] Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri 26 gennaio 2011 (pubblicato in Gazzetta Ufficiale - Serie Generale n. 116 del 20-05-2011), Titolo III.

[4] L'ultimo Rapporto Finale ANVUR – Valutazione della qualità e della Ricerca 2020-2024 è pubblicato al link <https://www.anvur.it/sites/default/files/2026-06/Rapporto-Finale-ANVUR_VQR-2020-2024.pdf> (ultima cons. 31/08/2026).

[5] Commissione Rodotà – per la modifica delle norme del codice civile in materia dei beni pubblici (14 giugno 2007), <https://www.giustizia.it/giustizia/page/it/pubblicazioni_studi_ricerche_testo_selezionato?contentId=SPS47624> (ultima cons. 31/08/2026).

elettronica, un progetto di formazione diffusa o un convegno sono 'beni comuni' perché la loro utilità sociale appartiene a tutti, purché ne sia garantita la fruibilità.

Un 'bene comune', però, è tale solo nel momento in cui la comunità accetta di prendersene cura, per il proprio beneficio e per le future generazioni. Affinché ciò avvenga, gli enti di governo o deputati al finanziamento della cultura hanno precise responsabilità, in quanto a loro spetta la realizzazione di quelle condizioni che garantiscono la formazione e, con essa, la produzione e la fruibilità dei 'beni' che le nostre conoscenze possono mettere a disposizione della collettività.

Allo stesso tempo, le istituzioni AFAM, e più in particolare la comunità dottorale che in esse si va mano a mano sviluppando (coordinatori, supervisori e dottorandi), spetta la responsabilità di promuovere e disseminare quelle conoscenze la cui valorizzazione contribuisca in modo positivo sulla comunità, al punto di poter essere riconosciute come un 'bene comune'.

Produzione artistica e terza missione nell'evoluzione normativa

Il futuro delle nostre istituzioni sarà fortemente condizionato dall'applicazione del *Regolamento recante le procedure, i tempi e le modalità per la programmazione, lo sviluppo e la valutazione del sistema dell'alta formazione artistica musicale e coreutica*, che alla data odierna (agosto 2026) – dopo il parere favorevole del CNAM e l'approvazione in esame preliminare del Consiglio dei Ministri - sta attraversando la fase dei pareri istituzionali (rappresentanze sindacali, conferenze delle istituzioni, associazioni professionali di settore).

In questo importante documento, la locuzione 'terza missione' non viene mai esplicitamente menzionata, sebbene ricorrano e risultino pregnanti i concetti di 'produzione artistica' e di 'valorizzazione delle conoscenze'. L'art. 3 (al comma 1, lettera b) prevede infatti che «lo sviluppo della produzione artistica, la valorizzazione delle conoscenze e la ricerca artistica e scientifica» siano obiettivi che ciascuna istituzione deve individuare nella propria programmazione triennale. Nello stesso articolo, si precisa (al comma 4) che «i risultati dei programmi delle Istituzioni AFAM [...] sono valutati dal Ministero e periodicamente monitorati sulla base di parametri e criteri individuati con decreto del Ministro [...]. Delle risultanze di tale monitoraggio si tiene conto nelle procedure di autovalutazione, valutazione e accreditamento». L'art. 9 (al comma 1) prevede esplicitamente che «l'ANVUR effettua la valutazione della qualità della produzione artistica, della ricerca e della valorizzazione delle conoscenze delle Istituzioni AFAM, sulla base di apposite linee-guida definite con decreto del Ministro [...] con cadenza non inferiore ai tre anni e non superiore ai cinque anni». I risultati della programmazione triennale determineranno inoltre la quota premiale (dal 10 al 30%) prevista nel fondo ministeriale per il finanziamento ordinario delle istituzioni AFAM (art. 10) e, per la valutazione dei risultati della ricerca e della produzione artistica delle Istituzioni AFAM, sarà costituita l'Anagrafe nazionale dei prodotti della ricerca e della produzione artistica dei docenti delle Istituzioni AFAM (Art. 11).

Alla luce di questo veloce excursus ritengo però importante rimarcare che 'produzione artistica' e 'valorizzazione delle conoscenze' (la denominazione che nei documenti di valutazione ANVUR ha ormai inglobato in sé il principio di 'terza missione') sono concetti distinti, ciascuno dei quali meriterà

una precisa e autonoma definizione e considerazione nei processi di valutazione delle istituzioni. La 'produzione artistica' di una istituzione, inserita dalla Legge 508 del 1999 (Art. 1) quale compito statutario insieme alla formazione e alla ricerca, è il risultato di una strategia professionalizzante che diventa valore aggiunto laddove coinvolge primariamente, quali attori primari, gli studenti; in tale ottica, essa comprende l'ideazione, l'interpretazione, l'esecuzione, il restauro e la progettazione in campo artistico, musicale, coreutico e del design e, lungi dall'essere un mero atto esecutivo, costituisce l'esito formale di un processo euristico e accuratamente strutturato basato sulla sperimentazione dei linguaggi, sulla rigorosa metodologia progettuale e sull'innovazione estetica e tecnica, pari in termini di valore e dignità alla ricerca scientifica universitaria.

Dalla produzione artistica di una istituzione deve pertanto differenziarsi quella dei propri docenti (citata esplicitamente all'Art. 11 dello schema di Regolamento), la quale rappresenta un importante parametro per la qualificazione della docenza senza tuttavia incidere direttamente sulla qualità del percorso formativo e professionalizzante che, sulla base di precise strategie, l'istituzione mette al servizio dei propri studenti.

Il concetto di 'terza missione' è presente nelle Linee Guida ANVUR sin dal 2011, all'interno dei documenti di programmazione della prima VQR 2004-2010 (Valutazione della Qualità della Ricerca), ed è lì inteso come la «propensione delle strutture all'apertura verso il contesto socio-economico, esercitata attraverso la valorizzazione e il trasferimento delle conoscenze». Inoltre, ANVUR ha previsto nella Relazione annuale del Nucleo di Valutazione una specifica sezione (la n. 12) denominata *Terza Missione/Valorizzazione e Impatto* nella quale chiede venga fornita una descrizione «della politica sviluppata dall'Istituzione per la valorizzazione delle proprie attività di formazione e di ricerca con riferimento al contesto territoriale». Per contro, nella normativa primaria nazionale riguardante l'AFAM, il termine compare solo nella Legge di Bilancio 2022 (Art. 1, comma 309: «Ai fini del riconoscimento delle specifiche attività svolte nonché della valorizzazione delle competenze necessarie al raggiungimento, da parte delle istituzioni dell'alta formazione artistica, musicale e coreutica, di più elevati obiettivi nell'ambito della didattica, della ricerca e della terza missione, in favore del personale di tali istituzioni è autorizzata la spesa di [...], secondo criteri stabiliti mediante la contrattazione collettiva») e nel Decreto Legge 36/2022 (e successivi decreti attuativi) che, introducendo la figura del Ricercatore a tempo determinato nelle istituzioni AFAM, specifica che l'attività del ricercatore comprende non solo la didattica e la ricerca/produzione artistica, ma anche le attività di terza missione e il trasferimento di conoscenze al territorio.

In ultimo, al fine di contestualizzare compiutamente i concetti che sostanziano la terminologia adottata dalle norme e dai regolamenti di riferimento, ritengo opportuno rimarcare ciò che distingue la 'produzione artistica' dalla 'terza missione': la prima ha come obiettivo primario la creazione, interpretazione o innovazione di forme ed espressioni artistiche, è destinata al pubblico consolidato, alla comunità artistica, ai docenti e agli studenti, misura la propria riuscita nella qualità estetica della sua realizzazione, nella rilevanza della sede e della rassegna che la ospita; la seconda, invece, intende prioritariamente generare un impatto positivo in ambito sociale, culturale, educativo o economico all'esterno dell'istituzione, ha come destinatari il territorio, gli enti locali, l'associazionismo, le

comunità locali, i settori più fragili e misura la propria riuscita in base alla capacità di generare inclusione sociale, valorizzazione del patrimonio locale, ricadute economiche, partecipazione cittadina.

In tal senso, la produzione artistica può costituirsi quale 'materia prima' della terza missione specie nell'ambito che ANVUR denomina *Public engagement.*[6]

Conclusioni

Una istituzione AFAM rappresenta, oggi, un fondamentale presidio culturale del proprio territorio. Oltre ad operare quotidianamente al fine di accrescere la propria interna qualità rispetto alla didattica, alla ricerca, all'internazionalizzazione, all'inclusione, all'arricchimento e alla tutela del proprio patrimonio (biblioteche, strumenti), essa interagisce con molteplici segmenti della collettività, quali le scuole (con iniziative specifiche finalizzate all'avvicinamento delle giovani generazioni all'arte), gli enti locali (realizzando rassegne, anche decentrate, che animano i territori periferici), le strutture socio-assistenziali (con progetti di musicoterapia o arteterapia aderenti a precisi protocolli e condivisi con team multidisciplinari che coinvolgono medici e assistenti), i cittadini (scuole serali per adulti, progetti formativi per l'infanzia).

Diversi Enti territoriali (Fondazioni, Comuni, Regioni) hanno colto questo prezioso legame e finanziano non solo i progetti di terza missione sopra esemplificati, ma anche borse di dottorato a fronte di progetti tesi alla valorizzazione del territorio. È questa la strada da perseguire, e per farlo è necessario che il processo di valutazione delle nostre istituzioni non trascuri la ricaduta sociale che la nostra attività, pazientemente costruita negli anni, è in grado di generare. Il ricorrente tema del possibile accorpamento di più istituzioni al fine di garantire il raggiungimento dei livelli che i prossimi decreti attuativi stabiliranno, non potrà ignorare ciò che la singola istituzione, nel virtuoso esercizio di quell'autonomia sancita dalla Legge 508 e dall'articolo 33 della Costituzione, rappresenta per la comunità nella quale è storicamente radicata.

Marco Santi
Direttore del Conservatorio "A. Vivaldi" di Alessandria

[6] Si veda il documento "BANDO Valutazione della Qualità della Ricerca 2020-2024 (VQR 2020-2024)", nel quale la tematica "Public engagement" comprende "organizzazione di attività (es. concerti, spettacoli teatrali, rassegne cinematografiche, performance artistiche, eventi sportivi, mostre e altri eventi aperti alla comunità culturali di pubblica utilità, ecc.) e "attività di coinvolgimento e interazione con il mondo della scuola (es. esperimenti, simulazioni, giochi didattici e altre attività laboratoriali, educazione alla cittadinanza, ecc.)".

Atti del III Convegno Nazionale

ANDA
docenti afam
associazione nazionale

Michele Bertolini

Split Screen, Multiple Screens e identità scisse: la moltiplicazione dello schermo dal cinema alla videoinstallazione

La visione di *Unfriended*, film americano del 2014 diretto dal regista Levan Gabriadze, offre per tutta la durata dei suoi 83 minuti un'unica inquadratura fissa che coincide con il punto di vista della protagonista Blaire Lily, una giovane ragazza impegnata in una conversazione su Skype con un gruppo di amici di fronte al desktop del suo pc. Blaire e i suoi amici si incontrano virtualmente a un anno di distanza dal suicidio di Laura Barns, una comune amica, la cui tragica morte era stata provocata dalla diffusione in rete di un video anonimo, nel quale la ragazza era stata filmata ubriaca durante una festa.

L'improvvisa irruzione di un misterioso account intestato proprio a Laura, in cerca di vendetta, innesca una spirale crescente di eventi inquietanti e terrificanti che coinvolgono progressivamente i diversi interlocutori inquadrati all'interno della chat fino alla sorprendente svolta conclusiva. *Unfriended*, brillante film di genere a basso costo riconducibile al filone del *found footage horror* e destinato a un pubblico giovanile, attinge ampiamente all'immaginario digitale dei social media proponendosi come una forma contemporanea di rimediazione postcinematografica.[1] Nel film, infatti, una serie di contenuti mediali audiovisivi originariamente indipendenti convergono nella direzione di un prodotto culturale ibrido e intermediale, che è stato interpretato anche come una prefigurazione metaforica del confinamento domestico prodotto dall'emergenza pandemica del 2020-2023.

Unfriended suggerisce diverse chiavi di lettura: dalla prossimità con il genere del *mockumentary*, largamente sfruttato nel cinema horror, alla riflessione sul regime pervasivo di sorveglianza in cui

[1] Sulla nozione di rimediazione: cfr. JAY DAVID BOLTER - RICHARD GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, prefazione e cura di Alberto Marinelli, trad. it., Milano, Guerini & Associati, 2003. Per una critica filosofica dei limiti e delle potenzialità del concetto di rimediazione: cfr. PIETRO MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 9-13.

siamo immersi attraverso i dispositivi audiovisivi. Un aspetto, funzionale alla ricerca sulla visione frammentata degli schermi multipli, merita di essere sottolineato: la scelta radicale di un'unica e prolungata 'soggettiva' cinematografica che fa coincidere per tutta la durata del film il nostro punto di vista spettatoriale con la prospettiva della protagonista Blaire.[2] La coincidenza tra l'unica inquadratura del film, lo *screen-cast* del desktop del computer di Blaire, e una reale chat via Skype produce un'ibridazione tra una delle forme più quotidiane e diffuse di interazione e comunicazione sociale e il dispositivo tradizionale dello schermo cinematografico. La fruizione individuale di *Unfriended* sul laptop di un computer portatile, piuttosto che nel contesto tradizionale di una sala cinematografica, potenzia e raddoppia la condizione vissuta dai personaggi del film, generando una situazione perturbante e spaesante di simulazione in prima persona della visione soggettiva degli eventi di Blaire chiusa nella sua stanza ed erodendo i confini tra realtà e finzione.[3]

Se *Unfriended* assorbe all'interno della forma cinematografica una delle modalità di sguardo postmediale più diffuse della contemporaneità, ovvero la visione interattiva, moltiplicata e frammentata in una pluralità di cartelle e finestre di contenuti iconici, linguistici, musicali e videofotografici, il cinema fin dalle sue origini si è confrontato con la possibilità di segmentare e moltiplicare lo schermo estendendo i limiti di una fruizione vincolata a un unico punto di vista fisso.

La doppia esposizione di porzioni differenti della pellicola in momenti successivi di tempo permise già a registi come Ferdinand Zecca ed Edwin S. Porter di produrre l'effetto dello schermo diviso nei primi anni del Novecento.[4]

Lo *split screen* e i *multiple screens*, come 'forme simboliche' interne alla sintassi e alla storia del linguaggio cinematografico, si aprono a un'investigazione di ampio respiro storico e teorico, che coinvolge sia le loro anticipazioni media-archeologiche (individuabili in quelle forme di segmentazione e moltiplicazione dei riquadri e delle cornici interne allo spazio figurativo delle immagini fisse)[5] sia le trasformazioni postcinematografiche degli spazi degli schermi prodotte

---

[2] Sotto questo aspetto *Unfriended* si presenta come la rimediazione filmica di una condizione contemporanea postmediale, ovvero la presenza sempre più diffusa, garantita dai dispositivi di visione digitali, di *First Person Shot* o 'ipersoggettive' continuate: cfr. RUGGERO EUGENI, *La condizione postmediale. Media, linguaggi, narrazioni*, Brescia, Editrice La Scuola, 2015, pp. 49-63; RUGGERO EUGENI, *Il First Person Shot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico*, «Reti, saperi, linguaggi. Italian Journal of Cognitive Sciences» 2, 2013, pp. 19-23. Anche se l'effetto soggettiva è dissimulato dalla presenza dello schermo del computer che coincide con lo schermo cinematografico, ponendo lo spettatore in una condizione anfibia e intermedia tra l'identificazione con il punto di vista di Blaire e quello di un demone virtuale della rete assimilabile al misterioso intruso on line, questa dissimulazione della soggettività si rivela in tutta la sua drammaticità nella parte finale del film, quando Blaire rimane sola di fronte allo schermo del laptop: cfr. VITTORIO GALLESE - MICHELE GUERRA, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015, p. 271.

[3] Cfr. GALLESE - GUERRA, *Lo schermo empatico* cit., pp. 267-272.

[4] Cfr. *À la conquête de l'air* (1901) di Ferdinand Zecca e *The Twentieth Century Tramp* (1902) o *Dream of a Rarebit Fiend* (1906) di Edwin S. Porter e Thomas Edison: cfr. ANNE FRIEDBERG, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge, The MIT Press, 2006, pp. 197-200.

[5] Cfr. ANDRÉ CHASTEL, *Le tableau dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1978; VICTOR STOICHITA, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2017.

dall'introduzione delle *Computer-generated Imagery* (CGI), dalle *Graphical User Interfaces* (GUI) e dai display tecnologici digitali.[6]

Fin dall'epoca delle avanguardie storiche il cinema ha sperimentato la possibilità di moltiplicare, potenziare e frammentare la visione spettatoriale, sia aumentando il numero di schermi e di proiettori (il formato *Polyvision* utilizzato da Abel Gance nel suo *Napoléon* con il triplice schermo), sia, soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, suddividendo un solo schermo in due o più sezioni (lo *split screen* praticato da registi come Brian De Palma, David Cronenberg, Darren Aronofsky, Mike Figgis e da Andy Warhol in *Outer and Inner Space* e *Chelsea Girls*).

Al di là dell'innovazione tecnologica rappresentata dalla suddivisione dello schermo, che si rinnova con il cinema digitale, questa pratica porta con sé implicazioni estetiche, linguistiche e concettuali che soprattutto l'arte della videoinstallazione ha saputo sviluppare ed esplicitare. Al centro dell'indagine emerge quindi la necessità di approfondire il rapporto di rimediazione riflessiva e rispecchiamento critico operato dalla videoinstallazione nei confronti del cinema, così come dal cinema nei confronti di altri media.[7] Sottolineando il carattere artificiale e finzionale dello schermo e rompendo l'illusione di realtà del cinema, lo *split screen* assume il ruolo nell'arte contemporanea di figura dello sdoppiamento dell'immagine in se stessa e della scissione del soggetto in diverse opere che dialogano con la storia del cinema. Le videoinstallazioni di Stan Douglas (*Der Sandmann*, 1995), Douglas Gordon (*Through the Looking Glass*, 1999, *Left Is Right and Right Is Wrong and Left Is Wrong and Right Is Right*, 1999), Shirin Neshat (*Soliloquy*, 1999) e Pierre Huyghe (*L'Ellipse*, 1998, *The Third Memory*, 1999) invadono lo spazio reale dello spettatore sotto forma di doppia o tripla proiezione a specchio o con i monitor affiancati e suggeriscono metaforicamente nuove forme di identità gemellare o plurale.

Analizzando l'evoluzione estetica e linguistica di questa pratica all'interno della storia del cinema, mi limiterò in questa sede a tre momenti storicamente significativi, che bene illustrano la molteplicità di funzioni che può assumere la moltiplicazione dello schermo cinematografico: l'uso avanguardistico e sperimentale dello *split screen* negli anni Venti del Novecento, in consonanza con i movimenti delle avanguardie storiche; una seconda fase di addomesticamento e codificazione secondo le formule del linguaggio televisivo e telefilmico nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta; infine un terzo momento nel quale è possibile inserire alcune opere degli anni Settanta e Ottanta (De Palma e Cronenberg), in cui lo *split screen* acquista una dimensione esperienziale e concettuale che spinge il cinema verso un rapporto più diretto e stringente con l'arte contemporanea.

Una prima considerazione di ordine generale s'impone: lo 'schermo diviso', le cui applicazioni oggi sono rilanciate dai dispositivi come il desktop del pc, i videogiochi, gli smartphone, le riunioni on line, i sistemi di videosorveglianza, è una figura di linguaggio che sottolinea ed esalta l'opacità dello schermo cinematografico, la sua natura di superficie di iscrizione di segni, sospendendo l'illusione di realtà dell'immagine filmica e valorizzando la dimensione tecnica, creativa, a volte artistica e di sofisticato virtuosismo della regia. Lo *split screen* lavora sul versante dell'ipermediazione riflessiva

[6] Cfr. FRIEDBERG, *The Virtual Window* cit., pp. 192-194.

[7] Cfr. MARCO SENALDI, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano, Bompiani, 2008.

piuttosto che dell'immediatezza trasparente del medium, per riprendere il lessico sviluppato da Bolter e Grusin.[8] Al tempo stesso, configurandosi come un'interfaccia comune a molti dispositivi contemporanei, esso realizza una nuova forma di trasparenza del medium, in quanto involucro mediale così pervasivo da occultare la propria presenza.[9]

L'arte del Novecento ha guardato spesso con interesse al cinema, valorizzando soprattutto la sua dimensione di grande archivio iconico destinato, quasi per natura, al frammento, alla disarticolazione, al prelievo di singoli elementi. Il cinema, arte del montaggio, «si presta per sua natura a essere frantumato»: il montaggio delle singole inquadrature, la successione delle sequenze, che danno un senso al racconto, «possono essere smontate e riassemblate in un altro contesto».[10] Se il montaggio realizza nella forma della successione temporale l'assemblaggio di diverse inquadrature, lo *split screen*, come in modo diverso la sovraimpressione, produce nello spazio di una singola immagine un 'montaggio della simultaneità', una sua traduzione spaziale, avvicinando il linguaggio cinematografico alla sintassi delle avanguardie artistiche (dalla pittura cubista alla cronofotografia al collage dadaista). Il montaggio, nella sua dimensione di frammentazione e disarticolazione di una totalità di immagini, viene in una certa misura direttamente esibito sullo schermo attraverso la giustapposizione di porzioni di spazio non coincidenti.

Lo *split screen* incarna dunque una figura al tempo stesso della separazione e della compresenza che riunisce luoghi e spazi eterogenei (ma inseparabili) combinandoli simultaneamente sullo schermo: non a caso viene utilizzato fin da *Suspense* (1913) di Lois Weber e Phillips Smalley per rappresentare una telefonata che mette in comunicazione due persone filmate in due luoghi distinti.[11] Al tempo stesso esso offre una moltiplicazione della visione che si carica fin dalle avanguardie storiche di un valore metaforico, quasi a incarnare lo sguardo non umano della macchina da presa, spesso paragonato all'occhio della mosca. Blaise Cendrars, poeta, scrittore e collaboratore di Gance, definiva l'occhio del cinema come uno sguardo caleidoscopico, «un occhio più meraviglioso di quello sfaccettato della mosca», grazie al quale «centinaia di mondi, migliaia di movimenti, milioni di drammi accadono simultaneamente nel campo di quest'occhio».[12]

---

[8] Cfr. BOLTER - GRUSIN, *Remediation* cit.

[9] Cfr. EUGENI, *La condizione postmediale* cit.

[10] ADELINA VON FÜRSTENBERG (a cura di), *Collateral. Quando l'Arte guarda il Cinema. When Art Looks at Cinema*, in collaborazione con Anna Daneri, Andrea Lissoni, Milano, Charta, 2007, p. 11.

[11] Ricordiamo, dopo *Suspense*, *Il letto racconta...* (*Pillow Talk*, 1959) di Michael Gordon, *Ciao ciao Birdie* (*Bye Bye Birdie*, 1963) di George Sidney, *Lo strangolatore di Boston* (*The Boston Strangler*, 1968) di Richard Fleischer, *Harry, ti presento Sally...* (*When Harry Met Sally...*, 1989) di Rob Reiner, *Matinée* (*Matinée,* 1993) di Joe Dante.

[12] BLAISE CENDRARS, *Modernité – Un nouveau art: le cinéma*, «La rose rouge» 7, 12 Juin 1919, p. 109; BLAISE CENDRARS, *L'ABC du cinéma* (1917-1921), Paris, Les Écrivains Réunis, 1926.



Figura 1: Abel Gance, *Napoléon*, Francia, 1927, b/n, 333'.

In *Napoléon* di Gance (1927) (fig. 1), grandioso racconto incompiuto dell'epopea napoleonica, opera sperimentale ed epica, la divisione dello schermo in un mosaico di spicchi (dapprima quattro riquadri, poi sei, infine nove) vede impegnato un Napoleone fanciullo e già stratega fin dalle prime sequenze relative alla battaglia con i cuscini e poi con le palle di neve nel collegio militare di Brienne.

La tensione fra la moltiplicazione dei punti di vista e l'unità del tutto, tra la parcellizzazione delle visioni parziali e la volontà di attingere l'orizzonte di una visione globale sugli eventi emerge in maniera paradigmatica, quasi didascalica. Questa scelta formale corrisponde tanto al soggetto del film, quanto alla natura e allo «statuto dello sguardo filmico»:[13] per Gance la posta in gioco consiste nella capacità di conciliare il ritratto complessivo e grandioso di un'epoca con l'attenzione ai singoli episodi rilevanti della vita di Napoleone, lo sguardo di sorvolo dell'aquila con la visione parcellizzata della mosca. Questa tensione fra la parte e il tutto, tra il frammento e la totalità investe anche il dispositivo filmico in quanto tale: lo *split screen*, il montaggio rapido, la sovraimpressione e i bruschi movimenti della macchina da presa sottolineano sia la dimensione di ritaglio parziale di ogni inquadratura, il campo di visione della camera e dell'occhio umano, sia il suo desiderio di superare e di «sfondare i limiti a cui ogni visione ci ancora».[14] Il desiderio del cinema, della macchina da presa di essere come il suo monumentale personaggio, *bigger than life*, superando una forma di visione monodimensionale o imprigionata dentro il formato 'quadro' (*tableau*), per approdare a uno sguardo plurale e polifonico, debitore da una parte dei panorami ottocenteschi e anticipatore dall'altra parte dello sguardo postumano, animale o non-umano di molti film e video realizzati oggi con le camere *Go-Pro*.

[13] FRANCESCO CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005, p. 63.

[14] CASETTI, *L'occhio del Novecento* cit., p. 64.

La visione a mosaico offerta dallo *split screen* cinematografico suggerisce un'anticipazione dello schermo televisivo, così come «prefigura in *Napoléon* il dispositivo dell'installazione video multicanale».[15] Con il frazionamento caleidoscopico dello schermo, è il gioco plastico e dinamico dei movimenti a prevalere rispetto alla dimensione narrativa e mimetica dell'immagine: Gance produce un'immagine-scacchiera che «rinvia all'alfabeto delle avanguardie pittoriche del Ventesimo secolo (da Malevič a Mondrian a Klee)»[16] e che evoca il dispositivo della *griglia*, tanto decisivo per la cultura visuale e l'arte del Novecento.[17] Questa visione eccedente i limiti dell'occhio umano incontra il rischio di una perdita dei singoli elementi individuali, un rischio di cui Gance era consapevole, laddove ricordava come il numero eccessivo di sovraimpressioni, la velocità ruvida e instabile dei movimenti di macchina, la moltiplicazione dello schermo nei riquadri avrebbero reso invisibili e inafferrabili molti dettagli all'interno dell'inquadratura.[18] Un rischio che sarà percorso intenzionalmente anche delle videoinstallazioni multicanale, sui due lati di uno stesso schermo o su schermi contrapposti nello spazio della sala, come in diverse opere di Neshat, che rendono impossibile la percezione simultanea di tutto quello che viene proiettato, nella misura in cui lo scopo della videoarte è anche quello di costringere lo spettatore a confrontarsi con i propri limiti, integrando la non-visione all'interno del processo di fruizione.

Alla frammentazione dello schermo in un'unità partitiva nell'episodio della battaglia delle palle di neve corrisponde nella lunga sequenza finale, dedicata alla Campagna d'Italia, la sua tripartizione: due schermi laterali si affiancano a quello centrale, secondo un dispositivo spaziale che da una parte sembra anticipare le forme successive dell'*expanded cinema* e dall'altra richiama la struttura compositiva di un trittico, di una pala d'altare.

Una delle applicazioni più consapevoli dello *split screen* compare in un film particolarmente ricco a livello di sperimentazione del linguaggio cinematografico per l'uso della soggettiva, delle dissolvenze incrociate, delle tecniche di illuminazione. Si tratta della prima versione sonora hollywoodiana del racconto di Robert Louis Stevenson, *Il dottor Jekyll*, con la regia di Rouben Mamoulian (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde,* 1931), un'opera che per la sua audacia sia formale sia contenutistica precede l'introduzione del codice Hays. La separazione dello schermo in due metà (non simmetriche in quanto la divisione avviene secondo una linea diagonale che attraversa il formato rettangolare dello schermo) è del tutto funzionale alla rappresentazione metaforica della psiche scissa del protagonista, diviso tra il proprio Io animale e bestiale (Mr. Hyde), preda delle pulsioni più viscerali e violente, e l'Io razionale e sociale (Dr. Jekyll), culturalmente raffinato ma represso. Il film di Mamoulian persegue fin dall'incipit – un lungo e complesso piano sequenza in soggettiva – un'intenzionale soggettivazione del

[15] RUBEN DEMASURE, *Experiencing Abel Gance's* Napoléon *in London: A Poliphony*, «Photogénie» 7, january 2014.

[16] ELODIE TAMAYO, *Un cinéma d'apocalypse*, in *Napoléon vu par Abel Gance*, sous la direction de Frédéric Bonnaud et Joël Daire, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2024, pp. 148-149.

[17] ROSALIND KRAUSS, *Griglie*, in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di Elio Grazioli, Roma, Fazi Editore, 2007, pp. 13-27.

[18] ABEL GANCE, *Napoléon. Epopée cinégraphique en cinq époques*, Paris, Jacques Bertoin, 1991, p. 4.

punto di vista del protagonista, per approdare alla rappresentazione dello sdoppiamento del corpo e dell'anima di Jekyll/Hyde.

La dimensione avanguardistica e sperimentale nell'uso dello *split screen* propria dei film degli anni Venti e Trenta, che riconosceva il cinema come un'arte intrinsecamente futurista e cubista (capace di cogliere la realtà da più lati, secondo diversi punti di vista e differenti momenti), verrà normalizzata e codificata dal linguaggio televisivo e dallo stile del cinema hollywoodiano classico. Lo *split screen* tradizionale esibisce qui in maniera esplicita le linee di sutura e di ritaglio tra le diverse porzioni dello schermo, come nel film *Il letto racconta...* di Michael Gordon (*Pillow Talk*, 1959), secondo un modello replicato nelle commedie e serie televisive successive: la scena della conversazione telefonica fra due amici o amanti diventa un topos della commedia americana fino a *Harry, ti presento Sally...* di Rob Reiner (*When Harry Met Sally...*, 1989). Tuttavia, la linea di separazione può rendersi trasparente e invisibile fino a simulare la compresenza in una stessa scena di un medesimo attore, raddoppiato nelle due metà dello schermo: l'esempio più sofisticato è probabilmente rappresentato da *Inseparabili* di Cronenberg (*Dead Ringers*, 1988) (fig. 2).



Figura 2: David Cronenberg, *Inseparabili* (*Dead Ringers*), Canada, 1988, col, 115'

L'indiscernibilità dei gemelli Elliot e Beverly Mantle, indistinguibili non solo sul piano fisico, ma anche complementari nei comportamenti e nel carattere, confonde non solo l'attrice Claire Niveau, la donna che sembra aprire la diade gemellare verso un triangolo amoroso, ma anche lo spettatore grazie all'uso perfezionato dello *split screen* elettronico, che trasforma la rassicurante linea mediana dello 'schermo diviso' in una perturbante frattura invisibile interna all'inquadratura, rendendo il corpo attoriale di Jeremy Irons un'endiadi, un doppio spettro mutante.[19] *Corpo mutante* nella poetica del regista risulta quindi non solo il corpo organico dell'uomo e della donna, ma anche il corpo del

[19] Cfr. ALESSANDRO CAPPABIANCA, *L'immagine estrema. Cinema e pratiche della crudeltà*, Milano, Costa & Nolan, 2005, pp. 112-116.

cinema, dell'immagine cinematografica e video-televisiva, che si scinde e si duplica in una sorta di parto gemellare e che non ha più bisogno di linee di sutura visibili, perché è intrinsecamente doppia. Come accade spesso nel cinema di Cronenberg il soggetto del film – la trama narrativa di due gemelli inseparabili ancorché distinti fisicamente, inseparabili al punto di dover comparire insieme di fronte allo sguardo di Claire, che li ama entrambi, e davanti al nostro sguardo di spettatori – si traduce in una riflessione sul medium (cinematografico, video, televisivo) che rende esplicita l'affinità del suo cinema con diverse pratiche dell'arte contemporanea.[20] Lo *split screen* evoca in Cronenberg, un regista ossessionato tanto dall'immagine del doppio e della gemellarità quanto dalla metamorfosi dei corpi, il taglio di una lama che cerca di separare e recidere il corpo doppio dei suoi simulacri come la tela dello schermo: un'operazione chirurgica da realizzare con gli strumenti medici inventati dai gemelli Mantle e che dovrebbe permetterci di osservare la 'bellezza interiore', la bellezza dell'interno dei corpi, 'corpi beanti', spalancati e aperti allo sguardo voyeuristico dello spettatore, secondo i canoni del *body horror*.[21]

Lo *split screen*, divenuto invisibile e trasparente, cessa di essere semplicemente una figura retorica, stilistica o una metafora, per acquistare una dimensione esperienziale, come in molte videoinstallazioni artistiche. La divisione dello schermo diventa un'immagine-tempo, un cristallo di tempo nei termini di Deleuze, in cui, citando David Birnbaum, che a sua volta parafrasa il testo di Deleuze su Foucault, «il tempo condiziona se stesso e attraverso questa auto-affezione si piega e crea un dentro, un regno di riflessione, [...] un *fuori* è "attorcigliato", "piegato" e "raddoppiato", in modo da creare un *dentro*».[22]

Potremmo definire questa nuova funzione dello *split screen*, dopo la fase del 'corpo frammentato' del cinema e della 'moltiplicazione della visione', con la parola *piega*, termine che evoca il ripiegarsi riflessivo su di sé di una superficie, ma anche lo specchiarsi, il duplicarsi di un tessuto o di una materia. Questa dimensione virtuale e temporale dello *split screen* è annunciata dal cinema di De Palma e di Cronenberg, registi che, lavorando al margine dei confini mobili del cinema di genere, si confrontano nei loro film con la dispersione, la moltiplicazione, la scissione dell'identità del soggetto contemporaneo. La moltiplicazione dei punti di vista su uno stesso evento non si traduce più in una visione globale e totalizzante, nello sguardo panottico e grandioso del formato *Polyvision* a tra schermi e tre proiettori sincronizzati di Gance, ma al contrario rivendica l'inafferrabilità, l'enigmaticità irrisolta, il carattere sfuggente e incomprensibile del reale e della visione, come in tanto cinema postmoderno. Alcuni film realizzati da De Palma tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, che ritornano costantemente sul tema della gemellarità speculare e del doppio (*Le due sorelle*, *Carrie*, *Vestito per uccidere*), utilizzano ampiamente lo *split screen* in lunghe sequenze per evidenziare la duplicazione del vedere e dell'essere visto, la pluralità dei punti di vista su uno stesso evento, la

[20] Cfr. ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 43-44.

[21] Cfr. MICHELE CANOSA (a cura di), *David Cronenberg. La bellezza interiore*, Genova, Le Mani, 2005.

[22] DAVID BIRNBAUM, *Cronologie. Tempo e identità nei film e nei video degli artisti contemporanei*, trad. it., Milano, Postmedia Books, 2007, p. 25.

moltiplicazione degli schermi nell'era televisiva, la riduzione a simulacri iperrealistici dei personaggi, la scissione dell'identità psicologica e di genere (fgg. 3-4).



Figura 3: Brian De Palma, *Le due sorelle* (*Sisters*), USA, 1973, col, 92'



Figura 4: Brian De Palma, *Vestito per uccidere* (*Dressed to Kill*), USA, 1980, col, 105'

Le videoinstallazioni artistiche degli anni Novanta, rivolte a un continuo confronto e a un posizionamento critico rispetto all'arte cinematografica del passato, offrono una ripresa e un rilancio creativo del motivo della scissione e della moltiplicazione degli schermi. *Der Sandmann* di Douglas (1995), che evoca fin dal titolo il racconto *L'uomo della sabbia* di Hoffmann, il saggio sul *Perturbante* di Freud e la memoria storica della Germania dopo la riunificazione, si presenta come una videoproiezione doppia in cui ciascuno schermo mostra una carrellata a 360 gradi di uno *Schrebergàrten*, gli orti popolari che i poveri potevano affittare nelle periferie delle città tedesche per coltivare la terra (fig. 5).



Figura 5: Stan Douglas, *Der Sandmann*, 1995. Two 16 mm black-and-white film projections, with sound, 9 min., 50 sec., continuous loop.
Solomon R. Guggenheim Museum, New York Gift, The Bohen Foundation, 2000

Le due metà dello schermo, separate da una linea verticale di giuntura, sono attraversate dai movimenti della macchina da presa che alternativamente invade la porzione del vecchio set che ricrea l'orto e del nuovo set attuale, ricostruito, creando un'oscillazione temporale fra il passato e il presente. La linea verticale di separazione diventa in questo caso una crepa, una fenditura temporale che separa e insieme unisce le due metà dello schermo facendovi precipitare gli oggetti, come i personaggi, tra cui Nathanael, lo sfortunato protagonista del racconto di Hoffmann, che passa attraverso questa soglia e che, nella fonte letteraria, è perseguitato da doppi, coincidenze inquietanti e ripetizioni temporali che

lo riportano costantemente ai suoi ricordi e traumi infantili. L'eroe scisso della videoproiezione di Douglas sembra costretto a ruotare in eterno tra le due metà dello schermo, senza essere «mai in sincronia con se stesso»,[23] sempre in differita o in ritardo nel cogliere la propria identità sincopata, incompiuta, infinita, in attesa di costruzione. Un esito affine, che conduce a un'interrogazione sospesa intorno all'identità dell'io, può essere conseguito dall'artista attraverso un altro procedimento caro alle videoinstallazioni: la proiezione di due film sui lati opposti di uno schermo traslucido, tali da produrre effetti visivi spettrali, di eco e di ritardo temporale, come in *Le Détroit* del 2000.

Gli esempi offerti dalle opere di Douglas, Gordon, Huyghe, Neshat sviluppano la divisione e moltiplicazione degli schermi pensando la linea di separazione tra i video multicanale come una fessura temporale, un intervallo in cui il tempo e il soggetto vengono fagocitati. In questo caso la linea di soglia non si rende invisibile e trasparente, ma si espande fino a permettere la nascita di un terzo spazio e di un terzo tempo fra il Sé e il proprio doppio speculare. La linea di divisione si amplia fino a diventare uno spazio *in-between*, un luogo spettrale in cui si svolge una terza possibile narrazione, come nei casi esemplari offerti da *The Third Memory* e *L'Ellipse* di Huyghe. Come Douglas, anche Huyghe ingrandisce la linea di separazione dei due schermi fino a trasformarla in un terzo schermo, un varco spazio-temporale abitato dall'attore Bruno Ganz che in *L'Ellipse*, a vent'anni di distanza da *L'amico americano* di Wim Wenders, torna a Parigi come uno spettro per occupare, nello spazio sospeso tra le due sponde della Senna, il tempo immaginario escluso dalla finzione del film originario, ovvero l'attraversamento della città da un appartamento all'altro, tagliato nel montaggio finale (fig. 6).

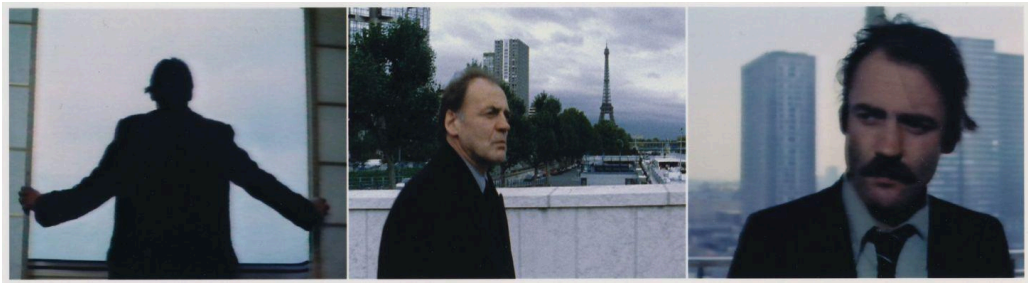


Figura 6: Pierre Huyghe, *L'Ellipse*, 1998. Triple projection, 16mm film, 13min

La linea di ritaglio dello schermo diviso si è qui trasformata in un tempo immaginario e insieme reale incastonato negli interstizi della finzione, una terza narrazione e una terza memoria che si affianca al tempo reale vissuto dall'attore Ganz e al tempo finzionale del suo personaggio nel film di Wenders.

Il *remake* di una stessa azione, compiuta a distanza di anni, genera nell'opera di Huyghe un terzo fantasma, una differenza, uno scarto,[24] lasciando in sospeso l'attribuzione dell'identità del soggetto agente: l'attraversamento di Parigi è compiuto dell'attore Ganz o dal suo personaggio invecchiato? Anche Gordon in *Through the Looking Glass* (1999), in *Left Is Right and Right Is Wrong and Left Is*

[23] BIRNBAUM, *Cronologie* cit., p. 14.

[24] Per un'interpretazione politica del gesto di 'rimontaggio' di Huyghe: cfr. NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, trad. it., Milano, Postmedia Books, 2004, pp. 47-51.

Wrong and Right Is Right (1999), opere che rimediano modelli filmici di partenza (rispettivamente la scena dello specchio di *Taxi Driver* di Martin Scorsese e *Whirlpool* di Otto Preminger) e che tematizzano la scissione e lo sdoppiamento della psiche, traduce e interpreta il tema narrativo e psicologico del doppio in un'esperienza percettiva di duplicazione e raddoppiamento dell'esperienza dello spettatore, in una scissione che appartiene prima di tutto al medium stesso.

Con la videoinstallazione la moltiplicazione degli schermi chiama in causa direttamente la scissione dell'identità del soggetto, coinvolgendo in prima istanza lo spettatore in un'esperienza incarnata e vissuta di spaesamento e inquietudine. Lo specchio di Narciso è ora esploso in mille frammenti specchianti e ogni trasformazione dei media interroga e sollecita con urgenza una riconfigurazione dell'identità soggettiva umana.

Ludovica Caniparoli

Le istituzioni AFAM e la valorizzazione delle conoscenze

Che la sola presenza di un'istituzione di formazione terziaria su un territorio ne plasmi l'identità e rappresenti un motore di sviluppo economico e sociale è un fenomeno noto, storico e più volte misurato.[1]

Il fenomeno è ancora più evidente nelle piccole città, dove università, accademie o conservatori sono l'unica istituzione culturale presente. Cosa sarebbero Oxford e Cambridge senza le rispettive Università? E Urbino, Perugia o Bologna? Oppure Carrara o Lecce senza le loro Accademie? Ancora Alessandria, Avellino o Mantova senza i rispettivi Conservatori?
Il contributo che le istituzioni terziarie hanno sul territorio viene misurato dagli analisti sia con indicatori quantificabili come l'impatto diretto, indiretto e indotto, che con indicatori più immateriali, come l'immagine, il valore identitario e l'impatto sociale.

Oggi però le istituzioni di formazione terziaria hanno uno strumento in più per lasciare il segno nella società, la cosiddetta 'terza missione'. La terza missione, o valorizzazione delle conoscenze, consiste in tutte quelle attività che proiettano l'università al di fuori delle sue aule e laboratori, nel contesto socio-economico, creando valore per il territorio, l'ambiente e la società. Parlare di terza missione significa attuare un radicale cambiamento di prospettiva nel rapporto tra istituzioni terziarie e territorio. L'impatto lasciato non è più da valutare *ex post*, ma è pianificato, strategicamente organizzato e, soprattutto, valutato da organismi terzi.

Così viene definita la terza missione dall'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca):

> L'ANVUR valuta e promuove le attività di valorizzazione delle conoscenze, cioè il contributo delle Istituzioni allo sviluppo della società e del territorio, favorendo il dialogo tra Istituzioni, le imprese e la società civile. Attraverso il monitoraggio e la valutazione di tali attività, l'Agenzia si impegna a supportare pratiche innovative e sinergie tra ricerca e sviluppo economico, territoriale, ambientale e culturale.[2]

Le istituzioni del comparto AFAM sono state le ultime in ordine di tempo a essere chiamate a confrontarsi con categorie nuove, maturate in un dibattito di cui inizialmente non facevano parte.

---

[1] PATRIZIA DILORENZO – EMANUELA STEFANI, *Università e città Il ruolo dell'università nello sviluppo dell'economia culturale delle città,* Fondazione CRUI, 2015.

[2] <www.anvur.it> (ultima cons. 29/08/2026).

D'altra parte Accademie, Isia e Conservatori partono da una posizione privilegiata, in quanto possono avvalersi dei risultati di un lungo dibattito che si è già sviluppato in ambito universitario, nell'arco di un ventennio circa.

La *road map* di questo cambio di prospettiva a livello universitario lo si può tracciare attraverso i punti nodali del percorso.

In Italia, nella metà degli anni Novanta, inizia il dibattito sulle funzioni delle istituzioni universitarie e si inizia a parlare di 'terza missione', come terzo pilastro insieme a didattica e ricerca, ma è solo nel 2010 che viene istituzionalizzata con il Decreto Legislativo n. 240 e dunque di fatto si amplia il ruolo delle università, includendo il trasferimento di conoscenze, l'innovazione e l'interazione con il territorio e la società tra gli obiettivi di ogni ateneo.

L'inserimento della terza missione va di pari passo con la nascita dell'ANVUR, istituita nel 2006 con il D.L. 262, ma diventata pienamente operativa solo nel 2010. L'ANVUR infatti ha introdotto la terza missione nel processo di valutazione degli atenei. Il sistema di Valutazione della Qualità della Ricerca (VQR) dell'ANVUR ha base quinquennale (2015-19, 2020-24) e ad ogni nuovo ciclo vengono leggermente ridefinite le aree tematiche e riadattata la valutazione al contesto che cambia.

Parallelamente, negli anni 2013-16 si è avuto un consolidamento normativo in materia ed è invalso l'uso della dicitura 'valorizzazione delle conoscenze' al posto di 'terza missione', per evitare che possa essere considerata come ancillare rispetto a didattica e ricerca.

A livello europeo due date che rappresentano delle pietre miliari nell'affermazione della nuova prospettiva sono: la sottoscrizione dell'Agenda ONU 2030, nel 2015, in cui tra i vari obiettivi ha una posizione centrale la sostenibilità ambientale, e le Raccomandazioni del Consiglio UE per la valorizzazione delle conoscenze nel 2022.

Nell'a.a. 2022-23 la CRUI (Conferenza Rettori Università Italiane) ha nominato una commissione ristretta sulla terza missione ed ha iniziato a parlare di «valorizzazione delle conoscenze».[3]

Sempre nel 2023 un convegno di studi promosso dall'Istituto Universitario Orientale di Napoli (UNIOR) ha affrontato le specificità della terza missione per le scienze umane e sociali. Un ruolo importante lo hanno avuto le reti universitarie, in particolare:

[3] Il Gruppo ha condotto fra il 2022 e il 2023 diverse riflessioni in vista della VQR 2020-2024. Partendo da un'analisi del processo della precedente VQR 2015-2019 – che ha evidenziato punti di forza, aspetti di miglioramento e proposte – la riflessione ha investito aspetti quali la concezione/denominazione di Terza Missione, la tassonomia dei campi d'azione, gli indicatori e strumenti di misura dell'impatto. La necessità di non disperdere le esperienze condotte dagli atenei sia singolarmente che nell'ambito di reti nazionali, ma di metterle a sistema, ha condotto nel 2023 alla creazione di una Commissione ristretta: coordinata dal Rettore Riccardo Pietrabissa, la Commissione coinvolge alcune reti attive sui temi della Valorizzazione delle conoscenze. Attualmente ne fanno parte Elisa Giacosa (Coordinatrice GdL CRUI Terza MIssione), Patrizia Lombardi e Lelio Iapadre (RUS), Pier Andrea Serra e Andrea De Bortoli (*APEnet*), Maria Chiara Di Guardo (*Netval*). La Commissione ristretta organizza periodicamente incontri con gli Atenei ed eventi presso le sedi universitarie, al fine di condividere riflessioni, proposte, best practice. In questa sezione sono raccolti i documenti principali sia a livello internazionale ed europeo che a livello nazionale, a partire dalla documentazione prodotta in ambito CRUI. *Verso una nuova concezione e denominazione della 'terza missione' degli Atenei* , settembre 2023.

- NETVAL - NETWORK per la Valorizzazione della Ricerca che dal 2002 svolge un'indagine annuale per monitorare le attività di trasferimento tecnologico, nascita di imprese spin-off, e attività di brevettazione e licensing.[4]
- APENET - Rete italiana degli Atenei ed Enti di Ricerca per il *Public Engagement*, attiva dal 2018.[5]

In sintesi, i venti anni di dibattito in ambiente universitario hanno portato a diverse trasformazioni: si è passati dalla dicitura 'terza missione' a 'valorizzazione delle conoscenze', dal mero trasferimento tecnologico allo scambio di conoscenze, dalla misurazione dell'impatto economico anche a quello sociale e culturale, dall'utilizzo di indicatori quantitativi a indicatori complessi,[6] dal trasferimento delle conoscenze alla co-creazione delle conoscenze, dall'esclusività delle facoltà scientifiche all'allargamento anche alle facoltà umanistiche.[7]

Quando le istituzioni del comparto AFAM si iniziano a confrontare sul tema della valorizzazione delle conoscenze, dunque, molti contributi teorici sono già presenti, inoltre si possono confrontare le numerose esperienze di progetti messi in atto e valutati dalle varie università nell'ambito della terza missione (spesso si continua a mantenere la vecchia dicitura anche sui siti istituzionali degli atenei).

Il primo confronto strutturato sul tema lo si trova in ambito AFAM nel *Memorandum per l'innovazione dell'alta formazione artistica, musicale e coreutica per la Ministra Anna Maria Bernini*, approvato dal CNAM nel 2022.[8] Dal documento appare subito quello che può essere definito come il 'paradosso AFAM', ovvero la pervasività delle attività di valorizzazione delle conoscenze in larghissima parte della ricerca e della produzione artistica del settore, ma la pressoché totale assenza di una strutturazione e pianificazione di queste attività, utili ad una futura valutazione.

> In fondo la cosiddetta 'terza missione', in senso lato, coincide forse con la prima condizione naturale delle AFAM, poiché il "...contesto socio-economico, esercitato mediante la valorizzazione e il trasferimento delle conoscenze" è la condizione *sine qua non* di ogni espressione artistica che ha come obiettivo un totale e immenso riverbero nella società reale. Ecco perché l'AFAM merita un'attenzione mirata e interventi non placebo per risolvere i suoi problemi epocali, essendo un vero e proprio asset ad alto potenziale – in carne ed ossa – del Made in Italy e del Created in Italy.[9]

---

[4] <www.netval.it> Netval nasce nel 2002 come network informale tra università, oggi ha 101 soci, università enti di ricerca e cura, (ultima cons. 29/08/2026).

[5] <www.apenetwork.it> Apenet nasce nel 2015 all' università di Torino, nel 2018 diventa una rete che riunisce atenei e enti di ricerca, oggi 41 enti fondatori è una rete nazionale. Nel manifesto per il valore pubblico della conoscenza, sancisce linee d'azione e punti di vista sul ruolo della terza missione come motore di sviluppo, e apertura a nuovi pubblici, e il *public engagement* come input rispetti ad un'azione di crescita culturale che serve a creare sviluppo, (ultima cons. 29/08/2026).

[6] AA.VV, *Indicatori e strumenti di misura dell'impatto*, «Executive Summary», <www.crui.it> (ultima cons. 29/08/2026).

[7] BRIGIDA BLASI, *Società e università. Valutazione e impatto sociale*, Franco Angeli 2023.

[8] www.cnam.it

[9] AA.VV., *Memorandum per l'innovazione dell'alta formazione artistica, musicale e coreutica per la Ministra Anna Maria Bernini,* CNAM, 9/11/22.

Passando in rassegna le aree tematiche della Valorizzazione della conoscenza nella VQR 2020-24, vediamo come ci siano moltissime categorie in cui poter inserire attività specifiche del comparto AFAM; ed in particolare:

- Trasferimento tecnologico:
  Brevetti, *spin-off, startup*, incubatori, parchi scientifici e tecnologici, collaborazioni impresa-università, attività di disseminazione della conoscenza;
- Produzione e gestione dei beni pubblici:
  produzione, gestione e valorizzazione di beni artistici e culturali, apprendimento permanente e didattica, produzione di beni pubblici di natura sociale, educativa e politiche per l'inclusione, progetti di sviluppo territoriale, infrastrutturale e di rigenerazione urbana, azioni per lo sviluppo della scienza aperta*;*
- *Public engagement*:
  organizzazione di eventi artistici, culturali e sportivi, divulgazione scientifica e multimediale, iniziative di coinvolgimento proattivo dei cittadini nella ricerca e/o nell'innovazione anche per favorire la disseminazione e l'implementazione dei risultati della ricerca, interazione con il mondo della scuola;
- Scienze della vita e della salute:
  sperimentazione clinica, iniziative di prevenzione, promozione e tutela della salute pubblica, attività in favore delle categorie fragili, attività di cooperazione sanitaria internazionale, salute ambientale e sicurezza alimentare;
- Sostenibilità ambientale, inclusione e lotta alle disuguaglianze (Agenda 2030):
  contrasto alla povertà, inclusione e coesione sociale, uguaglianza di genere, istruzione di qualità, transizione ecologica ed energetica, sostenibilità ambientale e climatica, cooperazione internazionale, divulgazione, promozione e diffusione della cultura della legalità e sostenibilità, *green office*, efficientamento energetico delle strutture, progetti di mobilità, *smart monitoring*, benessere lavorativo.[10]

Da una ricognizione dei siti internet istituzionali delle Accademie di Belle Arti statali italiane emerge che tutte le Accademie di Belle Arti fanno attività con ricadute sul territorio (mostre, spettacoli, concerti, eventi culturali, festival artistici, restauri, attività di didattica museale e curatoriale con musei, teatri e centri culturali, progetti con università, centri di ricerca scientifici, aziende ospedaliere, aziende di moda, agenzie di comunicazione, produzioni cinematografiche, di cinema di animazione, *videogame,* solo per citarne alcune) ma al contempo mancano le competenze per avviare un censimento strutturato di tali attività, in vista della futura valutazione ministeriale (negli organigrammi delle accademie non ci sono figure preposte alla terza missione/valorizzazione delle conoscenze, né tra i docenti né tra il personale TA).

A livello di comunicazione esterna solo 4 Accademie tra tutte le Accademie statali d'Italia hanno una sezione dedicata alla terza missione/valorizzazione delle conoscenze sul proprio sito istituzionale (cfr. tabella n.1)

[10] <www.anvur.it> (ultima cons. 29/08/2026).

Tabella n.1

	Regione	Istituzione	Sezione dedicata alla terza missione/valorizzazione delle conoscenze sul sito istituzionale	Note
1	Abruzzo	ABAQ – L'Aquila	no	
2	Calabria	ABAC - Catanzaro	no	
3	Calabria	ABARC – Reggio Calabria	no	
4	Campania	ABANA - Napoli	no	
5	Emilia-Romagna	ABABO - Bologna	no	
6	Emilia-Romagna	ABARavenna	no	
7	Lazio	ABARoma	no	
8	Lazio	Accedemia di Belle Arti di Frosinone	sì	pagina esplicativa
9	Liguria	Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova	no	
10	Lombardia	Brera - Milano	sì	progetti con schede e video
11	Lombardia	Politecnico delle Arti di Bergamo - Accademia di Belle Arti G.Carrara	no	
12	Marche	Accademia di Belle Arti di Macerata	no	
13	Marche	Accademia di Belle Arti di Urbino	no	
14	Piemonte	Accademia Albertina di Belle Arti di Torino	no	
15	Puglia	Accademia di Belle Arti di Bari	no	
16	Puglia	ABAFG - Foggia	no	
17	Puglia	ABALecce	no	
18	Sardegna	Accademia di belle Arti Mario Sironi	no	
19	Sicilia	ABAPA - Palermo	no	
20	Sicilia	Accademia di Belle Arti di Catania	sì	Produzione Artistica e terza Misione, eventi, Mostre incontri premi e riconoscimenti

21	Toscana	Accademia di Belle Arti di Firenze	no	
22	Toscana	Accademia di Belle Arti di Carrara	no	
23	Umbria	Accademia Belle Arti Perugia	no	
24	Veneto	Accademia di Belle Arti Venezia	no	
25	Veneto	Accademia di Belle Arti Verona	sì	Introduzione e schede progetti dal 2019 al 2021

Nel lento e lungo processo di riforma delle istituzioni AFAM, in cui solo negli ultimi anni abbiamo visto raggiunti dei traguardi importanti, come l'istituzione dei cicli di Dottorato di Ricerca, il finanziamento di PRIN, il riordino dei SAD, la stabilizzazione di molti docenti precari nonché l'istituzione delle figure di tecnici di laboratorio e accompagnatori al pianoforte a tempo indeterminato, la riflessione sulla valorizzazione delle conoscenze assume un ruolo cruciale come tassello per completare il complesso riordino del comparto fino ad una effettiva equiparazione con il sistema universitario.

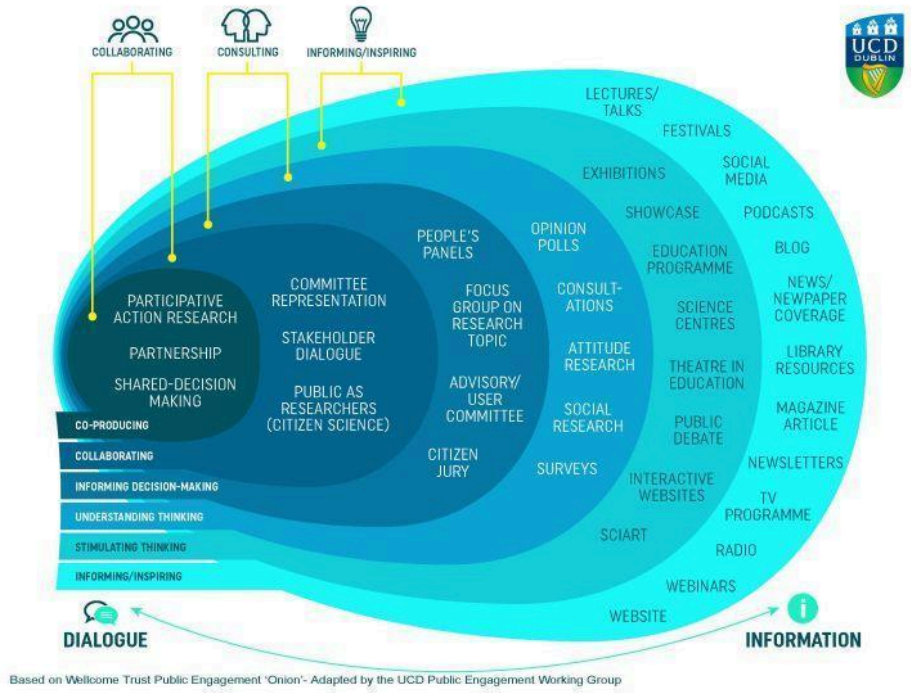
Ma cosa si valuta esattamente? Il problema cruciale nella produzione artistica così come nelle discipline sociali e umanistiche è nell'individuazione degli indicatori da misurare: «Mentre in ambito tecnologico, valorizzazione e commercializzazione della ricerca producono oggetti identificabili e misurabili, l'impatto delle SSH è mediato dalle persone, molto meno visibile e difficilmente misurabile.»[11]

Come si valuta l'impatto sociale? Essendoci molti gruppi sociali coinvolti, essendo gli effetti diluiti in archi di tempo spesso molto lunghi, e generando a volte interazioni spontanee imprevedibili, gli indicatori necessari sono spesso complessi e poco standardizzabili.

> Si tratta delle cosiddette 'connessioni nascoste' (*hidden connections*) che gli autori classificano in quattro principali categorie:
> • attività *people-based* (conferenze, partecipazione a reti, lezioni aperte, partecipazione a comitati di consultazione, placement degli studenti, tavoli di fissazione degli standard, formazione continua, co-progettazione dei curricula, educazione all'imprenditorialità);
> • attività di *problem-solving* (relazioni informali e personali, ricerche e pubblicazioni congiunte, servizi di consulenza, ricerca su commessa, consorzi di ricerca, programmi di scambio e mobilità del personale, prototipazione e testing, utilizzo di infrastrutture);
> • attività di commercializzazione (costituzione di aziende di consulenza, ricerca licenziata, brevettazione, imprese *spin-off*);
> • attività rivolte alla comunità (seminari e lezioni aperte alla comunità, progetti con le scuole, iniziative sportive e culturali rivolte alla comunità).
> [...] In particolare, le discipline sociali, umanistiche e artistiche mostrano una grande vivacità di relazioni con il terzo settore e le comunità, anche se la definizione tradizionale di terza missione e la coincidenza *de facto* con il concetto di trasferimento tecnologico hanno concorso a produrre un ritardo nell'elaborazione metodologica su questi temi.[12]

[11] BLASI, *Società e università. Valutazione e impatto sociale*, p.34.
[12] BLASI, *Società e università. Valutazione e impatto sociale*, pp.32-33.

Una chiave di analisi è il modello di *public engagement* dell'University College di Dublino, schematizzato nel grafico n.1



Secondo i teorici dell'University College di Dublino esistono 6 diversi livelli di coinvolgimento del pubblico:

- coproduzione;
- collaborazione;
- informare i decisori politici;
- apprendimento;
- stimolo;
- informazione/ispirazione.

Da ognuno di questi livelli derivano diverse attività da porre in essere per raggiungere l'obiettivo. Si passa da azioni partecipate o co-creazione ad attività di disseminazione dei risultati.

A mero titolo esemplificativo, prenderemo come caso una serie di attività realmente svolte dall'Accademia di Belle Arti di Napoli che possono essere annoverate nei diversi livelli di *public engagement:*

- Coproduzione: progetto *Cuoredinapoli*[13] – progetto di arte relazionale nato nel 2014 nella Scuola di Nuove Tecnologie dell'Arte, esempio di co-creazione artistica con il territorio;
- Collaborazione: 'installazioni artistiche in ospedale' - collaborazione tra la scuola di Decorazione e Istituto dei Tumori Pascale di Napoli;

[13] <www.cuoredinapoli.net> (ultima cons. 29/08/2026).

- Informare i decisori politici: il restauro dei leoni in ferro della facciata monumentale dell'Accademia con il sostegno del Lions Club Napoli Lamont Young;[14]
- Apprendimento: il progetto *Academy Art Lab* – progetto che ha coinvolti tutti i corsi dell'accademia con laboratori artistici nelle scuole superiori di Napoli e provincia per un intero anno con finalità di orientamento, sviluppo competenze e benessere psico-emotivo.
- Stimolo: progettazione di identità visiva, comunicazione, allestimento museale per la stazione zoologica Anton Dhorn di Napoli in collaborazione con il corso di Design della Comunicazione;
- Informare e ispirare: il progetto *Abana tv* - laboratorio di creazione di contenuti video per comunicare all'esterno le attività dell'istituzione.[15]

Lungi da qualsiasi pretesa di esaustività, questo rapidissimo elenco di esperienze vuole solo dimostrare quanto sia immediatamente applicabile il modello di analisi del *public engagement* dell'University College di Dublino.

L'apertura alle istituzioni AFAM alla valutazione strutturata e organica delle attività di valorizzazione delle conoscenze sarà sicuramente di stimolo a tutto il sistema ANVUR per un comune ripensamento degli indicatori e agli atenei per nuove opportunità di collaborazioni per moltiplicare le ricadute positive sui territori e le comunità.

[14] <https://www.ildenaro.it/dopo-150-anni-i-leoni-dellaccademia-di-belle-arti-di-napoli-vanno-in-restauro/> (ultima cons. 29/08/2026).

[15] <https://www.abana.it/it/docenti/dario-de-notaris/2020/6/15/al-via-la-webtv-dell-accademia/> (ultima cons. 29/08/2026).

Matteo Catalano

Inizio–centro–fine e *topics*: articolazione temporale e processi nella forma del tardo Settecento

Introduzione: forma, retorica e aspettativa nel tardo Settecento

Negli ultimi decenni la riflessione sulla forma nella musica strumentale del tardo Settecento si è articolata soprattutto intorno alla teoria delle funzioni formali di William E. Caplin e alla *Sonata theory* di James Hepokoski e Warren Darcy.[1] La prima descrive la forma attraverso funzioni, moduli e processi sintattici fondati sull'interazione tra armonia, cadenza, profilo tematico, organizzazione fraseologica e ritmo formale; la seconda interpreta la forma sonatistica come sistema di aspettative, *defaults* e deformazioni. Entrambe le prospettive si collocano entro la più ampia tradizione della *Formenlehre*, intesa non come sapere statico, ma come linea teorica in continua ridefinizione. Caplin si innesta esplicitamente sulla tradizione di Schönberg e Ratz, riformulandola attraverso un modello sistematico delle funzioni formali; Hepokoski e Darcy, invece, attribuiscono un ruolo centrale alla temporalità dell'ascolto e alla dialettica tra norma e deviazione. In questo senso, la cosiddetta *New Formenlehre* ha riaperto il dibattito sul carattere processuale, retorico e narrativo della forma musicale dopo la stagione dello schenkerismo ortodosso.[2]

In tale quadro, risultano particolarmente rilevanti sia il concetto schmalfeldtiano di *process of becoming*,[3] che interpreta la forma come trasformazione progressiva delle funzioni nel tempo, sia la riflessione di Dahlhaus sullo scarto tra caratteri estetici e funzioni formali.[4] Un determinato carattere

[1] WILLIAM E. CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven,* New York, Oxford University Press, 1998; JAMES HEPOKOSKI – WARREN DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata,* New York, Oxford University Press, 2006.

[2] Per approfondimenti sull'evoluzione della *Formenlehre* consultare ANTONIO GRANDE, *Il moto e la quiete. Dinamica delle strutture musicali in età tonale,* Roma, Aracne, 2011 e WILLIAM E. CAPLIN, JAMES HEPOKOSKI, and JAMES WEBSTER, *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*, ed. Pieter Bergé, Leuven, Leuven University Press, 2009.

[3] JANET SCHMALFELDT, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford Studies in Music Theory, Oxford, Oxford University Press, 2011.

[4] CARL DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, trad. it. Laura Dallapiccola, Torino, EDT, 1990.

espressivo o stilistico non coincide necessariamente con una funzione formale, ma può entrare con essa in tensione. È precisamente entro questo spazio di tensione tra carattere, funzione e temporalità che il presente contributo colloca il rapporto tra *topics*[5] e articolazione inizio–centro–fine.

Questa concezione temporalmente orientata della forma trova un precedente significativo nella teoria musicale settecentesca, soprattutto di area germanica e di orientamento retorico.[6] In tale contesto la forma non è primariamente intesa come schema astratto, bensì come organizzazione temporale del discorso, modellata per analogia sull'orazione e finalizzata alla gestione dell'esperienza dell'ascoltatore. Il paradigma *beginning–middle–end* proposto da Kofi Agawu,[7] pur radicato in una prospettiva schenkeriana e semiotica, può essere letto come una riattualizzazione di questa eredità retorica, poiché individua tre zone funzionalmente distinte nel decorso musicale. Ciò che rimane da chiarire è lo statuto teorico di tale articolazione: semplice griglia descrittiva oppure livello organizzativo primario capace di orientare la definizione delle funzioni formali?

Il presente contributo avanza l'ipotesi che l'articolazione inizio–centro–fine possa essere interpretata come un primo livello di *default* nella gestione del tempo musicale nei repertori strumentali di fine XVIII secolo. Tale livello non opera soltanto in rapporto allo sviluppo sintattico, ma anche come matrice retorica capace di orientare la disposizione complessiva del discorso. In questa prospettiva, i topoi[8] non agiscono soltanto come marcatori espressivi locali, ma possono contribuire all'articolazione temporale della forma. Ciò non implica, tuttavia, che un determinato *topic* possieda di per sé una funzione formale stabile e univoca: come ha osservato Caplin,[9] solo pochi *topics* presentano una relazione relativamente determinata con specifiche funzioni formali, mentre nella maggior parte dei casi uno stesso *topic* può occupare posizioni formali diverse.

---

[5] Per una definizione del concetto di *topic* in ambito musicale, si confronti la definizione in ROBERT S. HATTEN, *On Musical Topics and Tropes. Definitions, History, Theoretical Amplifications, Pedagogical Applications, and Extensions,* «Res Facta Nova» 24 (33), 2023, p. 9, <https://doi.org/10.14746/rfn.2023.24.1> (ultima cons. 03/07/2026), secondo il quale «*a musical topic has its origin in a familiar style type with easily recognizable musical features* [...]. *Such familiar types become topics when they are imported* [...] *into a new larger musical context*».

[6] HEINRICH CHRISTOPH KOCH, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält,* Frankfurt am Main, August Hermann dem Jüngern, 1802; JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Über die Theorie der Musik*, *insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist: Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen*, Göttingen, Im Verlag der Wittwe Vandenhöck, 1777; JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, trad. ing. Ernest C. Harriss, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981; JOSEPH RIEPEL, *Joseph Riepel's Theory of Metric and Tonal Order: Phrase and Form: A Translation of His Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Chapters 1 and 2 (1752/54, 1755),* trad. ing. John Walter Hill, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2014.

[7] VICTOR KOFI AGAWU, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music,* Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.

[8] Per una recente rassegna sugli ultimi sviluppi della teoria dei *topics* si consulti DYLAN PRINCIPI, *Rethinking Topic Theory: An Essay on the Recent History of a Music Theory,* «Music Theory Online» 30/1, March 2024, <https://doi.org/10.30535/mto.30.1.9> (ultima cons. 14/04/2026) o DANUTA MIRKA, ed., *The Oxford Handbook of Topic Theory,* Oxford, Oxford University Press, 2014.

[9] WILLIAM E. CAPLIN, *On the Relation of Musical Topoi to Formal Function*, «Eighteenth-Century Music 2» 1, 2005, pp. 113–124 <https://doi.org/10.1017/S1478570605000278> (ultima cons. 12/06/2026).

La funzione retorico-formale di un *topic* dipende dunque non dalla sua identità isolata, ma dal modo in cui esso si colloca nella sintassi musicale, dalla relazione con i *topics* circostanti e dal rapporto con le proprie configurazioni archetipiche. In tale prospettiva, la nozione hatteniana di *trope*[10] e la categoria di *mixed style* discussa da Grimalt[11] permettono di descrivere quei casi in cui il significato formale nasce dall'interazione tra registri stilistici differenti, più che dall'azione autonoma di un singolo *topic*.

Attraverso l'analisi di due esempi tratti dal repertorio strumentale del tardo Settecento, il saggio mostrerà come l'articolazione inizio–centro–fine possa operare tanto a livello di frase quanto su scale formali più ampie, fungendo da matrice retorica sulla quale si innestano funzioni formali, deformazioni e strategie tonali. Ne deriva una concezione della forma in cui la dimensione retorica non è residuo storico o semplice metafora, ma componente strutturante del pensiero musicale settecentesco.

La forma come discorso: retorica e organizzazione temporale nel tardo Settecento

Seguendo Bonds,[12] che riprende alcune categorie elaborate da M. H. Abrams per la letteratura inglese del XVIII e XIX secolo, una delle principali direttrici attraverso cui indagare la costruzione musicale tra tardo Settecento e primo Ottocento risiede nella distinzione tra finalità pragmatiche ed espressive. Nel primo caso, caratteristico di una parte significativa della teoria musicale tra XVII e XVIII secolo, la composizione è concepita in rapporto all'effetto prodotto sull'ascoltatore. La centralità della retorica conferisce così al discorso musicale un orientamento pragmatico e *listener-oriented*: la disposizione degli eventi non risponde a una logica meramente combinatoria, ma alla necessità di guidare l'ascolto attraverso un percorso ordinato e finalizzato.

Già nella tradizione della musica poetica, da Burmeister a Mattheson, la composizione viene esplicitamente accostata all'orazione. In Burmeister,[13] la forza della musica deriva dalla capacità del compositore di organizzare e ornare il materiale sonoro in modo da muovere gli affetti; in Mattheson, tale analogia si traduce nell'articolazione del discorso musicale secondo momenti retorici quali

[10] ROBERT S. HATTEN, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Musical Meaning and Interpretation, Bloomington, Indiana University Press, 2004; ROBERT S. HATTEN, *On Musical Topics and Tropes,* cit., pp. 9–22.

[11] JOAN GRIMALT, *Mapping Musical Signification*, Numanities – Arts and Humanities in Progress 15, Cham, Springer, 2020, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-52496-8> (ultima cons. 12/06/2026).

[12] MARK EVAN BONDS, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991. Va tuttavia osservato che l'interpretazione della tradizione retorica proposta da Bonds, pur influente, non è del tutto neutrale e può essere letta come una costruzione storiografica selettiva; su questo aspetto si vedano alcune riserve espresse in sede critica, ad esempio in PETER A. HOYT, *Review of Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration, by Mark Evan Bonds*, «Journal of Music Theory» 38/1, Spring 1994, pp. 123–143.

[13] JOACHIM BURMEISTER, *Musica poetica*, ed. Benito V. Rivera, New Haven, Yale University Press, 1993.

exordium, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* e *peroratio*.[14] La forma musicale viene così pensata come successione di fasi funzionalmente differenziate, ciascuna dotata di uno specifico ruolo comunicativo.

Nel corso del XVIII secolo tale orientamento assume una dimensione più esplicitamente estetica. In Koch, la forma è intesa come disposizione ordinata delle idee musicali finalizzata alla produzione di un determinato *Eindruck*,[15] ossia di un effetto percettivo globale sull'ascoltatore, e come *Anlage*,[16] cioè organizzazione degli elementi capace di determinare il carattere e la sensazione del brano. Analogamente, Forkel interpreta la comprensione musicale come riconoscimento di convenzioni formali e relazioni tra le parti, paragonando l'ascolto di una composizione priva di tale comprensione all'ascolto di un'orazione di cui non si conosca la grammatica.[17]

A questa concezione pragmatica e retorica si contrappone, nel XIX secolo, un modello espressivo, così come definito da Abrams e ripreso da Bonds. In tale prospettiva, il centro del processo comunicativo si sposta dall'effetto sull'ascoltatore all'opera come espressione autonoma di un contenuto interiore. La disposizione non scompare, ma perde il proprio primato pragmatico: non è più orientata principalmente alla gestione dell'esperienza dell'ascoltatore, bensì subordinata all'espressione di un contenuto soggettivo.

La concezione temporale della forma nel XVIII secolo risulta dunque profondamente strutturata dal paradigma retorico. Come osserva McCreless,[18] la retorica viene importata nella teoria musicale come metalinguaggio della composizione, non soltanto come repertorio terminologico o analogico. È entro tale quadro che l'articolazione inizio–centro–fine può essere interpretata come sintesi funzionale della tradizione retorica: non uno schema rigido, ma un orientamento temporale del discorso, nel quale apertura, processo e chiusura assumono ruoli differenziati nella gestione delle aspettative dell'ascoltatore.

Inizio–centro–fine, *topics* e articolazione temporale

Il paradigma *beginning–middle–end* elaborato da Kofi Agawu rappresenta uno dei tentativi più significativi di riattualizzare, nella teoria musicale contemporanea, una concezione temporale della forma. Pur dichiarando una matrice semiotica, il modello resta profondamente radicato nel pensiero schenkeriano: il *middle* coincide soprattutto con l'emergere di dinamiche processuali, mentre *beginning* ed *ending* assumono funzioni rispettivamente instaurative e stabilizzanti. Sebbene Agawu riconosca il ruolo dei *topics* come elemento fondamentale del discorso musicale, essi tendono a operare

[14] Nel sistema retorico tradizionale, la *dispositio* designa l'organizzazione del discorso. La teoria musicale tra Rinascimento e XVII secolo sposta spesso l'attenzione verso l'*elocutio* e gli aspetti figurativi; la riflessione settecentesca può essere letta anche come un tentativo di restituire centralità alla disposizione formale.
Cfr.PATRICK MCCRELESS, *Music and Rhetoric*, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di Thomas Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 847–879.

[15] KOCH, *Musikalisches Lexikon,* cit., p. 515.

[16] *Ivi*, p. 146.

[17] FORKEL, *Über die Theorie der Musik*, cit.

[18] MCCRELESS, *Music and Rhetoric*, cit.

come marcatori espressivi in relazione agli elementi strutturali, piuttosto che come dispositivi capaci di organizzare direttamente il tempo musicale.

Il presente contributo propone di integrare tale prospettiva rileggendo l'articolazione inizio–centro–fine attraverso l'interazione tra sintassi, retorica e *topics*. Se la tradizione retorica implica una concezione della forma come discorso temporalmente orientato, allora i *topics* non possono essere considerati soltanto ornamenti semantici o caratteri locali, ma possono contribuire alla definizione delle diverse fasi del processo formale. 'Inizio', 'centro' e 'fine' non sono dunque configurazioni strutturali rigide, bensì spazi retorico-temporali nei quali il materiale musicale assume funzioni differenti in rapporto alla sua posizione sintattica, al contesto topico e al grado di stabilità o trasformazione del discorso.

'L'inizio' si distingue per riconoscibilità e relativa autonomia. Esso stabilisce un primo quadro di riferimento per l'ascolto attraverso materiali dotati di forte identità, spesso fondati su schemi, *topics* o gesti facilmente memorizzabili. Tale riconoscibilità non implica immobilità: 'l'inizio' contiene già potenzialità di ritorno, ripetizione e trasformazione,[19] ponendo le basi per successive elaborazioni.

Il 'centro' è caratterizzato dal primato del processo rispetto all'enunciato. Esso costituisce lo spazio dell'instabilità, della trasformazione e dell'interazione tra materiali precedentemente introdotti. Se in Agawu tale processualità è descritta soprattutto attraverso parametri armonico-contrappuntistici, essa può coinvolgere anche i *topics*, che vengono combinati, sovrapposti, deformati o ricontestualizzati. In questo senso, il 'centro' non è soltanto una zona di sviluppo sintattico, ma anche uno spazio di rinegoziazione retorico-topica.

La 'fine', per ultimo, ha la funzione di assicurare la chiusura del discorso. Tale chiusura non è affidata esclusivamente alla stabilizzazione tonale o cadenzale, ma anche a dispositivi retorici, quali ritorni, ripetizioni, intensificazioni e formule di perorazione. La 'fine' integra così componenti sintattiche e retoriche: da un lato conferma l'approdo formale, dall'altro riorganizza retrospettivamente il senso delle sezioni precedenti.

In questa prospettiva, l'articolazione inizio–centro–fine può essere intesa come una possibilità processuale di primo livello, o *default*, nella gestione del discorso musicale settecentesco. Essa non sostituisce le funzioni formali, né determina in modo rigido il significato dei *topics*; piuttosto, offre una matrice temporale entro cui funzioni, configurazioni topiche e strategie cadenzali possono interagire. Prima di procedere alle analisi, sarà quindi necessario chiarire il lessico e la gerarchia dei modelli teorici impiegati.

Criteri metodologici per le analisi

Prima di procedere alle analisi, è opportuno chiarire il lessico e la gerarchia dei modelli teorici impiegati. I termini relativi ai *topics* musicali — quali *learned style*, *Sturm und Drang*, *brilliant style*, *sigh motive* e simili — sono assunti all'interno della tradizione moderna della *topic theory*, a partire dalla classificazione proposta da Ratner e successivamente sviluppata, tra gli altri, da Allanbrook,

[19] EDWARD W. SAID, *Beginnings: Intention and Method*, New York, Basic Books, 1975.

Agawu, Mirka e Grimalt.[20] In questa sede tali categorie non vengono impiegate come etichette espressive autonome, ma come indicatori stilistico-retorici capaci di contribuire, in relazione alla sintassi musicale, alla segmentazione temporale del discorso.

La teoria delle funzioni formali di Caplin viene richiamata per descrivere l'organizzazione sintattica locale del materiale musicale, in particolare in relazione a concetti quali *basic idea*, *contrasting idea*, *continuation*, *sentence* e processi cadenzali. La *sonata theory* di Hepokoski e Darcy viene assunta soprattutto per la nozione di *default* e per il rapporto tra norma, aspettativa e deformazione, nonché, dove necessario, per alcuni concetti relativi all'articolazione sonatistica, come la *medial caesura*. Il paradigma *beginning–middle–end* di Agawu costituisce invece il punto di partenza per interpretare la forma come processo temporale; tuttavia, mentre in Agawu tale paradigma resta prevalentemente legato a una concezione armonico-contrappuntistica del decorso formale, il presente contributo propone di rileggerlo attraverso l'interazione tra sintassi, retorica e *topics*.

I diversi modelli non vengono dunque assunti come sistemi teorici equivalenti o pienamente sovrapponibili, ma come strumenti analitici collocati su livelli distinti: Caplin descrive la sintassi formale locale; Hepokoski e Darcy forniscono il quadro delle aspettative e dei livelli di *default*; Agawu offre il paradigma temporale inizio–centro– 'fine'; la *topic theory* permette di interpretare i gesti stilistici come marcatori retorico-formali; la retorica storica costituisce infine il quadro generale entro cui tali processi possono essere compresi come articolazioni del discorso musicale.

Analisi

L'analisi dell'esposizione della Sonata Wq. 57/6 di C. P. E. Bach (fgg. 1-2) consente di osservare come l'articolazione inizio–centro–fine emerga dall'interazione tra *topics* e organizzazione sintattica, secondo una logica riconducibile a un orientamento retorico del discorso.

'L'inizio' (bb. 1-16) è definito da un motivo puntato fortemente caratterizzato, assimilabile a un *topic* di marcia.[21] La struttura fraseologica si organizza secondo una *sentence*: alle prime quattro battute, fondate sull'alternanza di ritorno e ripetizione della *basic idea*, segue una *continuation* che conduce a una HC[22] e introduce un profilo riconducibile al *singing style*. La ripetizione variata del materiale iniziale (conseguente), che porta a una cadenza sulla dominante della dominante (V: HC), rafforza ulteriormente la funzione di presentazione e stabilizzazione dei due *topics* nell'ambito di un *period* composto. Questa prima fase processuale presenta, quindi, due differenti *topics* principali: marcia e *singing style*, presentati senza variazioni o interazioni reciproche.

[20] LEONARD G. RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style,* New York, Schirmer Books, 1980; WYE J. ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni,* Chicago, University of Chicago Press, 1983.

[21] Nel lessico semiotico di matrice greimasiana, la tonalità di fa minore può essere letta come elemento disforico, in tensione con la connotazione generalmente euforica del *topic* di marcia. Tale opposizione contribuisce alla complessità retorica 'dell'inizio'. Per le categorie timiche di euforia/disforia in ambito musicale e per la nozione di '*Dysphoric March*', si veda GRIMALT, *Mapping Musical Signification* cit., pp. 7–9 e 189–193.

[22] Le sigle HC e PAC impiegate nel presente saggio stanno ad indicare rispettivamente *Half Cadence* e *Perfect Authentic Cadence.* Per approfondimenti si consulti WILLIAM E. CAPLIN, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 56-58.
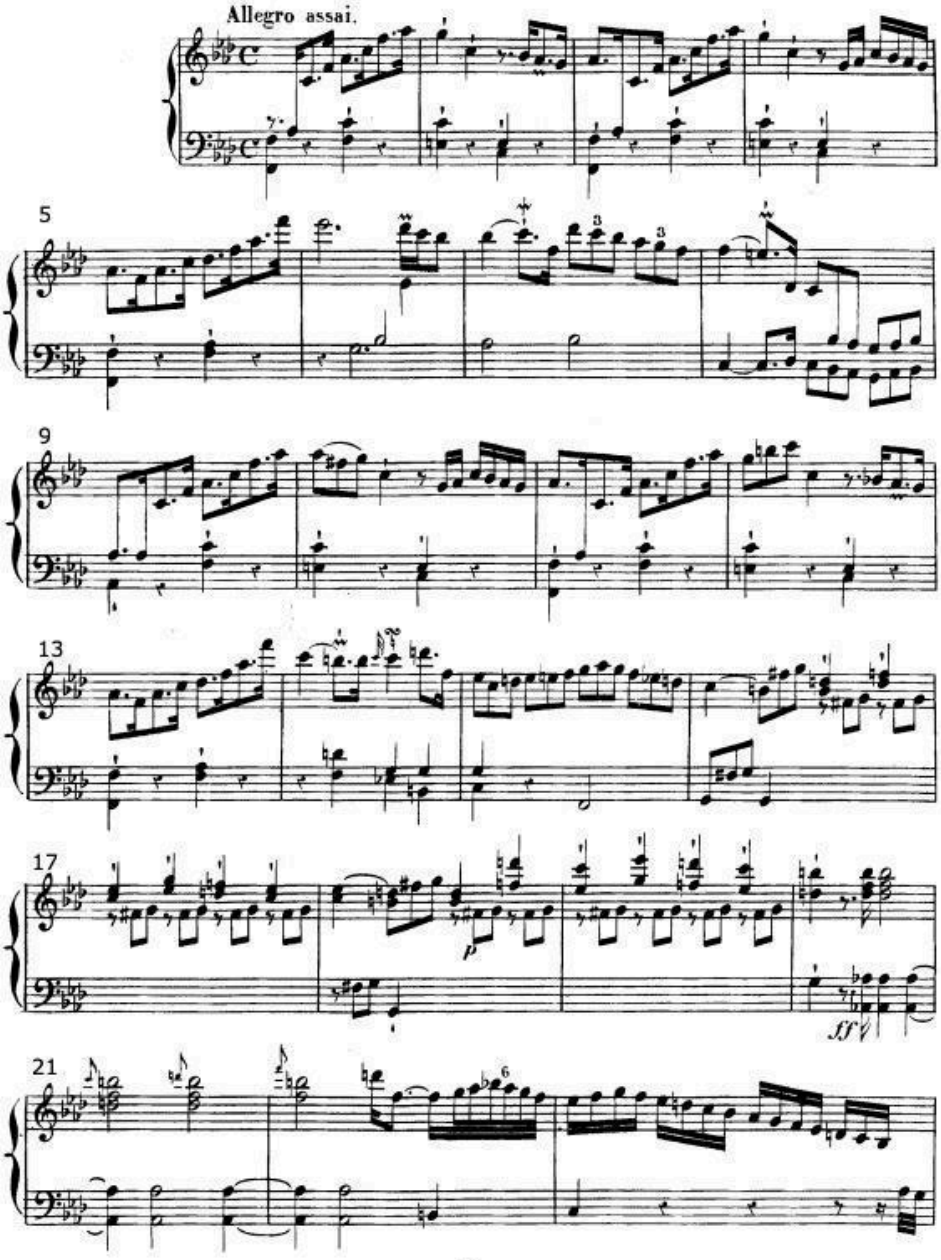


Figura 1: Sonata Wq. 57/6 di C.P.E. Bach (bb. 1-23)
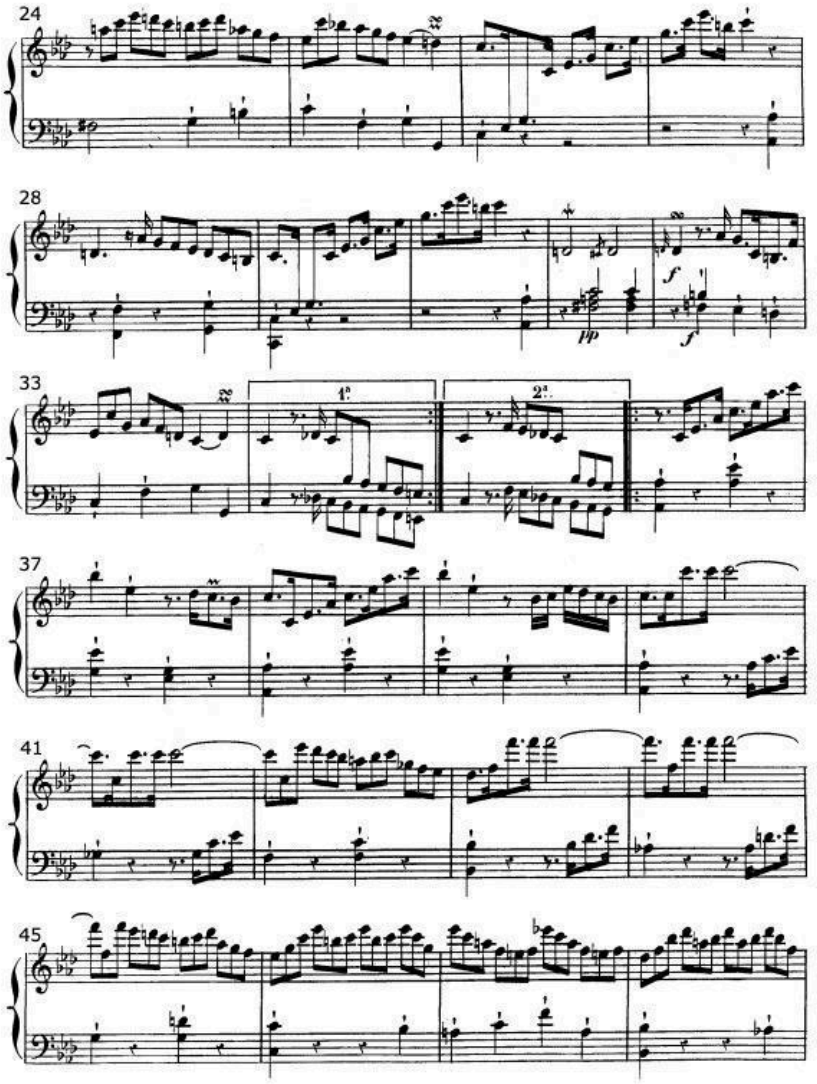


Figura 2: Sonata Wq. 57/6 di C.P.E. Bach (bb. 24-36)

Il 'centro' (bb. 16-26, eliso con 'l'inizio'), caratterizzato da un generale riferimento topico allo *Sturm und Drang*,[23] si distingue per una progressiva messa in primo piano del processo rispetto all'enunciato. In tal senso, il *topic* di marcia iniziale subisce una trasformazione, assumendo i tratti di una stilizzazione di gavotta sovrapposta a una *musette* (messa in evidenza dal pedale di dominante) nelle bb. 16-20. L'interazione tropologica di questi due *topics*, interpretabili come derivazioni

[23] Lo *Sturm und Drang* rientra nel campo espressivo del timore, dell'agitazione e del 'Sublime' settecentesco, ed è spesso connesso alla stilizzazione strumentale del topos operistico della 'Tempesta'. Si veda GRIMALT, cit., pp. 97–104.

dell'iniziale marcia,[24] rappresenta una prima messa in evidenza processuale. Nelle bb. 20-26 si osserva una maggiore varietà nell'impiego dei *topics* con il susseguirsi di *sensibility* e *brilliant style* (accompagnato dall'impiego di stereotipi quali scale e formule cadenzali), nonché di una più marcata mobilità strutturale. Infatti, sul piano metrico/sintattico, sempre in relazione con l'articolazione formale suggerita dai *topics*, la regolarità iniziale della scansione *sentence/period* di otto/sedici battute viene progressivamente erosa: la sovrapposizione tra livelli ipermetrici e il conseguente slittamento dell'articolazione cadenzale (attesa e non realizzata a b. 24) contribuiscono a una percezione di instabilità, coerente con le funzioni di 'centro' e di messa a fuoco dei processi.

La 'fine' (bb. 26-34 elisa con il 'centro') realizza una funzione di ricomposizione, in cui le tensioni accumulate nel 'centro' vengono risolte attraverso il ristabilimento di condizioni di stabilità sintattica e topica. Le formule cadenzali (PAC a b. 29 e 34) assumono un ruolo centrale nel garantire la chiusura del discorso, mentre sul piano retorico si osserva una tendenza alla convergenza dei materiali precedentemente differenziati con un ritorno all'impiego del *topic* di marcia. In questo senso, la 'fine' non si limita a concludere il processo, ma retroagisce sulle sezioni precedenti: il ritorno della marcia consente di riconoscere le trasformazioni centrali non come semplice proliferazione topica, bensì come derivazioni processuali del materiale iniziale.

L'analisi dell'esposizione del primo movimento del Quartetto op. 76 n. 2 di Haydn (fgg. 3-4-5-6) evidenzia in modo particolarmente chiaro come l'articolazione inizio–centro–fine emerga da una tensione dinamica tra stabilità e trasformazione, fondata sull'interazione tra *topics* e processi sintattici. 'L'inizio' si presenta con il nucleo dell'idea musicale (caratterizzata dai salti di quinta discendente del Vl. I, bb. 1-2) connotato da un ritmo binario intrinseco (alla breve), riconducibile al *church style* o, più in generale, al *learned style*.[25] Nelle bb. 3-4 Haydn, come *contrasting idea*, contrappone alle prime misure una scansione in 4/4, che Kirnberger descrive come *common straight meter* e associa a uno stile più generico. Tale opposizione contribuisce a costruire una tensione interna già nelle prime battute. Nel conseguente il ritorno della *basic idea* (bb. 5-6) rafforza la riconoscibilità del materiale. Tuttavia, la mancata conclusione cadenzale nelle bb. 7–8 e il conseguente scivolamento alle bb. 11-12 introducono un primo elemento di instabilità, suggerendo già all'interno 'dell'inizio' una logica articolata secondo il paradigma inizio–centro–fine: la deviazione cadenzale, con l'introduzione di un nuovo *topic*, la *suspiratio* (bb. 8-9), rende infatti percepibile retrospettivamente una funzione di 'centro' implicito, che può essere colta solo alla luce degli sviluppi successivi.

[24] Marcia, gavotta e *musette* rientrano tra i topoi a significato 'intramusicale' di Grimalt, in quanto derivati da generi o pratiche stilistiche riconoscibili, e non tra quelli 'extramusicali', riferiti al mondo esterno alla musica. Allanbrook descrive inoltre la gavotta e le altre danze binarie come '*danceable shading of the march*'.

[25] Per approfondimenti sul legame tra ritmo e *topics* si consulti JOHANN PHILIPP KIRNBERGER, *The Art of Strict Musical Composition*, trad. ing. David Beach and Jürgen Thym, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 43-45.
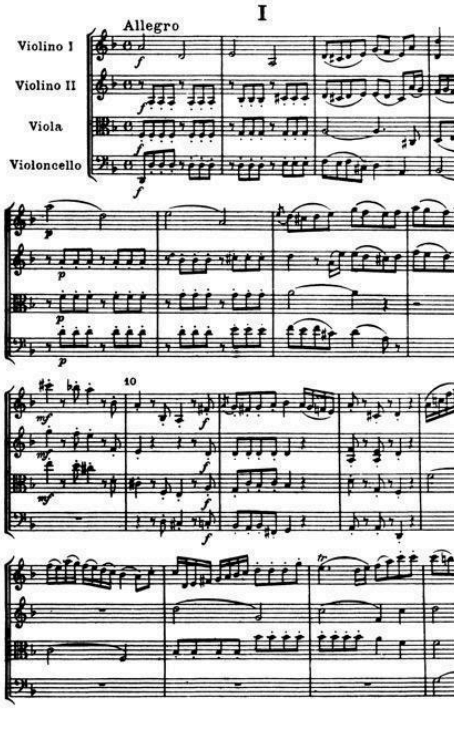


Figura 3: Quartetto op. 76 n. 2/I (bb. 1-17)
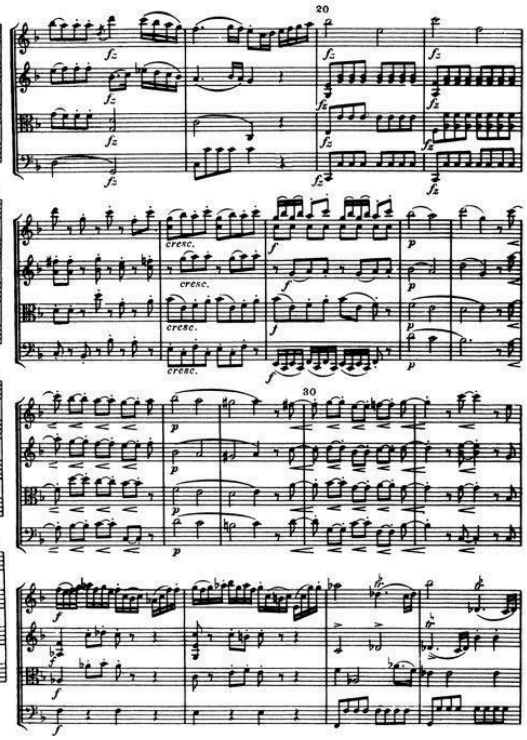


Figura 4: Quartetto op. 76 n. 2/I (bb. 18-35)

Nelle bb. 13-19 si trova la prima sezione del 'centro', il quale si sviluppa attraverso una crescente interazione tra diversi *topics*, abbinata a una progressiva messa a fuoco di elementi processuali come l'impiego dello stile fugato. In particolare, il materiale nelle bb. 13-16 viene rielaborato attraverso l'interazione tropologica tra le configurazioni contrastanti delle prime battute del quartetto quali il ritmo *alla breve* (con le entrate a bb. 13, 15 e 17 rispettivamente alla Vla., al Vl. II e al Vc) e la figurazione in 4/4 del Vl. I in *brilliant style,* in una sorta di *textural developing variation*.[26] Al termine di questa sezione Haydn giunge rapidamente a un'ipotetica *medial caesura* con una HC nel tono subordinato a b. 19. Tuttavia tale cadenza non si realizza pienamente come conclusione del 'centro', configurandosi solo come primo punto di approdo al tono subordinato. Nelle bb. 20-31, infatti, Haydn riprende il motivo *alla breve* (nella sua prima apparizione consonante rispetto al contesto armonico) reinterpretandolo alla luce della dominante del tono subordinato. Il materiale viene quindi sottoposto a una serie di variazioni prima contrappuntistiche (*diminutio*, b. 22), poi stilistiche (come

[26] In un recente articolo su Haydn, Hatten discute il processo della *textural developing variation*, la quale estende il concetto di *developing variation* motivica di matrice schoenbergiana al fine di raggiungere un più integrato ed espressivo discorso musicale. Si veda ROBERT S. HATTEN, *Texture as Premise in Haydn: Developing Variation of Thematic Texture in the First Movement of the Piano Sonata in C Major (1794/5)*, «Encountering Music Analysis: Structure, Performance, Text and Beyond: Festschrift for Lauri Suurpää», ed. Markus Mantere, Inkeri Jaakkola, and Cecilia Oinas, DocMus Research Publications 24, Helsinki, Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, 2025, pp. 83–114.

la contrapposizione tra ritmo alla breve e alla zoppa, bb. 25-31), continuando a mettere in evidenza la dominante del tono subordinato e giungendo, a b. 31, a una seconda ipotetica MC. A b. 32 si segnala un primo raggiungimento del tono subordinato nel suo parallelo minore. A un primo ascolto, la battuta 32 potrebbe apparire come 'inizio' della 'fine'; tuttavia, essa viene successivamente reinterpretata come proseguimento del 'centro' in virtù della forte attività armonica delle bb. 34–35 e seguenti, nonché della reiterazione dell'interazione tropologica tra il ritmo in 4/4 e quello *alla breve* (bb. 32–35) e della loro rinnovata sovrapposizione nelle bb. 36–40. A b. 41 si giunge (con una HC) nuovamente sulla dominante del tono subordinato, caratterizzata questa volta da uno stile *Sturm und Drang* e, tramite un *dominant-lock,* si giunge a b. 44 con un nuovo tentativo di MC. Nelle bb. 45-49 si assiste a una 'Ripresa' delle battute 'd'inizio' del 'centro' (bb. 15-19), con un'unica differenziazione nella cadenza finale: una PAC a b. 50. Il 'centro' si configura così come uno spazio in cui le funzioni formali vengono continuamente messe in discussione attraverso l'interazione tropologica tra i vari *topics* – interpretabile come una forma di *textural developing variation* – e attraverso processi sintattici.
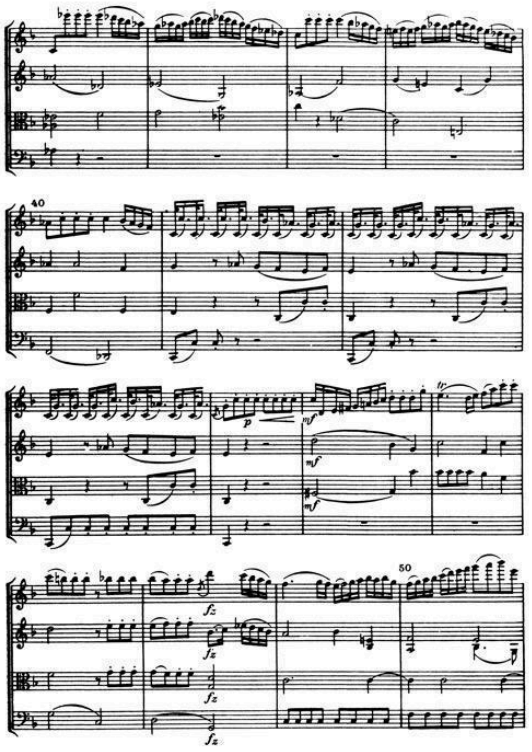


Figura 5: Quartetto op. 76 n. 2/I (bb. 36-50)
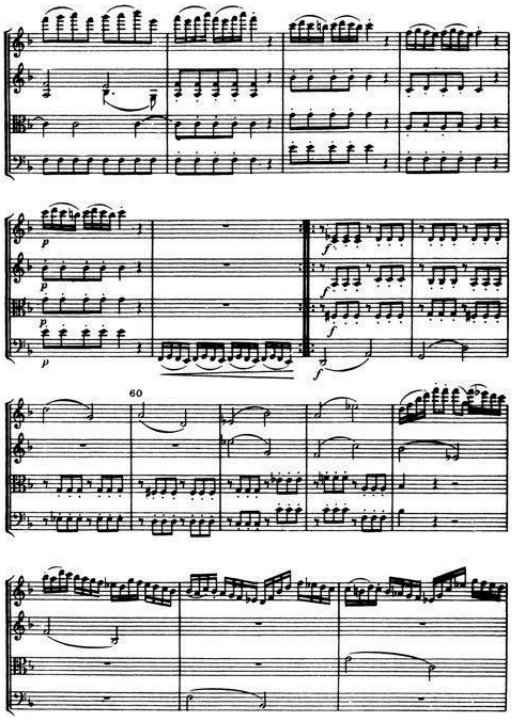


Figura 6: Quartetto op. 76 n. 2/I (bb. 51-66)

La 'fine' (bb. 50-56) realizza una funzione di chiusura che, pur ristabilendo condizioni di stabilità, non si limita a una semplice risoluzione delle tensioni precedenti. La presenza di una PAC sul tono subordinato (b. 50) introduce un momento di articolazione forte, seguito da processi di reiterazione del materiale melodico in un'articolazione armonica che oscilla tra il tono subordinato e la sua

dominante. Si assiste a una duplice rielaborazione dei materiali precedenti: il ritmo in 4/4 viene presentato nel Vl. 1 attraverso la figurazione in sedicesimi e dell'iniziale ritmo alla breve si conserva solo l'accompagnamento. Questi elementi contribuiscono a costruire una chiusura che è al tempo stesso sintattica e retorica, in cui la reiterazione assume un ruolo centrale nel rafforzare il senso di conclusione. In questo contesto, la 'fine' non solo conclude il discorso, ma ne riorganizza retroattivamente il significato, rendendo pienamente intelligibili le ambiguità e le tensioni generate nel 'centro'.

Conclusioni

Le analisi proposte mostrano come l'articolazione inizio–centro–fine possa operare come principio organizzativo capace di integrare dimensione sintattica, configurazioni topiche e processi retorici. Essa non sostituisce le categorie della *Formenlehre*, né attribuisce ai *topics* una funzione formale stabile e univoca; offre piuttosto un livello temporale preliminare entro cui materiali, funzioni e aspettative possono essere messi in relazione.

Particolarmente significativo è il caso del primo movimento del Quartetto op. 76 n. 2 di Haydn, in cui la successione, la sovrapposizione e la trasformazione dei *topics* contribuiscono alla definizione delle fasi del discorso musicale. Il 'centro' si configura come uno spazio di interazione quasi contrappuntistica (tropologica, nel linguaggio hatteniano) tra gesti stilistici differenti, mentre i punti di arrivo cadenzali vengono più volte anticipati, differiti o reinterpretati. In questo senso, l'ascolto non procede soltanto attraverso aspettative prospettiche, ma implica una costante riorganizzazione retrospettiva delle funzioni alla luce degli eventi successivi. L'articolazione inizio–centro–fine può dunque essere intesa come un primo livello di *default* nella gestione del tempo musicale settecentesco: uno schema dinamico che orienta l'ascolto senza determinare rigidamente le funzioni formali. La forma emerge così non come insieme di stati stabilmente definiti, ma come processo temporale in cui sintassi, *topics* e retorica concorrono alla progressiva costruzione del significato musicale.

Paola Ciarlantini

Aggiornamento del censimento dei fondi musicali pubblici e privati delle Marche (2020-2025): problematiche metodologiche, difficoltà e risultati conclusivi

L'A.Ri.M.-Associazione Marchigiana per la Ricerca e Valorizzazione delle Fonti musicali, nata nel 1984 e che in questa sede, come presidente, rappresento, ha realizzato fra il 1985 e il 1996, grazie al contributo della regione Marche, il censimento di archivi e biblioteche con fondi musicali (il primo in Italia condotto in modo sistematico), ideato e coordinato da Gabriele Moroni. A lui vanno i miei ringraziamenti per aver collaborato a questo intervento, in quanto coordinatore per l'A.Ri.M. e per la regione Marche dell'attuale progetto di ricerca che ne costituisce l'oggetto.

Congiuntamente, all'epoca, l'associazione, nelle persone di Ugo Gironacci e Marco Salvarani, ha curato la pubblicazione della *Guida al «Dizionario dei Musicisti marchigiani» di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*,[1] dando ordine e informativa a un vasto materiale sparso giacente dal 1935 (quattro anni dopo la morte del musicologo rossiniano Giuseppe Radiciotti, originario di Jesi) presso la Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata, una delle più importanti, dal punto di vista musicale, della regione. Radiciotti e Spadoni, l'allora bibliotecario, non erano però riusciti a realizzare il vagheggiato dizionario su questo argomento, poiché il patrimonio musicale della regione Marche, terra di teatri, di celebri cappelle musicali (su tutte, quella di Loreto, costituitasi con la nascita stessa della Basilica a inizio Cinquecento), di cantanti famosi di ogni epoca (da castrati come Cusanino, Gasparo Pacchierotti, Giovanni Battista Velluti, Girolamo Crescentini, a Beniamino Gigli e Franco Corelli), di compositori e strumentisti, era talmente vasto da non poter essere indagato da due sole persone, soprattutto con i mezzi dell'epoca, e sistematizzato in una sola pubblicazione, però le numerose informazioni di prima mano da loro raccolte sono state utili in varie ricerche.

L'esito di questo primo approfondito progetto di censimento, avviato anche su sollecitazione del compianto grande musicologo Elvidio Surian (responsabile del settore beni musicali per la

[1] UGO GIRONACCI – MARCO SALVARANI, *Guida al «Dizionario dei Musicisti marchigiani» di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche, 1993.

SIdM-Società Italiana di Musicologia nei periodi 1976-1979 e 1982-1985), e condotto sotto l'egida del Centro Beni Culturali della regione Marche, con 24 ricercatori (tra essi, c'ero anch'io), è stato il volume *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*.[2]

Nel momento in cui veniva avviata la ricerca l'unico lavoro sistematico di riferimento era costituito dal repertorio di Rita Benton pubblicato all'interno della serie C del progetto RISM (Répertoire International des Sources Musicales), che per le Marche segnalava soltanto 23 fondi musicali! Il volume invece ne presentava, con circostanziata descrizione e divisi per città, 132, più 18 segnalati. I MSS rappresentavano il 40% del patrimonio musicale censito, consistente in 77.000 pezzi, per un totale di 3.824.000 stampe e 374.000 MSS. La parte più significativa apparteneva al 19° secolo, con 18.000 MSS e 20.000 stampe. Glisso sulle enormi criticità della ricerca all'epoca, causa la mancanza di inventariazione del materiale musicale nella maggior parte degli archivi, specie ecclesiastici, o addirittura la non conoscenza a riguardo da parte di enti e persone, le difficoltà di accesso, specie negli archivi privati, la logistica, ecc.

La scheda di rilevamento, costruita sui criteri RISM era molto innovativa per l'epoca e comprendeva: una sezione A iniziale di dati generali (denominazione del fondo e sua dislocazione, modalità di contatto, servizi offerti, ecc.); una sezione B sui dati d'interesse musicale (consistenza generale, tipologie del materiale conservato, eventuali inventariazione e schedatura, ecc.) corredata di un prospetto di quantificazione generale dei pezzi, sia manoscritti sia a stampa, divisi per epoca e tipologia (partiture, carteggi, trattati, libretti, cataloghi/periodici/manifesti, ecc.); una descrizione analitico-sintetica del fondo o di gruppi omogenei all'interno dello stesso; una bibliografia specifica conclusiva.

In prosecuzione ideale con questo lavoro, nell'ambito del piano pluriennale per l'organizzazione bibliotecaria 1996-1998 la regione Marche ha promosso un Programma speciale Musica antica in rapporto al Sistema Bibliotecario Nazionale (SBN). A seguito della convenzione stipulata con l'A.Ri.M. è stato avviato un programma di catalogazione delle fonti musicali conservate negli archivi e nelle biblioteche marchigiane pubbliche e private. Per la catalogazione è stata utilizzata la procedura SBN Musica, resa disponibile dall'ICCU (Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane). I dati rilevati sono stati anche riversati nella base dati Musica del Sistema Bibliotecario Nazionale. Fino al 2009 sono state redatte 3.400 schede catalografiche (comprensive di incipit musicale) relative a manoscritti musicali e libretti per musica conservati in circa 40 biblioteche e archivi marchigiani. Tutta l'attività dell'A.Ri.M. sinora descritta è presentata nel sito MUSA della regione Marche.[3] A fronte di quanto esposto, la Soprintendenza Archivistica della regione Marche,

[2] *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*, a cura di Gabriele Moroni, Fiesole, Nardini, 1996. Per un approfondimento sull'attività dell'A.Ri.M. dalla sua fondazione si rimanda a: PAOLA CIARLANTINI, *La ricerca sui fondi musicali nelle Marche tra passato e presente: attività svolta, problematiche ed attuali prospettive*, *La ricerca sulle Fonti Musicali in Italia e il ruolo dell'associazionismo regionale. Stato attuale e prospettive future*, a cura di Maria Paola Borsetta e Francesca Maria Raso. Atti del Convegno di Studi (Capo Vaticano-Tropea, 6-7-ottobre 2018), Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, 2021, pp.173-199.

[3] Cfr. <http://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Progetti-speciali/Musica-Cultura> (ultima cons. 15/4/2026).

ancora fino a oggi, ha ritenuto di vincolare solo tre archivi in tutto il territorio regionale, ovvero quello del compositore Carlo Piero Giorgi (Montecassiano-MC, 1897-Pesaro, 1967) a Fano (su richiesta specifica dell'omonimo nipote, che conserva tale archivio in casa propria), quello del contrabbassista e pubblicista fermano Isaia Billé (1874-1961) a Fermo e, nel 2013, quello del monastero di Santa Cristina a Senigallia. [4]



Figura 1: Chiesa di Tuseggia (MC): organo a canne distrutto dal sisma del 2016
(foto gentilmente fornita da R. Graciotti)

Il 26 settembre 1997 un'enorme scossa ha colpito l'Italia centrale, lungo l'asse della dorsale montuosa degli Appennini tra Umbria e Marche, e scosse successive hanno peggiorato lo scenario. Dieci anni dopo non ci si era ancora risollevati, quando tra il 24 agosto 2016 e il gennaio 2017 altri quattro grossi eventi sismici si sono abbattuti sulla regione e nelle limitrofe Umbria e Abruzzo. Il più devastante per la zona marchigiana 'del cratere' è stato quello del 30 ottobre, che ha riguardato oltre

[4] Per approfondimenti sugli archivi vincolati citati *supra*, si rimanda alle relative schede del SIUSA (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche), <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/> (ultima cons. 15/4/2026).

40 paesi (fgg. 1-2). Questa tragica evenienza ha aperto problematiche vaste e nuove legate al monitoraggio e alla conservazione dei fondi musicali.



Figura 2: S. Ginesio (MC), Chiesa Collegiata: danni subiti a causa del terremoto del 2016 dell'affresco quattrocentesco di San Ginesio (foto gentilmente fornita da R. Graciotti)

Dopo due terremoti la situazione dalla fine degli anni Novanta era, dunque, del tutto cambiata, pertanto l'A.Ri.M. nel 2019 ha presentato alla regione Marche il progetto *Aggiornamento censimento Fondi musicali e inserimento online dei dati* sull'intero territorio regionale, approvato l'anno successivo (Programma annuale Cultura, DGR 667/2020) con DDPF n. 426 del 12 ottobre 2020, con un finanziamento globale di 30.000 euro, erogati in tre scansioni annuali di euro 10.000. Esso ha ricevuto il patrocinio di IAML Italia (Associazione italiana delle Biblioteche, Archivi e Centri di documentazione musicale) e della regione ecclesiastica delle Marche. Tale nuova verifica si proponeva di accertare l'esistenza delle realtà già documentate, la presenza di nuove, i dati relativi a quelle conosciute (eventuale arricchimento del posseduto, localizzazione dell'archivio e della biblioteca e, in conseguenza dello sviluppo delle tecnologie, nuove forme di contatto e nuove tipologie di fonti, in particolare digitali).

Si ritiene di sottolineare un punto molto importante: rispetto al primo censimento sono stati leggermente modificati i criteri di selezione per l'individuazione di nuovi fondi musicali d'interesse

storico, così come è stata modificata la scheda di rilevamento. Un fondo musicale viene definito tale quando possieda:

- manoscritti anteriori al 1945 (almeno 30 autografi o 50 copie);
- stampe anteriori al 1915;
- manoscritti autografi posteriori al 1945, e partiture in forma digitale, se riferiti ad attività conclusa (il compositore è deceduto o ha abbandonato la composizione);
- nuclei di libretti anteriori al 1860.

Considerato lo sviluppo della tecnologia negli ultimi trent'anni, si è posta particolare attenzione anche alle fonti sonore utilizzate a scopi non commerciali: rulli, dischi, CD, cassette, bobine, cassette DAT, ecc. A questi si aggiungono files che abbiano contenuti sonori (registrazioni o pezzi elaborati su computer), oppure che contengano partiture o altre forme di progetto che costituiscano l'unica fonte possibile (ad esempio, quando il compositore scrive interamente o parzialmente via computer). La scheda attuale è stata dunque aggiornata tenendo conto delle nuove esigenze.

Il coordinamento è stato guidato anche stavolta da G. Moroni, affiancato da una commissione scientifica di cui fanno parte, oltre a lui, chi scrive, Concetta Assenza, Riccardo Graciotti, M. Salvarani, con la collaborazione di funzionari della regione: Andrea Bianchini dirigente del settore Biblioteche, Costantina Altilia e, nel primo periodo, Donatella Paoloni. Numerosi gli archivi e le biblioteche pubbliche individuati per la prima volta, così come gli archivi privati. L'epidemia di Coronavirus e le numerose difficoltà incontrate a causa della situazione logistica degli archivi e delle biblioteche a suo tempo censiti (chiusure, accorpamenti, spostamenti, difficoltà di ottenimento di permessi d'ingresso, ecc.) hanno prorogato il lavoro, inizialmente previsto in tre anni, fino al corrente anno 2025. Nell'aggiornamento del censimento sono stati coinvolti 30 schedatori, soprattutto giovani.

Fase A

La prima fase del lavoro si è concentrata sulla cosiddetta 'area del cratere', che comprende i comuni dell'interno delle Marche che hanno subito i tragici eventi sismici del 2016-2017: 55 fra archivi e biblioteche in 16 comuni nelle province di Ascoli Piceno, Fermo, Macerata e Ancona. Considerando la fase A nell'insieme, sono state consegnate 60 schede comprese le segnalazioni, contro le 55 inizialmente previste. Sono state inoltre raccolte informazioni su 19 archivi e biblioteche risultati inaccessibili per diverse ragioni: causa terremoto, per decesso proprietari, abbandono (monasteri), accorpamento (archivi ecclesiastici). L'aspetto più grave è sicuramente costituito dal fatto che biblioteche anche importanti (ad esempio, la Filelfica di Tolentino e anche l'Archivio Storico della Curia di Camerino, assai consistente) non sono ancora accessibili, per la parte storica, a tanti anni di distanza dal terremoto del 2016.

L'accorpamento degli archivi ecclesiastici è una tendenza confermata dalle notizie che si posseggono sulla parte restante della regione. Riguardo ad archivi e biblioteche non accessibili,

periodicamente vengono chieste informazioni che dimostrano spesso una situazione in movimento (è il caso dell'archivio del monastero di Loro Piceno, situato in un castello acquistato dal comune grazie anche all'intervento della regione Marche). Non ci si aspettava, nella redazione di un progetto che intendeva partire dall'area del sisma, di trovare una situazione così difficile.

Nella prima fase di esso le maggiori risorse finanziarie sono state assorbite nei seguenti capitoli: coordinamento; formazione e pagamento schedatori; organizzazione di un seminario nazionale di confronto con esponenti di altre realtà associative regionali impegnate in progetti di ricerca consimili dal titolo *La musica e le sue fonti: la ricerca nelle Marche e in Italia*, svoltosi il 15 maggio 2021 e disponibile in forma video attraverso i link su YouTube e nel sito A.Ri.M. (a riguardo, cfr. nota 5). Nella fase A non era stato ancora affrontato e risolto il nodo del riversamento online delle schede realizzate.

Rispetto a quanto ipotizzato inizialmente, inoltre, nel progetto non si è attivata la collaborazione con la Soprintendenza agli Archivi per le Marche (già attuata, tramite convenzione, in iniziative precedenti, ci si riferisce alla mostra *La musica segreta*. *Incontro con le ricchezze musicali marchigiane*, allestita dall'A.Ri.M. e dalla citata Soprintendenza dal 18 gennaio al 3 marzo 2019 presso il Museo Archeologico delle Marche), per decisione della stessa, poiché il censimento dei fondi musicali avviato dall'A.Ri.M. fin dalla sua concezione originaria era ed è volto all'individuazione e descrizione generale delle risorse bibliografiche (musiche manoscritte e a stampa, libri e trattati teorici e didattici, libretti, periodici), come indicato nella p. 4 della nuova scheda di censimento. Documenti di carattere archivistico che si riferiscano alle attività musicali vengono unicamente segnalati, senza che ciò comporti una descrizione; da qui, la scelta della Soprintendenza.

Fase B

Ha riguardato le province di Fermo e Macerata (quest'ultima, per la parte esclusa nel 2020) e l'area interna della provincia di Ancona, per un totale di 60 schede, nonché il monitoraggio di altri 21 fondi su cui non è stato possibile realizzare la scheda. Inoltre, sono stati inseriti eventuali fondi non censiti e scoperti o finalmente individuati appartenenti alla fase A; soprattutto, sono stati inseriti archivi e biblioteche nuovi, appartenenti a qualunque area della regione e quest'ultimo aspetto ha consentito una migliore organizzazione delle risorse nonché una più agile progettazione della fase conclusiva (C). La fase B è stata realizzata da 23 schedatori.

Inserimento dati in Internet

Questo lavoro, iniziato nella fase B, si è svolto da una parte con riferimento al portale della regione Marche (regione-Utile, citato *ante*, cfr. nota 3) e dall'altra al sito dell'A.Ri.M. L'inserimento dati nel portale della regione Marche consiste principalmente nell'inserimento dei dati raccolti sinora tramite le schede. A tale riguardo, si è iniziato a sintetizzarle a questo fine. I dati, inseriti in un file Excel predisposto, diviso in sezioni che corrispondono a quelle della scheda, andranno poi (presumibilmente a fine 2026) nel suddetto portale della regione Marche. L'inserimento nel file Excel permette la consultazione automatica dei dati che compariranno nel sito in tutte le pagine dedicate ai

singoli fondi musicali (ad es., nomi di persona e città), con il risultato di avere una sorta di indice: facendo l'interrogazione per nome, automaticamente si potrà vedere in quali fondi musicali esso compare.[5]

Fase C

Quest'ultima fase, nella sua prima *tranche,* la cui conclusione era prevista per il settembre 2025, verosimilmente si estenderà fino al marzo 2026. La fase C del progetto originario di aggiornamento del Censimento dei fondi musicali prevedeva l'esame di 50 fondi in 15 comuni collocati nell'area costiera della provincia di Ancona e nell'intera provincia di Pesaro Urbino, oltre a nuovi archivi che si fosse riusciti, nel frattempo, a individuare; un solo archivio era stato anticipato alla fase A, viste le difficoltà di accesso (Numana, archivio privato Villa Nembrini Gonzaga). Questa parte del lavoro si è presentata relativamente più facile in quanto pochissime (e comunque consultabili) sono state le biblioteche non agibili; inoltre nel territorio, vista la presenza del Conservatorio di Musica "G. Rossini" di Pesaro, è stato possibile avvalersi di un maggiore numero di ricercatori: 14 su un totale di 29 distribuiti nella regione.

Questa prima *tranche* della fase C, dedicata sostanzialmente alla individuazione dei fondi e all'inserimento dati, ha confermato una tendenza già manifestatasi nelle fasi precedenti: la concentrazione degli archivi ecclesiastici, spesso depositati in archivi diocesani, collegata all'esigenza di meglio tutelare il patrimonio. Anche per quanto riguarda le biblioteche pubbliche in più casi si è assistito a un fenomeno di concentrazione, soprattutto per quanto riguarda gli archivi storici comunali, depositati nella o comunque associati alla biblioteca comunale. Accanto a un fenomeno preoccupante, ossia la chiusura di monasteri che hanno avuto una ricca tradizione musicale (l'intero archivio di questi viene trasferito nella casa principale dell'ordine, detta casa madre, spesso fuori regione e non facile da individuare: si veda l'archivio del monastero di Santa Maria Maddalena di Serra de' Conti, ora a Viterbo) sta l'individuazione di nuovi archivi ecclesiastici di notevole valore (Cingoli, convento di clausura di Santa Sperandia; Osimo, convento di clausura di San Niccolò), ai quali si aggiunge l'Archivio di Stato di Pesaro, che conserva importantissimi frammenti antichi.

Sulla base dei dati disponibili (che andranno, naturalmente, verificati), si ritiene che la prima *tranche* esaurisca quasi completamente il numero degli archivi da visitare e che la seconda *tranche*,

---

[5] Il seminario *La musica e le sue fonti: la ricerca nelle Marche e in Italia* citato *supra* nella fase A è visionabile in <https://www.youtube.com/watch?v=55bpKFcdRiw> e <www.arimonlus.it> (ultima cons. 15/4/2026).
Sull'apporto marchigiano alla tematica, illuminante è l'articolo di GABRIELE MORONI *Le Marche e il censimento dei fondi musicali tra nuove fonti e sviluppo di internet*, «Quaderni musicali marchigiani» 16, 2020, pp. 131-142 (leggibile e scaricabile in <www.arimonlus.it>, alla voce 'Pubblicazioni'). Vedasi anche: PAOLA CIARLANTINI, *I tesori musicali di Recanati: un aggiornamento*, «Storia & Storie nelle Marche. Società, cultura, migrazioni» 11, 2023 (Recanati, Spazio Cultura), pp.122-125; EAD., *Musica e archivi: Recanati, Loreto, Potenza Picena*, «Storia & Storie nelle Marche. Società, cultura, migrazioni» 12, 2024 (Recanati, Spazio Cultura), pp.132-139. *In print:* PAOLA CIARLANTINI – GABRIELE MORONI, *I tesori musicali delle Marche: considerazioni e conclusioni dell'esperienza di censimento,* «Storia & Storie nelle Marche. Società, cultura, migrazioni» 13, 2025 (Recanati, Spazio Cultura).

prevista entro dicembre 2026, possa essere dedicata alla richiesta delle sigle RISM, alla correzione e integrazione dei dati e alle attività di promozione (concerti, pubbliche conferenze, seminari, pubblicazioni).

La ricchezza storica e la diversa tipologia dei beni musicali posseduti dalla regione Marche è davvero enorme e affascinante, come dimostrano le immagini di seguito riprodotte (fgg. 3-4-5-6-7-8-9-10).

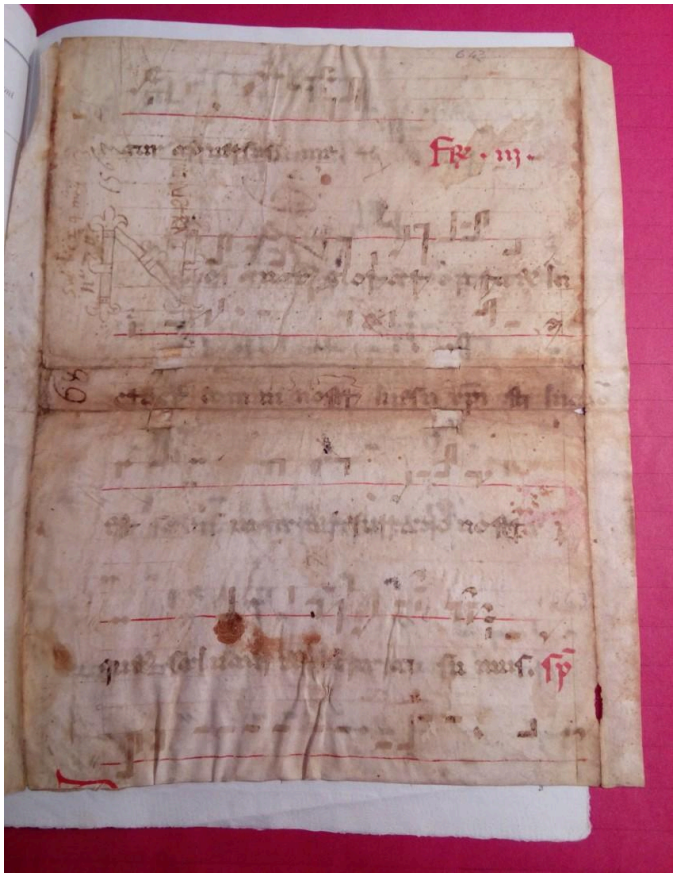


Figura 3: Macerata, Archivio di Stato: Tabulario diplomatico dell'Archivio Notarile, B. 15-1, fasc. 643, sec. XIII (foto P. Ciarlantini)

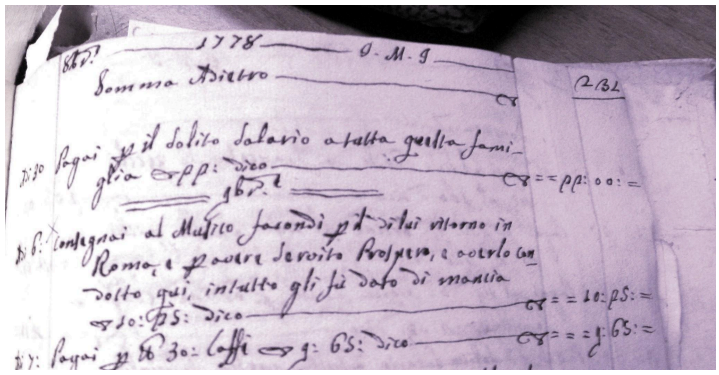


Figura 4: Potenza Picena (MC), Archivio del Palazzo Compagnoni Marefoschi (Contrada Antonelli, "Palazzo Rosso"): attestazione di pagamento al musico Facondi di ritorno a Roma (Registro dei conti, a. 1778, p. 231) (foto di P. Ciarlantini)

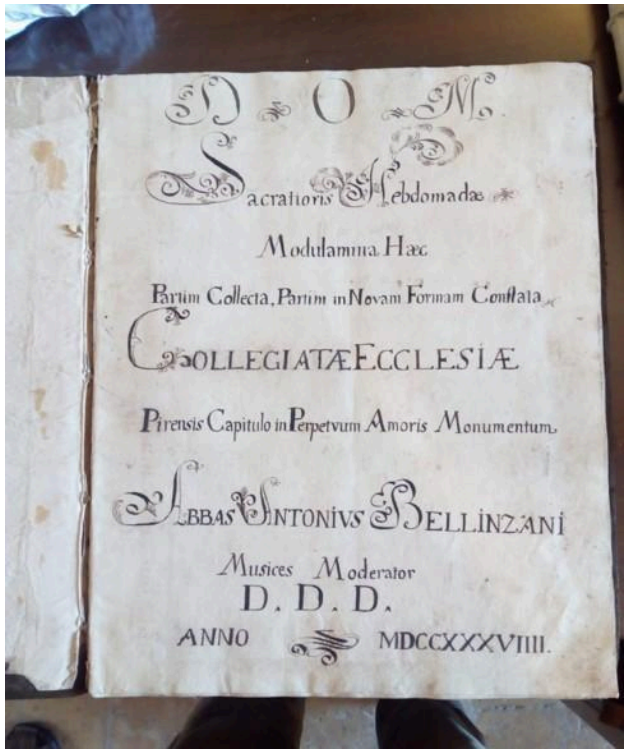


Figura 5: Apiro (MC), Archivio storico della Chiesa Collegiata: volume MS di musica sacra di Antonio Bellinzani, 1739 (foto gentilmente fornita da G. Moroni)



Figura 6: Numana (AN), Archivio privato villa Nembrini Gonzaga: esempio di pubblicazione rara del secondo Settecento (foto P. Ciarlantini)

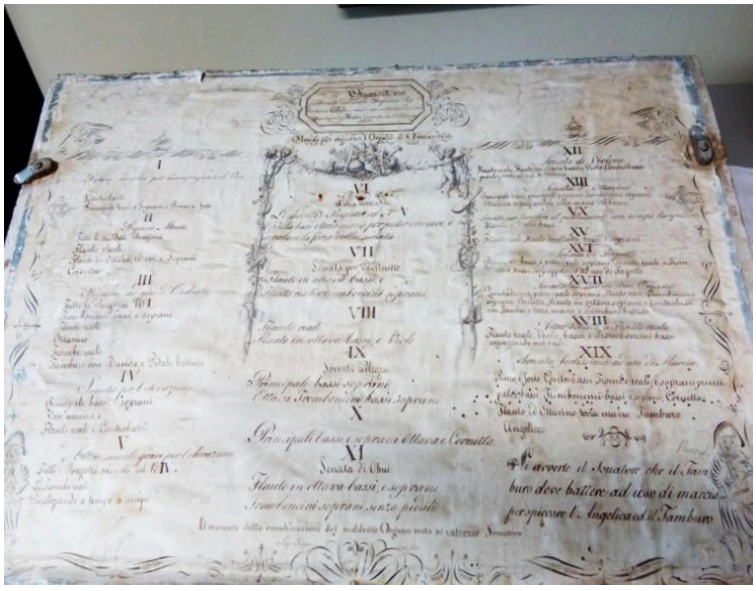


Figura 7: Cingoli (MC), Archivio ecclesiastico: *Legenda* per i registri dell'organo Antonio Callido della Chiesa di San Francesco (1828) (foto P. Ciarlantini)

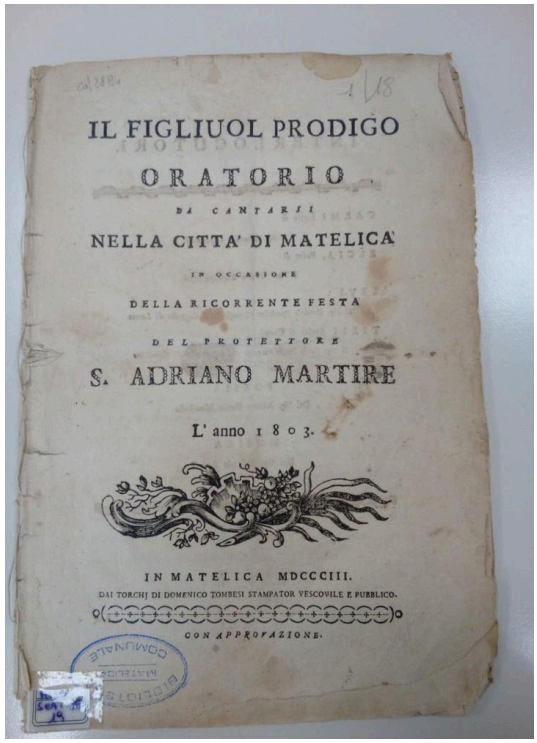

IL FIGLIUOL PRODIGO
ORATORIO
DA CANTARSI
NELLA CITTA' DI MATELICA
IN OCCASIONE
DELLA RICORRENTE FESTA
DEL PROTETTORE
S. ADRIANO MARTIRE
L' anno 1803.
IN MATELICA MDCCCIII.
DAI TORCHJ DI DOMENICO TOMBESI STAMPATOR VESCOVILE E PUBBLICO.
CON APPROVAZIONE.

Figura 8: Matelica (MC), Biblioteca comunale: frontespizio del libretto dell'oratorio *Il figliuol prodigo* di Pasquale Anfossi, Matelica 1803 (foto P. Ciarlantini)



Figura 9: Recanati, Archivio Storico Gigliano: rassegna stampa d'epoca della carriera del tenore Beniamino Gigli, redatta dalla sua segretaria Barbara Grossi (foto P. Ciarlantini)



Figura 10: Macerata, Musei Civici: gruppo di automi del Carosello dell'Orologio dell'antica Torre civica, sec. XVI (foto P. Ciarlantini)

Affido le conclusioni sull'esperienza avviata alle parole stesse del coordinatore G. Moroni, che a riguardo mi ha inviato, per questo intervento, una breve memoria:

- Necessità della ricerca sul campo: si è visto che i risultati sono ben diversi quando il ricercatore si reca direttamente sul posto e non si accontenta dei primi dati derivati dall'invio di questionari; non sono rari i casi in cui il ricercatore ha individuato musiche che il proprietario non sapeva nemmeno di possedere;
- La necessità di aggiornare i dati, possibilmente ogni cinque anni, porta a privilegiare senza dubbio la pubblicazione dei dati dei censimenti online: essa permette l'implementazione dei dati, la loro correzione e l'inserimento di link. Quella online sembra essere la modalità che meglio facilita la divulgazione dei dati di carattere generale, come devono essere quelli di un censimento;
- Il lavoro di ricerca deve essere condotto da personale esperto, anche studenti con buone conoscenze musicali: i bibliotecari o anche gli archivisti spesso non sanno valutare l'importanza dei pezzi di interesse musicale;
- Aggiornamento ogni dieci anni: quello che ha insegnato l'esperienza marchigiana è che gli archivi musicali sono assai mobili e questo vale non solo per gli archivi privati, come si potrebbe intuire, ma anche per quelli ecclesiastici, che possono essere concentrati o spostati in altre regioni;
- Quanto detto sopra sulla volatilità dei fondi suggerisce l'attivazione di una collaborazione con la Soprintendenza ai Beni archivistici (che a noi dell'A.Ri.M. non è stata possibile): ciò non solo perché le Soprintendenze possiedono molti dati sugli archivi attraverso i quali è possibile

capire se contengano musiche, ma anche perché la collaborazione con le stesse può condurre alla dichiarazione di tutela e quindi di salvaguardia di archivi particolari.

Chi scrive ha seguito il progetto precedentemente esposto sin dal primo giorno, dalla fase propositiva a quella esecutiva, ritenendo che, al netto delle difficoltà di tipo burocratico e logistico incontrate, esso abbia coniugato positivamente realtà pubblica e associazionismo privato, alleati ai fini di una maggiore e più puntuale conoscenza delle risorse culturali del territorio.

Marco D'Acunzo

La farsa musicale nella programmazione dei teatri napoletani (1820 – 1830)

Oltre le etichette: definire la farsa in musica

L'individuazione di fonti ascrivibili al fenomeno della farsa in musica all'interno di biblioteche e archivi storici richiede in maniera preliminare una attenta chiarificazione del termine stesso. L'adozione esclusiva delle categorie riportate nei libretti a stampa comporterebbe difatti l'esclusione di un numero significativo di opere riconducibili a tale ambito.[1]

Un caso emblematico è rappresentato dalla produzione di Gaetano Donizetti: se ci si attenesse unicamente alle denominazioni presenti nei libretti a stampa, il compositore risulterebbe autore di sole sette farse; tuttavia, come dimostrano gli studi, anche più recenti, il compositore considerava come tali tutte le opere in un atto da lui composte, per un totale di dodici, indipendentemente dal genere dichiarato, dal carattere – buffo o semiserio – o dalla struttura drammaturgica, che poteva includere dialoghi parlati o diverse tipologie di recitativo.[2]

Questo esempio evidenzia quanto sia complesso, e talvolta fuorviante, affidarsi esclusivamente alle categorizzazioni formali dei libretti. Se tali criticità emergono già nel caso di un autore ampiamente studiato, il problema si amplifica nell'individuazione e classificazione di opere riconducibili a quello che Bryant ha definito uno «pseudo-genere».[3] Ne deriva l'impossibilità, ad oggi, di pervenire a una definizione organica, a conferma della natura della farsa come categoria 'polisensa'. Ciò soprattutto in

[1] I temi discussi nel presente contributo si inseriscono nel più ampio quadro del mio progetto di ricerca dottorale, nell'ambito del quale potranno essere approfondite in maniera più sistematica alcune questioni qui solo tratteggiate: dal problema etimologico al confronto musicale e drammaturgico con generi e tradizioni affini, fino all'analisi di casi di studio volti a delineare le caratteristiche del fenomeno in area napoletana.

[2] Cfr. ANNALISA BINI, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti, in Gioachino Rossini 1792–1992. Il testo e la scena*, convegno internazionale di studi, (Pesaro, 25-28 giugno 1992) a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 565–85.; FRANCESCO BELLOTTO, *La messinscena bastarda: indizi e considerazioni sulle opere napoletane in un atto di Gaetano Donizetti*, in *Donizetti, il comico, la farsa* a cura di COTTICELLI – FORNONI – MAIONE, Lucca, Lim, 2025, p. 4.

[3] Cfr. *I vicini di Mozart ii. La farsa musicale veneziana (1750–1810)*, a cura di DAVID BRYANT, Firenze, Olschki, 1989.

ragione del fatto che essa, più che un vero e proprio genere, sembra essere stato un fenomeno, che acquisì tratti differenti a seconda del periodo e dell'area geografica. L'indagine del repertorio riconducibile a questo 'insieme' restituisce uno scenario variegato, conservando alcuni tratti salienti comuni a buona parte della produzione farsesca.[4]

L'etimologia del termine farsa contribuisce a chiarire, almeno in parte, la difficoltà di definire il fenomeno. Senza allontanarci di troppo dal nostro periodo di riferimento il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* del 1717 la riconduce al greco, indicandola come «commedia mozza»[5] o imperfetta: una definizione tutt'altro che neutra, che rimanda a uno spettacolo di carattere popolare e di valore artistico inferiore, finalizzato a un riso immediato e poco raffinato.

Nel corso del Settecento si afferma un diverso orientamento, probabilmente legato alla circolazione di modelli comici d'oltralpe, che riconduce il termine al francese *farce*, nel senso di 'riempitura'. In questa accezione la farsa viene intesa come un insieme di scherzi e buffonerie, quindi come una forma costruita per giustapposizione di elementi eterogenei.[6] A questa linea si collega anche la derivazione dal latino 'farcire' ('riempire, imbottire'), proposta da Pietro Napoli Signorelli, che insiste proprio sull'idea di mescolanza di elementi eterogenei. Il significato di 'farcitura' si riflette anche nell'uso teatrale del termine, che dal XVIII secolo può indicare ciò che riempie gli intervalli dello spettacolo, con una funzione analoga a quella dell'intermezzo.[7]

Non sorprende, quindi, che nella pubblicistica e nei libretti settecenteschi si registri una notevole oscillazione terminologica: farsa, farsetta, intermezzo, burletta, operetta, commedia per musica, azione comica o giocosa sono spesso impiegati in modo intercambiabile.[8] Tuttavia, tali denominazioni non possono essere considerate equivalenti, poiché riflettono piuttosto una pluralità di usi e funzioni all'interno della programmazione teatrale, distinguendo tra opere concepite come interludi e spettacoli autonomi.

Anche le fonti teoriche dell'epoca testimoniano questa instabilità: il dizionario musicale di Pietro Lichtenthal, ad esempio, mette in relazione burletta, operetta comica e farsa, senza però stabilire confini netti tra le categorie.[9] Ne emerge un quadro terminologico fluido, che rende necessario

[4] Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Ascendenze farsesche nella drammaturgia seria italiana del grande Ottocento*, in I vicini di Mozart II, cit, pp. 641–88: 641; MARCO D'ACUNZO – GIUSEPPE FRANZA – MARINA LUCIA, *La farsa nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" (1822–42)*, in *Donizetti, il comico, la farsa* cit. pp. 237-285.

[5] *Farsa*, in Vocabolario degli accademici della Crusca, Lorenzo Basegio, Venezia, 1717, p. 479. Parte di questa definizione risale al 1685 ed è presente in EGIDIO MENAGIO, *Le origini della lingua italiana*, Choüet, Genova, 1685, p. 218.

[6] *Farsa*, in Enciclopedia dello spettacolo, Roma, Le Maschere, 1975, vol. v, col. 40.

[7] PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Elementi di poesia dramma*tica, s.e., Milano, 1801, p. 91.

[8] BELLOTTO, *La messinscena bastarda,* cit., p. 6; BINI, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti*, cit., pp. 566-567.

[9] PIETRO LICHTENTHAL, «Burletta» in Dizionario e bibliografia della musica, Milano, Antonio Fontana, 1836, vol. i, p. 106. Si consulti anche ROBERTO VERTI, *Indizi su repertorio, geografia e milieu delle farse per musica*, in *I vicini di Mozart II,* cit., pp. 618–619.

spostare l'attenzione dall'etichetta al funzionamento concreto delle opere, analizzando libretti, partiture e pratiche rappresentative per individuare eventuali tratti ricorrenti.

La farsa poteva allargarsi a un ventaglio eterogeneo di soggetti ed è comprensibile a questo punto la necessità di arricchirne l'ambito terminologico. Compaiono infatti declinazioni come farsa buffa, farsa semiseria, farsa sentimentale, farsa comica, farsa tragicomica, farsa giocosa che probabilmente davano un tocco più attrattivo, ma soprattutto informavano il pubblico circa la tipologia di spettacolo che sarebbe andato in scena.[10] Sicuramente rimaneva una produzione più semplice da gestire, uno spettacolo di ampio consumo, vantaggiosa economicamente per l'impresa.[11]

Giuseppe Carpani, censore e direttore dei teatri veneziani sul finire del XVIII secolo, offre una chiara testimonianza di questo orientamento da parte degli impresari:

> La mira di alcuni impresarj di fare spesso delle serate piene con delle prime recite, e la speranza di riempiere successivamente i teatri a minor spesa, li mosse ad introdurre le farse, le quali all'ultimo portarono un danno notabile anche alla musica buffa, che da Pergolesi, suo creatore, in poi giunt'era fra gl'Italiani al colmo della sua gloria. La brevità indispensabile di questi piccoli drammi non lasciando campo al maestro di sfoggiare tutto il suo talento, lo obbliga, per grande ch'ei sia, a confondersi nella folla dei mediocri, a fare dei finaletti che non contano.[12]

Un'ulteriore conferma di tale dinamica emerge qualche decennio più tardi: in una lettera del 30 ottobre 1827 indirizzata al padre, Donizetti scrive infatti «sto facendo una farsa per la mia serata che darò in novembre, e tutto ciò per tirar gente».[13]

Circolazione e fortuna della farsa musicale nei teatri napoletani

Uno sguardo alla programmazione dei teatri napoletani mostra come non fosse insolita la circolazione di farse appartenenti al 'vecchio repertorio'. La ricorrenza di alcuni titoli nei cartelloni cittadini lascia supporre che essi continuassero a incontrare il favore del pubblico e costituissero per gli impresari un repertorio affidabile, forte di un successo già consolidato sulle scene. La loro ripresa a distanza di pochi anni, e talvolta di decenni, dalla prima rappresentazione testimonia infatti non solo la persistenza di un repertorio consolidato, ma anche la capacità di alcune opere di conservare una riconosciuta efficacia scenica, tale da giustificarne il ritorno nelle programmazioni.[14]

---

[10] D'ACUNZO –FRANZA –LUCIA, *La farsa nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" (1822–42)*, cit., pp. 244; 279-285.

[11] Ivi, p. 244.

[12] GIUSEPPE CARPANI, *Le Rossiniane Ossia Lettere musico – teatrali Di Giuseppe Carpani*, Padova, Minerva, 1824, pp. 27-28.

[13] La farsa a cui si riferisce è *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*. GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita–Musiche–Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 151.

[14] Le opere individuate rappresentano una prima campionatura della circolazione del fenomeno all'interno della programmazione dei teatri partenopei.

Adelina di Pietro Generali, rappresentata per la prima volta nel 1810, venne ripresa più volte tra il 1822 e il 1825.[15] Opera che conobbe una notevole diffusione, si ritrova ancora, a distanza di molti anni, nei cartelloni teatrali, sebbene venga ormai presentata come 'antica farsa' nei programmi giornalieri.[16] Tale ripresa suscitò numerose critiche da parte del pubblico e della stampa, poco inclini ad accogliere il ritorno in scena di una farsa «cavata dal sepolcro, dopo tanti anni che vi era rimasta».[17] Anche *La prova di un'opera seria* di Gnecco, che ebbe una notevole diffusione anche in diverse altre città, [18] venne riproposta presso il Teatro del Fondo per cinque anni consecutivi dal 1829 al 1833.[19]

Singolari in questo decennio anche le riprese di intramontabili farse settecentesche, tra cui *L'impresario in angustie* di Cimarosa, con svariate repliche,[20] o *Gli accidenti della villa* di Pierre Dutillieu, come riportato dal frontespizio di un copione manoscritto, era stata «rappresentata in Napoli per la prima volta nel 1794 riprodotta al Teatro Fiorentini nel 1814 e rimessa in scena al R. Teatro del Fondo nel 1842».[21] L'allestimento del 1842 ebbe un totale di sei repliche, numero certamente non trascurabile se si considera che essa rappresentava un prodotto di spettacolo 'vecchio' ormai quasi mezzo secolo.

Se si analizza più da vicino il fenomeno della farsa sul piano drammaturgico-musicale, nel contesto della produzione operistica napoletana del periodo in esame, si può prendere come caso di riferimento *La donna colonnello* di Pietro Raimondi. Potremmo considerarla un esempio 'puro' in senso etimologico, poiché diverse fonti associano in modo inequivocabile il titolo dell'opera di Raimondi alla definizione di farsa.[22] L'opera fu rappresentata nel Real Teatro del Fondo il 21 maggio 1822,[23] anno in cui Donizetti si stabilì a Napoli. Associata nella programmazione della serata al ballo *Il segreto,*[24] riscosse un «felice successo»[25] e fu replicata più volte nello stesso anno.[26]

---

[15] Cfr. appendice. Cfr. JOHN BLACK, *Il Teatro del Fondo nell'età di Donizetti*, in *Il Teatro Mercadante*. *La storia, il restauro*, a cura di Tobia R. Toscano, Napoli, Electa, 1989, p. 123.

[16] *Adelina, antica farsa in un atto, musica del maestro Generali* in «Programma giornaliero» I, suppl. al n. 288 24 marzo 1839; «Programma giornaliero» 60, 30 giugno 1838.

[17] «L'omnibus» 11, 14 luglio 1838. Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE – FRANCESCA SELLER, *Il palcoscenico dei mutamenti: il Teatro del Fondo di Napoli 1809–1840*, «Recercare» IX, Lucca, LIM, 1997, pp. 97–120: 111–6.

[18] Cfr. D'ACUNZO – FRANZA – LUCIA, *La farsa nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella"*,cit., p. 255; si veda anche DAVID BRYANT, *Un sistema di consumo dell'opera italiana nel primo Ottocento: il caso della farsa*, in *Atti del xiv Congresso della Società internazionale di musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di culture musicale*, a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi e F. Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, vol. I, pp. 497–503: 499.

[19] BLACK, *Il Teatro del Fondo*, cit., p. 127.

[20] Si registrano cinque rappresentazioni nel 1830. BLACK, *Il Teatro del Fondo*, cit., p. 126.

[21] Annotazione sul frontespizio del copione in I-Nc, Rari 6.2.5/1. BLACK, *Il Teatro del Fondo*, cit., p. 123; «Programma giornaliero» suppl. al n. 289 ,19 marzo 1842.

[22] Sul libretto a stampa è indicata come «farsa per musica». I-Nc, Rari 10.3.3/9. Anche la recensione della prima rappresentazione dello spettacolo relega l'opera a tale destinazione di 'genere'. «Giornale del Regno delle Due Sicilie» 127, 28 maggio 1822, p. 489.

[23] Cfr. Appendice.

[24] ANONIMO, *Le nozze interrotte o sia Il segreto*, Napoli, Tipografia Flautina, 1822.

[25] «Giornale del Regno delle Due Sicilie» 127, 28 maggio 1822, p. 489.

[26] Fu poi ripresa nel 1835 con quattro rappresentazioni al Fondo. BLACK, *Il Teatro del Fondo*, cit., p. 124.

Essendo la farsa un componimento abbastanza breve, solitamente un atto unico, era consuetudine abbinare nel corso di una serata due farse oppure una farsa e un ballo, o ancora il singolo atto di un'opera di ampie dimensioni ed una farsa. Nella recita del 23 maggio *La donna colonnello* fu abbinata al ballo *La festa di Tersicore*, mentre l'8 giugno ad entrambi i balletti.[27] Il soggetto dell'opera era tratto da una pièce francese, *Le colonel*, rappresentata a Parigi nel gennaio del 1821;[28] un dato che si inserisce coerentemente nel più ampio contesto degli anni napoletani di Donizetti (1822–1838), quando Domenico Barbaia mise progressivamente in pratica un'organizzazione teatrale della produzione e della distribuzione ispirata al modello parigino.[29] Il soggetto, rielaborato da un autore anonimo, introduce alcune modifiche rispetto all'originale: viene aggiunto il personaggio di Carolina e la parte del locandiere Niccola (basso buffo) è in lingua napoletana. I personaggi restano sei e l'intreccio segue complessivamente in modo fedele il modello di partenza, salvo poche eccezioni.

La donna colonnello si fonda su motivi tipici della tradizione dell'opera buffa, quali il travestimento e l'equivoco amoroso: *Elisa*, celata sotto le vesti di un colonnello, mette alla prova *Adolfo* fino a riconoscerlo come il compagno ideale. Le recensioni contemporanee offrono un'interessante chiave di lettura sull'anonimato del librettista: secondo la critica dell'epoca, infatti, l'autore, già affermato in ambiti di maggior prestigio, avrebbe scelto di non apporre la propria firma al testo, probabilmente per non associare il proprio nome a un genere generalmente considerato di rango inferiore, quale la farsa.[30] Pur apprezzate dal pubblico per la loro funzione d'intrattenimento, queste opere erano talvolta guardate con sospetto dagli ambienti più colti, che ne criticavano la struttura frammentaria, percepita come una successione di numeri musicali intervallati da ampie sezioni di recitazione in prosa piuttosto che come un organismo drammatico unitario.[31] *La donna colonnello* alterna ampie sezioni di prosa, in italiano e in napoletano, a numeri musicali chiusi – cavatine, arie, duetti e pezzi d'assieme – culminanti nel concertato finale. L'assenza di recitativi cantati determina una netta separazione tra parola e musica, che interviene principalmente nei momenti di maggiore rilievo drammatico.[32]

In una lettera del 2 febbraio 1828 al suo maestro Mayr, Donizetti, elencando tutte le opere in scena a Napoli, fa riferimento a un'altra opera di Pietro Raimondi, *Un cestellino di fiori*[33] definendola farsa. Interessante notare che nella programmazione dei teatri partenopei circolava già da qualche

[27] Cfr. appendice.

[28] EUGÈNE SCRIBE – GERMAIN DELAVIGNE, *Le colonel, Comédie-vaudeville, acte,* Parigi, Chez Fages, 1821.

[29] PAOLOGIOVANNI MAIONE – FRANCESCA SELLER, *Domenico Barbaia a Napoli (1809-1840): meccanismi di gestione teatrale*, in Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di studi, (Pesaro, 25-28 giugno 1992), a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 403-21.

[30] «Giornale del Regno delle Due Sicilie» 127, 28 maggio 1822, p. 490.

[31] Un esempio di tale critica la offre Pietro Napoli Signorelli il quale esprime un giudizio fortemente negativo nei confronti delle forme ibride che alternano prosa e musica, come le *zarzuelas*, i *vaudevilles* e le *opéras-comiques*, considerate una degenerazione del melodramma e un allontanamento dai principi fondativi del genere. PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Ricerche sul sistema melodrammatico lette a' soci pontaniani da Pietro Napoli Signorelli nelle adunanze de' mesi di novembre, e dicembre 1812* in «Atti della Società Pontaniana» IV, 1847, p. 31.

[32] Sulla trama e gli aspetti drammaturgici si veda D'ACUNZO – FRANZA – LUCIA, *La farsa nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella",* cit., pp. 245-246.

[33] ZAVADINI, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, cit., p. 258.

anno, presso il Teatro dei Fiorentini, uno spettacolo di prosa, una farsa dal medesimo titolo, elemento che induce a ipotizzare una significativa trasversalità dei soggetti tra i diversi circuiti e generi teatrali.[34]

Sul libretto a stampa, l'opera di Raimondi è indicata genericamente come «melodramma in un atto»;[35] tuttavia, vari elementi, come quelli evidenziati precedentemente, consentono di identificarla come una farsa. Lo suggerisce la modalità di rappresentazione: andò infatti in scena il 6 luglio 1827 in accoppiata con un ballo, *Il matrimonio segreto* di Hus,[36] secondo una prassi comune a tale fenomeno. L'opera conobbe diverse repliche tra il 1827 e il 1828, venendo talvolta affiancata anche al ballo *I due sergenti*. [37] Anche in questo caso il librettista, Andrea Leone Tottola, elaborò il libretto a partire da un'opera francese, condensandone la struttura da tre atti a uno solo e riconfigurandola in una successione più serrata di eventi e rapidi scambi tra i personaggi. Il numero dei ruoli scende da otto (comparse escluse) a sei, tra cui Ortenzio, domestico del Barone, presente solo nei recitativi.[38] La presenza del basso buffo, con interventi in napoletano, conferisce vivacità e leggerezza a un intreccio per lo più fedele all'originale francese. Il libretto non presenta parti in prosa (salvo il testo di una lettera) e include recitativi che però non trovano riscontro né nella partitura autografa né nella copia manoscritta,[39] a eccezione di un brevissimo recitativo accompagnato.[40] Una situazione analoga si riscontra anche nella farsa donizettiana *Il giovedì grasso*: nella partitura compaiono soltanto i numeri musicali e, in assenza del libretto, non è chiaro se fossero previsti dialoghi parlati o recitativi, questi ultimi attestati solo in copie più tarde. [41]

---

[34] «A dì 17. Febbraio. 1823: (...) Fiorentini= prosa= Un cestellino di fiori (...) A dì 22. Febbraio. 1823: Fiorentini= prosa= Un cestellino di fiori», I-Nas, soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol. 3/IV. «Napoli 10. Febbraio 1823. Fiorentini. Un cestellino di fiori. Le respingo, approvate le controscritta [sic] produzione teatrale, onde potersene eseguire la rappresentazione. Il Ministro Segretario di Stato della Polizia Generale». I-Nas, I-Nas, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Revisione teatrale 1821-1825, b. 37, Napoli, 10 febbraio 1823.

[35] I-Nc, Rari 10.4.31/8.

[36] I-Nas, soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol.3/V.
«Real Teatro del Fondo illuminato corrispondentemente alla Serata, ed affollato di spettatori di tutte le classi; ove rappresentaronsi il dramma in musica di un atto solo, intitolato Un Cestellino di fiori, composizione del Maestro Raimondi, ed il Ballo Adelina ed Amaldi ossia Il matrimonio secreto, composizione del sig. Hus». «Giornale Costituente del regno delle due Sicilie» 157, 7 luglio 1827, p. 628.

[37] I-Nas, soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol.3/VI, 14 ottobre 1828. BLACK, *Il Teatro del Fondo,* cit., p. 124.

[38] Duca Carlo (basso) sig. Salvadori; Barone Macario di Strombergh (basso buffo) sig. Casaccia; La Baronessa (soprano) sign.a Almerinda Manzocchi; Celestina (soprano) sig.a Unger; Odoardo (tenore) sig. Winter; Ortenzio sig. Pace; Guardie e domestici.

[39] I-Nc, H.4.46.

[40] L'autografo è stato erroneamente catalogato sotto il titolo: *Il cappellino di fiori*. «Originale | Il Cappellino di Fiori | Melo-dramma | posto in Musica da Pietro Raimondi | In Napoli al R. Teatro del Fondo di Separazione | 1827», I-Nc, 16.2.17.

[41] Non abbiamo un libretto dell'opera originale, i recitativi esistono, «ma in copie più tarde, e non tutti soddisfacenti per chiarezza drammaturgica». LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, Milano, il Saggiatore, 2022, p. 177. Cfr. FRANCESCO BELLOTTO, *Un* folie-vaudeville *per la scena di Napoli. Nuove ricerche sul «Giovedì grasso»*, «Donizetti Studies» 2, 2022, pp. 35-80.

Un vero e proprio caso fortunato fu quello della farsa *Mille talleri* di Camillo Siri su libretto di Paolo Giaramicca. Eseguita la prima volta nel 1828 al Teatro La Fenice[42] come seconda opera dopo *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti[43] rimase nella programmazione dei teatri partenopei per diversi decenni. L'opera Donizettiana, che nella prima versione si presentava abbastanza snella,[44] non era sufficiente a coprire un'intera serata, da qui la necessità di accoppiarla ad un'altra opera. Già nella circostanza della sua prima rappresentazione sulle scene napoletane, il 21 novembre 1827 al Teatro Nuovo, fu programmata insieme ad *Olivo e Pasquale.*[45] Esaurite le repliche delle *Convenienze*, la farsa *Mille talleri* rimase nella programmazione, nei giorni 11, 13, 29 dicembre insieme al primo atto di *Olivo e Pasquale* e il 27 dicembre con il secondo atto della stessa opera.[46] Ed ancora nel 1831 al Teatro Nuovo troviamo l'opera buffa *Il ventaglio* di Pietro Raimondi «dopo la quale si rappresentò la giocosissima farsa intitolata *Mille talleri*»[47] con grande partecipazione del pubblico. L'anno successivo venne riproposta al Teatro Partenope come seconda opera dopo il primo atto dello stesso *Ventaglio*.[48]

Il suo successo fu tale che sarà rappresentata in diversi teatri, fino a essere riproposta ancora negli anni Quaranta dell'Ottocento come «antica farsa».[49] Purtroppo ci sono giunti solo un numero esiguo di pezzi[50] e la copia del libretto manoscritto di Giaramicca con lo stesso titolo.[51] La popolarità di *Mille talleri* va attribuita soprattutto alla presenza di alcuni straordinari interpreti della scena comica, i cui nomi si associano a questo titolo e più in generale al repertorio delle farse in musica. Ricorrenti sono i nomi di due interpreti: Salvetti e Tauro, cantanti dalla vocalità adeguata (anche se non necessariamente bella o estesa), di notevole espressività, con spiccate capacità imitative e caricaturali, nonché dotati di una solida abilità mimica e attoriale per affrontare recitativi e parti in prosa.[52] La vicenda di *Mille talleri* mostra così come la fortuna della farsa in musica non possa essere

[42] Informazioni su questo teatro e la sua programmazione sono contenute in VALERIA REA, *Il Teatro La Fenice di Napoli 1813–1846*. «Archivio storico per le province napoletane» CXIV, 1996, pp. 295–386: 357.

[43] Prima rappresentazione il 13 novembre 1828, replicato il 24, 27, 29 novembre. Il registro delle rappresentazioni della deputazione e soprintendenza degli spettacoli riporta: «Fenice = mus.a = Le convenienze teatrali = Mille talleri». I-Nas, Soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol. 3/VI.

[44] La versione rivista ed ampliata dell'opera è del 1831. Cfr. ZOPPELLI, *Donizetti,* cit., p. 122.

[45] «Giornale del Regno delle Due » 270, 21 novembre 1827, p. 1084. Il registro delle rappresentazioni specifica che in tale circostanza fu eseguito soltanto uno dei due atti: «Il 2° atto = Olivo e Pasqu.le = Le convenienze ed inconvenienze teatrali», seguito da una nota a margine «mus.a di Donizetti». I-Nas, Soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol. 3/V.

[46] I-Nas, Soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol. 3/V. Per gli anni successivi cfr. appendice.

[47] «Giornale del Regno delle Due Sicilie» 53, 3 marzo 1831, p. 216.

[48] «Partenope – musica – Il I.° atto. Il Ventaglio – Mille talleri», «Giornale del Regno delle Due Sicilie» 84, 12 aprile 1832, p. 369; I-Nas, Soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol. 3/V.

[49] «Programma giornaliero» I, suppl. al n. 288, 24 marzo 1839.

[50] L'eventuale partitura completa risulta dispersa. Nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli sono conservati soltanto una copia di un duetto ridotto con accompagnamento di pianoforte («Duetto nella Farsa Mille Talleri | Ridotto con accompagnamento di | Piano Forte», I-Nc, 65.2.74/11) e un'edizione a stampa della *Canzonetta della lavandaja* (I-Nc, ARIE APP. Canz.Nap.321).

[51] I-Mc, MSCON 1841. Non sono state trovate copie del libretto nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

[52] BINI, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti,* cit., p. 568.

compresa pienamente senza considerare il ruolo decisivo degli interpreti, veri mediatori tra scrittura, scena e ricezione del pubblico.

Attraverso lo spoglio delle cronologie e l'analisi delle opere si è potuto osservare che il panorama delle farse napoletane sembra essere difficilmente afferrabile – in termini etimologici, drammaturgici e stilistici. Tuttavia, le caratteristiche drammaturgiche e musicali hanno alcuni tratti distintivi. Sicuramente il maggior numero di farse si presenta in un solo atto, molto rare quelle in due atti. I soggetti per buona parte sono tratti da opere di origine francese, pur tuttavia presentando sostanziali adattamenti. La presenza dei bassi buffi, di cui almeno uno si esprime in napoletano, seppur in numero maggiore, non trova riscontro in tutte le opere. L'organico vocale di medie o piccole dimensioni viene affiancato dalla presenza ricorrente di cori. L'utilizzo misto di prosa, recitativi e pezzi chiusi è l'elemento che più differisce nella modalità e sembra sfuggire per ora ad un codice ben stabilito. Anche l'adeguatezza degli interpreti ai 'caratteri' presenti in questo tipo di produzione determinarono il successo o l'insuccesso della rappresentazione, ed anche la scelta del cast incideva sulla loro permanenza all'interno della programmazione dei teatri della città.[53] Sulla scelta di ricomprendere una farsa nella programmazione di un teatro incidevano certamente le caratteristiche sopra elencate, sebbene non sia possibile ricondurre tale pratica a una logica univoca. La loro brevità e organici ridotti consentivano la circuitazione presso teatri più piccoli, luogo prediletto, ma non erano rari casi di farse eseguite in teatri maggiori e di più ampie dimensioni.

Nel complesso la farsa non può essere ricondotta a una funzione o a uno spazio scenico specifici. Pur condividendo alcuni tratti che ne incentivano la circuitazione presso i teatri minori, il fenomeno mostra una capacità di adattamento ai diversi contesti produttivi e spettacolari della città.

Appendice

Legenda

NAS III: I-Nas, soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol. 3/III.
NAS IV: -Nas, soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol. 3/IV.
NAS VI: I-Nas, soprintendenza dei teatri e degli spettacoli, vol. 3/VI.
GRDS: «Giornale del regno delle due Sicilie».

Programmazione *Adelina*, Pietro Generali	**Fonti**
1822	
A dì 2: Luglio 1822 (...) Nuovo=musica=Adelina	NAS III / GRDS, 1822, n. 156
A dì 3: Luglio 1822 (...) Nuovo=musica=Adelina	NAS III / GRDS, 1822, n. 157

[53] Per le caratteristiche evidenziate Cfr. D'ACUNZO – FRANZA – LUCIA, *La farsa nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella"*,cit. pp. 237-285.

A dì 17: Luglio 1822 (...) Nuovo=musica=Adelina	NAS III / GRDS, 1822, n. 169
A dì 18: Luglio 1822 (...) Nuovo=musica=Adelina	NAS III / GRDS, 1822, n. 170
A dì 20: Luglio 1822 (...) Nuovo=musica=Adelina	NAS III / GRDS, 1822, n. 172
30: Luglio 1822: (...) Nuovo=musica=Adelina	NAS IV / GRDS, 1822, n. 180
A dì 31: Luglio 1822: (...) Nuovo=musica=Adelina	NAS IV / GRDS, 1822, n. 181
1823[54]	
Real Teatro del Fondo. Il sogno. - Adelina. II Bardo del Torrente	GRDS, 1823, n. 195
Real Teatro di S. Carlo. Adelina - Cerere fuggitiva	GRDS, 1823, n. 199
Real Teatro del Fondo. Adelina. - Il Bardo del Torrente	GRDS, 1823, n. 206
Real Teatro del Fondo. Adelina. - Il Bardo del Torrente	GRDS, 1823, n. 207
Real Teatro di S. Carlo. Adelina. - Atide e Cloe	GRDS, 1823, n. 232
Real Teatro del Fondo. I due Svizzeri, - Adelina. - Luca e Lauretta	GRDS, 1823, n. 249
Real Teatro del Fondo. Adelina. - Agnese	GRDS, 1823, n. 309
1824	
Real Teatro del Fondo. Adelina. Il trionfo della musica - L'eroismo coniugale	GRDS, 1824, n. 17
1825	
Fenice. Amor marinaro - Adelina	GRDS, 1824, n. 118

Programmazione *La donna Colonnello*, Pietro Raimondi	
1822	**Fonti**

[54] La documentazione del fascio teatri tra 1823 e 1824 è lacunosa.

A dì 21. Magg.º: 1822: (...) Fondo= musica= La donna Colonnello, col ballo= Il Segreto	NAS III
A dì 23. Magg.º: 1822: (...) Fondo= musica= La donna Colonnello, col ballo=La festa di Tesicore	NAS III
A dì 4. Giugno 1822: (...) Fondo= il ballo Il Segreto = musica= La donna Colonnello = altro ballo=La festa di Tesicore	NAS III
A dì 8. Giugno 1822: (...) Fondo= il ballo Il Segreto = musica= La donna Colonnello = altro ballo=La festa di Tesicore	NAS III
A dì 22. Giugno 1822: (...) Fondo= musica= La donna Colonnello, col ballo= Mr: Deschalumeox [sic]	NAS III
A dì 26. Giugno 1822: (...) Fondo= musica= La donna Colonnello, col ballo= Il Segreto	NAS III
A di 3: Luglio 1822: (...) Fondo= musica= La donna Colonnello, col ballo= Il Segreto	NAS III
12: Agosto 1822: (...)Fiorentini= prosa= I cinquecento testimoni= La donna colonnello	NAS IV
A dì 4 8bre 1822: (...) Fiorentini= prosa= I due Poeti= La donna colonnello	NAS IV
A dì 29 8bre 1822: (...) Fiorentini= prosa= I due Poeti= La donna colonnello	NAS IV

Programmazione *Mille talleri*, Camillo Siri	
1828	**Fonti**
A dì 13 d. [novembre] (...) Fenice=musª =Le convenienze teatrali=Mille talleri	NAS VI
A dì 25 d. (...) Fenice=musª =Le convenienze teatrali=Mille talleri	NAS VI
A dì 27 d. (...) Fenice=musª =Le convenienze teatrali=Mille talleri	NAS VI
A dì 30 d. (...) Fenice=musª =Le convenienze =Mille talleri	NAS VI
A dì 4 d. [dicembre] (...) Fenice=musª =L'ombra di un ritratto =Mille talleri	NAS VI
A dì 11 d. (...) Fenice=musica =|1º atto| Olivo e Pasquale =Mille Talleri	NAS VI

A dì 13 d. (...) Fenice=musica =|1º atto| Olivo e Pasquale =Mille Talleri, e concerto di arpa	Nas vi
A dì 27. Dicembre 1828 (...) Fenice=musica =|2º atto| Olivo e Pasquale =Mille Talleri	Nas vi
A dì 29 d. (...) Fenice=musica =|1º atto| Olivo e Pasquale =Mille Talleri	Nas vi
1829	Nas vi
A dì 7. Genn.º d. (...) Fenice=mus[a] =| 1º atto| Sei minuti di periglio =Mille Talleri	Nas vi
A dì 31 Genn.o 1829. (...) Fenice=mus[a] :=Le convenienze teatrali=Mille talleri	Nas vi
A dì 3. d. [febbraio] (...) Fenice=musica =il 2º atto Olivo e Pasquale =Mille Talleri	Nas vi
11 d. (...) Fenice=mus[a] :=Le convenienze teatrali=Mille talleri	Nas vi
dì 27. Febb.º 1829 (...) Fenice=musica =Il 1º atto= La casa da vendere |Mille Talleri	Nas vi
A dì 11. D. [marzo] (...) Fenice=musica =|2º atto| = Le porte e gli spiriti =Mille Talleri	Nas vi
dì 25. d.º (...) Fenice=musica =Il 2º atto= La casa da vendere |Mille Talleri	Nas vi
dì 31. d.º (...) Fenice=musica =Il 1º atto= La casa da vendere | Mille Talleri	Nas vi
dì 14. Lug.º (...) Fenice=musica =Il Giuocatore= |Mille Talleri	Nas vi
dì 4. d.º [agosto] (...) Fenice=musica =Il 1º atto Il flauto magico | Mille Talleri	Nas vi
dì 9. d.º [ottobre] (...) Fenice=musica =1º atto | Il flauto magico | Mille Talleri	Nas vi
dì 25. Ottobr:[e] 1829. (...) Fenice=musica =1º atto La gazza ladra - Mille Talleri	Nas vi
A dì 29. Ottobre 1829 (...) Fenice=musica=Le convenienze teatrali=Mille talleri	Nas vi
A dì 10. d. [novembre] (...) Fenice=musica =Mille talleri= Amore e vendetta	Nas vi
A dì 12. d. (...) Fenice=musica=Le convenienze teatrali=Mille talleri	Nas vi
A dì 26. Novembre 1829 (...) Fenice=musica=Annella di porta capuana=Mille talleri	Nas vi
A dì 30. d. (...) Fenice=musica=Annella =Mille talleri	Nas vi
A dì 3. d. [dicembre] (...) Fenice=musica=Il diavolo nel buratto =Mille talleri	Nas vi

A dì 30. d. (...) Fenice=musica=Annella =Mille talleri	NAS VI
A dì 11. d. (...) Fenice=musica = Amore e vendetta=Mille talleri	NAS VI
A dì 14. d. (...) Fenice=musica = 1º atto Clotilde=Mille talleri	NAS VI

Enrica D'Aguanno

Il design editoriale: il pensiero che prende forma

Il design editoriale è spesso inteso come una disciplina incentrata principalmente sull'impaginazione e sulla resa grafica del testo. Tale interpretazione, sebbene diffusa, risulta riduttiva e non restituisce la complessità di un ambito progettuale in cui forma e contenuto sono profondamente interdipendenti.

Non si tratta semplicemente di impaginare: progettare un libro, una rivista o un catalogo significa costruire un sistema di relazioni tra testo e immagine, tra contenuto e supporto, tra autore e lettore. Il design editoriale agisce come dispositivo di mediazione, traducendo un pensiero astratto in un'esperienza concreta. La pagina, infatti, non è un semplice contenitore, ma uno spazio attivo in cui si costruisce il significato, tanto che due edizioni dello stesso contenuto, allestite in modo diverso, producono esperienze di lettura e talvolta interpretazioni radicalmente diverse.

Su questa base, le riflessioni che seguono propongono un inquadramento del design editoriale come forma di pensiero. Questa impostazione è fondata su una convinzione che si è consolidata nel tempo: il rigore metodologico non è il contrario della sensibilità visiva, ma ne è il fondamento. Non si parte dalla forma, ogni scelta – il formato, la carta, la rilegatura, la tipografia, la disposizione degli elementi – è una risposta a qualcosa, non un'invenzione libera.

Questo processo è stato brillantemente descritto da Bruno Munari:[1] il metodo progettuale si articola in una sequenza di operazioni logiche che conduce alla soluzione più efficace, escludendo qualsiasi elemento lasciato al caso. Non si tratta di un'attività puramente estetica, ma di un processo razionale in cui analisi, sperimentazione e verifica guidano ogni decisione. Dare forma a uno stampato significa accompagnare un'idea lungo un processo di trasformazione che la rende visibile, leggibile e condivisibile: il designer non si limita a organizzare contenuti, ma li interpreta, stabilendo relazioni e gerarchie.

[1] BRUNO MUNARI, *Da cosa nasce cosa*, Bari, Laterza, 1981.

Questa concezione ha radici profonde nelle avanguardie storiche del Novecento. Karel Teige, teorico e designer ceco del costruttivismo, fu tra i primi a elaborare una riflessione sistematica sul rapporto tra tipografia e pensiero, sostenendo che la pagina dovesse essere organizzata secondo principi costruttivi analoghi a quelli dell'architettura o della composizione musicale. Il design editoriale può dunque essere inteso come una forma di pensiero visivo: un modo di costruire il significato attraverso la disposizione degli elementi nello spazio.

Sulla base di questa impostazione, nei paragrafi che seguono vengono esplorati gli elementi fondamentali della progettazione editoriale e le loro implicazioni logiche e creative. In particolare, ci si concentrerà sulla copertina, sulla leggibilità e sulla griglia e sulla relazione con la committenza. Nella parte finale, verrà analizzato il caso di studio specifico del catalogo d'arte per poi concentrarsi sulle evoluzioni digitali future.

La copertina come dispositivo identitario e culturale

Nella maggior parte dei casi, progettare una copertina significa orchestrare i dettagli del primo contatto tra il libro e il suo potenziale lettore. Questa consapevolezza cambia il modo in cui si lavora: la copertina non è la veste di un contenuto, ma una dichiarazione (fgg. 1-2).



Figura 1: Esempi di copertine con diverse soluzioni grafiche

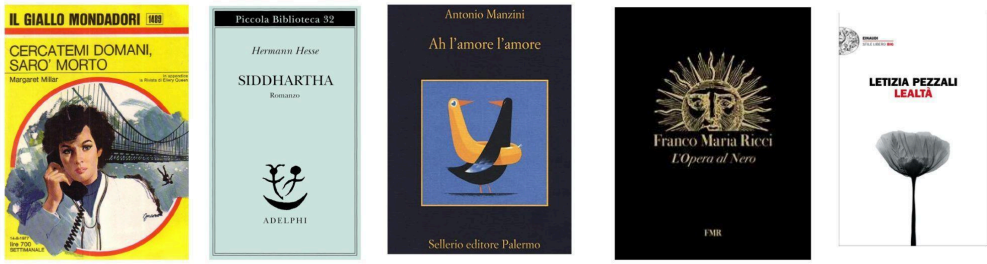


Figura 2: Esempi di copertine appartenenti a diverse collane editoriali

Tre esempi italiani – Adelphi, Sellerio e i Gialli Mondadori – mostrano chiaramente come il progetto di copertina possa evolversi in un sistema visivo autonomo, capace di sviluppare nel tempo un'identità culturale autentica.

Il caso più studiato è quello della collana Adelphi, la cui identità grafica – nata negli anni Settanta – costituisce uno dei progetti di coerenza visiva più rigorosi nel panorama editoriale italiano. La copertina non rappresenta il contenuto del libro: lo contestualizza, lo inserisce in una tradizione e lo distingue. Il formato, la palette cromatica controllata e l'uso moderato dell'immagine creano un sistema di aspettative che il lettore riconosce ben prima di leggere il titolo.

Il caso di Sellerio è diverso, ma altrettanto coerente. La famosa copertina blu tascabile, la cornice tipografica minimalista e l'immagine al tratto al centro nacquero negli anni Settanta da una scelta mirata: creare libri belli e accessibili, in cui la qualità grafica non fosse un lusso, ma una condizione naturale. Il progetto di Sellerio dimostra che l'identità visiva può emergere dalla sottrazione, dalla ripetizione e dalla fedeltà a poche decisioni fondamentali. È un criterio applicato in tempi recenti, nella pratica di chi scrive, al progetto per la rivista «Zeusi. Linguaggi contemporanei di sempre» (fig. 3), dove la coerenza del sistema visivo si è consolidata nel tempo, numero dopo numero, senza cedere alla tentazione del cambiamento fine a se stesso (fig. 3).



Figura 3: Copertina della rivista «Zeusi. Linguaggi contemporanei di sempre» e relativa pagina interna

Un terzo esempio è costituito dai Gialli Mondadori.[2] In questo caso la copertina non mira alla raffinatezza, ma alla riconoscibilità immediata. Il colore giallo intenso, il formato e il carattere standardizzato segnalano l'identità del genere letterario prima ancora di rappresentare l'editore. È un caso estremo, ma illuminante: dimostra che anche la serialità più spinta deriva da scelte progettuali consapevoli. Come ha osservato Riccardo Falcinelli, le immagini non sono mai elementi neutri, ma vengono sempre interpretate in base al contesto culturale di chi le osserva.

Nell'editoria d'arte il ruolo della copertina assume caratteristiche ulteriori. In realtà editoriali come Electa, l'immagine scelta – spesso un dettaglio significativo dell'opera – non ha funzione illustrativa, ma interpretativa: introduce uno sguardo, suggerisce una lettura, anticipa un percorso. Il progetto grafico lavora sulla forza visiva dell'immagine, sulla qualità della riproduzione e sulla relazione tra formato e percezione, costruendo oggetti editoriali che oscillano tra libro e prodotto iconico — una tensione che si ritrova, con modalità diverse, anche in realtà internazionali come Taschen.

Nel contesto italiano più recente, esperienze come quelle maturate con la casa editrice artem mostrano come il catalogo possa diventare il fulcro di un sistema di comunicazione integrata, in cui la copertina genera l'identità visiva dell'intero evento espositivo. In questo tipo di progetti la copertina non chiude il processo editoriale, ma lo apre, diventando la matrice per manifesti, inviti e materiali digitali.

Leggibilità, tipografia e griglia: fare ordine nel significato

Nel design istituzionale ci si trova spesso di fronte a un problema ricorrente: come tenere insieme la tradizione di un'istituzione secolare e la necessità di comunicare con un pubblico contemporaneo? La risposta a questo problema non sta nell'adozione di formule generali, ma in un'analisi precisa del contesto e del pubblico e nella disponibilità a costruire un sistema capace di tenere insieme le due esigenze senza sacrificarne nessuna.

Ciò si ritrova in primo luogo nella scelta tipografica. Infatti, i caratteri tipografici non sono elementi neutri, ma portatori di valori culturali, storici ed espressivi. La scelta di un carattere implica sempre una presa di posizione, contribuendo a definire il tono del testo e a orientarne la lettura. Un *serif* può evocare tradizione e autorevolezza, mentre un *sans serif* modernità e semplicità. Sarebbe, tuttavia, semplicistico fermarsi a queste equivalenze: ogni carattere porta con sé una storia specifica, legata ai contesti in cui è stato usato e alle epoche in cui è stato consumato o riscoperto. Scegliere un *Garamond* non equivale a scegliere un *Bodoni*, anche se entrambi appartengono alla famiglia dei serif, perché i due caratteri derivano da tradizioni tipografiche differenti. Garamond, ispirato ai caratteri rinascimentali francesi del XVI secolo, presenta un contrasto moderato tra tratti spessi e sottili e grazie più morbide. Bodoni, sviluppato tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo da Giambattista Bodoni, appartiene invece alla categoria dei caratteri moderni caratterizzati da un forte contrasto tra aste spesse e sottili e da grazie sottili e geometriche, che producono un effetto raffinato e formale.

[2] RICCARDO FALCINELLI, *Critica portatile al visual design*, Torino, Einaudi, 2014.

Analizzare queste differenze consente di comprendere come la scelta di un carattere influenzi la percezione del messaggio, l'identità visiva e la leggibilità di un progetto grafico (fg. 4).



Figura 4: Classificazione dei caratteri

La leggibilità è, dunque, qualcosa di estremamente complesso. Come sottolinea Ellen Lupton in *Thinking with Type*,[3] la tipografia rappresenta l'espressione visiva del linguaggio: la disposizione di lettere, parole e paragrafi trasforma il testo in un'esperienza visiva strutturata. Anche lo spazio bianco ha un ruolo chiave: non è solo assenza, ma anche struttura, pausa e orientamento. Il designer crea un percorso di lettura attraverso gerarchie visive, allineamenti e sistemi di navigazione interna. In questa ottica, è particolarmente utile il concetto di *affordance*, introdotto da James J. Gibson e applicato al design da Don Norman:[4] le caratteristiche visive di una pagina indicano all'osservatore come usarla, guidando il comportamento ancor prima di una lettura consapevole (fgg. 5-6).

[3] ELLEN LUPTON, *Thinking with Type*, New York, Princeton Architectural Press, 2004.
[4] DON NORMAN, *The Design of Everyday Things*, New York, Basic Books, 1988.



Figure 5-6: Esempi di impaginazione del testo, con soluzioni grafiche per la gestione dei contenuti editoriali a predominanza di immagini

In secondo luogo, ad assumere centralità, per fare ordine nel significato del libro, è la griglia, uno strumento che ogni designer usa costantemente nel proprio lavoro. Questa non deve essere intesa come un vincolo, bensì come una risorsa: il suo valore dipende interamente da come viene utilizzata.

Müller-Brockmann[5] ha evidenziato come la griglia sia uno strumento capace di rendere visivamente comprensibili informazioni complesse, offrendo al designer un sistema flessibile che consente variazioni controllate senza rinunciare alla coerenza d'insieme (fgg. 7-8). Ma la griglia, quando applicata in modo rigido e acritico, può diventare un limite più che un supporto. Alcuni dei progetti editoriali più riusciti sono quelli in cui la griglia viene deliberatamente tensionata o interrotta: è proprio nel momento della deviazione controllata che la struttura mostra la propria forza, perché la trasgressione è leggibile solo sullo sfondo della regola.



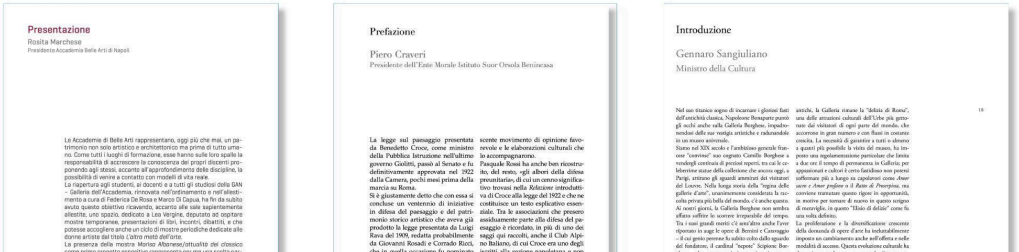


Figura 7: Esempi di impaginati editoriali, con soluzioni grafiche e compositive differenti

[5] JOSEF MÜLLER-BROCKMANN, *Grid Systems in Graphic Design*, Zurich, Niggli, 1981.

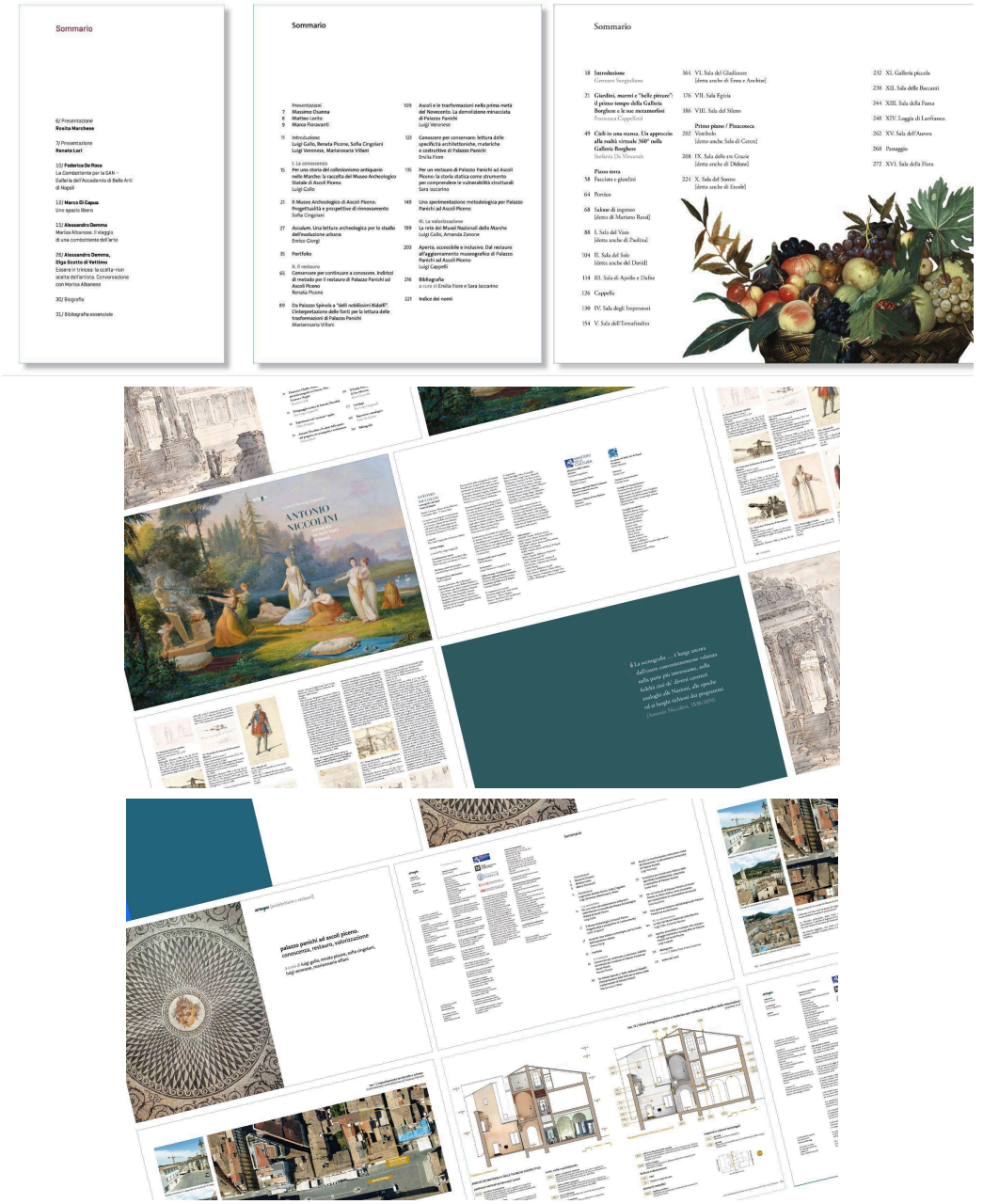


Figura 8: Esempi di impaginati editoriali, con soluzioni grafiche e compositive differenti

Competenze, sensibilità e relazione con la committenza

Se i punti precedenti riguardano gli aspetti più apparentemente tecnici dell'operato del designer, ad essere centrale è anche il rapporto con la committenza. Anch'esso, infatti, non è il semplice prodotto di una sterile transazione. Operare nell'editoria d'arte significa confrontarsi con opere d'arte visiva, con

la storia dell'arte, con le logiche del mondo espositivo e con le specificità di ogni medium – pittura, fotografia, scultura, installazione – ciascuno dei quali pone al progettista problemi diversi di riproduzione e di allestimento sulla pagina. Questa sensibilità si costruisce frequentando musei, mostre, archivi, sviluppando un rapporto personale con le arti visive. Il rapporto continuo con artisti, fotografi, storici dell'arte e curatori porta a guardare un'immagine non solo come elemento da posizionare sulla pagina, ma come oggetto dotato di una propria logica interna.

La dimensione relazionale è centrale nel catalogo d'arte. Il designer collabora spesso strettamente con il curatore, l'artista, il fotografo o lo storico dell'arte che scrive i testi. Ognuno porta una visione precisa di come il proprio lavoro dovrebbe apparire: il curatore ha già definito un percorso critico e si aspetta che l'allestimento visivo lo rispetti; il fotografo ha aspettative chiare sulla resa delle sue immagini; l'artista può avere sensibilità particolari per la tipografia e i colori. Saper interpretare queste richieste, trovare l'inquadratura giusta per le immagini senza tradirne il senso e rispettare al tempo stesso le esigenze del catalogo è parte essenziale del lavoro.

Il designer opera in questo spazio di negoziazione, cercando una mediazione tra istanze diverse: la bellezza formale, la leggibilità, la fedeltà all'opera, la funzione comunicativa del volume e i vincoli di budget e di produzione. Come confermato da anni di esperienza, saper gestire questa negoziazione è una competenza professionale a tutti gli effetti, che richiede capacità di ascolto, chiarezza nell'argomentare le proprie scelte e disponibilità a modificarle quando il confronto lo suggerisce.

Questa peculiare forma di interazione umana è quasi sempre determinante per la qualità di un progetto.

In breve, non si tratta di una difficoltà da risolvere o di un ostacolo da superare, ma di una condizione strutturale del lavoro. Il risultato migliore non è quasi mai quello in cui una voce prevale sulle altre, ma quello in cui le diverse istanze trovano una forma comune che nessuno avrebbe raggiunto da solo.

Il catalogo d'arte come sistema di comunicazione integrata

Alla luce di quanto sopra illustrato, il peculiare caso di studio del catalogo d'arte costituisce un esempio di particolare interesse (fg. 9). Questo paragrafo si basa largamente sull'esperienza professionale maturata in oltre trent'anni nella progettazione di cataloghi d'arte. Tale attività professionale – prima come *art director* di Electa Napoli e in seguito di Mondadori Electa e di artem – ha generato oltre ottocento volumi ed è stata affiancata da ulteriori collaborazioni come quelle con l'Accademia di Belle Arti di Napoli per la serie «I Maestri» e con numerose istituzioni culturali campane e nazionali. Da questa esperienza diretta nascono molte delle riflessioni che seguono, e anche alcune delle convinzioni più difficili da argomentare in astratto.



Figura 9: Esempi di copertine di cataloghi d'arte

Prima considerazione rilevante: nel catalogo d'arte le gerarchie consolidate del libro tradizionale vengono radicalmente invertite. L'immagine non è ornamento: è il contenuto primario, e il testo è

chiamato a costruirle un contesto attorno. La posizione di un'opera sulla pagina non è mai neutra: un'immagine collocata in alto a sinistra viene letta prima, riceve più attenzione, occupa una posizione gerarchicamente dominante. La sequenza delle immagini costruisce un ritmo che può essere narrativo, tematico o puramente visivo, e questa scelta appartiene tanto al designer quanto al curatore.

La seconda considerazione riguarda la riproduzione. Un'opera stampata male non è semplicemente una brutta stampa: è una lettura distorta dell'opera. Nei cataloghi realizzati per l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dedicati a maestri come Ernesto Tatafiore, Domenico Spinosa ed Emilio Notte, o nel volume *Accademie Patrimoni di Belle Arti* (fg. 10), dove i colori non potevano essere alterati, ogni tavola è stata oggetto di una verifica precisa, confrontando le prove di stampa con i dipinti o con le fotografie d'autore. Il catalogo diventa così un'interpretazione, e il designer ne è, a tutti gli effetti, uno dei coautori.

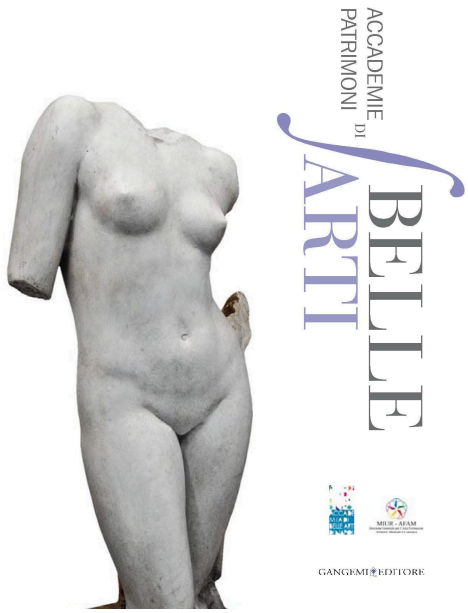


Figura 10: Copertina del volume Accademia Patrimoni di Belle Arti, a cura di Giovanna Cassese, Roma, Gangemi editore, 2013

C'è poi un aspetto raramente discusso nella letteratura teorica: la copertina del catalogo non è soltanto la soglia del volume, ma spesso anche il punto di partenza dell'intera immagine grafica della mostra. L'immagine scelta – un dettaglio di un'opera, una fotografia di scena, un elemento grafico appositamente realizzato – diventa il motivo visivo attorno al quale si organizza l'intera comunicazione dell'evento: manifesti, locandine, inviti, banner digitali, materiali promozionali. Il catalogo non solo documenta la mostra: la precede e la definisce.

Questa dimensione sistemica richiede al designer una consapevolezza che va ben oltre la progettazione del singolo volume. Le scelte tipografiche, cromatiche e compositive della copertina dovranno funzionare su formati e supporti molto diversi: da un'immagine in alta risoluzione per la

stampa offset a un'icona ridotta per i social media, da un manifesto a un'intestazione di posta elettronica. Progettare la copertina di un catalogo d'arte significa, sempre più spesso, progettare un sistema.

Conclusioni: il lettore e le trasformazioni digitali

Alla luce di queste brevi riflessioni, il design editoriale può essere definito come una forma di ospitalità. Il designer prepara uno spazio per il pensiero altrui, organizza le condizioni affinché un'idea possa essere accolta e abitata dal lettore. Come ogni buona ospitalità,[6] richiede discrezione – la struttura deve farsi invisibile – ma anche cura, attenzione ai dettagli e consapevolezza di chi si sta accogliendo.

Nel catalogo d'arte questa dimensione è particolarmente tangibile: si prepara uno spazio per opere che esistono altrove, in una dimensione fisica e sensoriale che la stampa può soltanto evocare. Ogni scelta – la dimensione della riproduzione, il bianco attorno all'immagine, la sequenza delle tavole, il carattere tipografico scelto per le didascalie – è un atto di interpretazione e, insieme, di rispetto.

Il progetto editoriale chiama in causa una molteplicità di saperi, quali la teoria del testo, la psicologia cognitiva, la storia delle arti visive e la semiotica. Questi, insieme, convergono nella definizione di uno spazio condiviso tra chi produce e chi riceve il senso. A questi saperi va aggiunta, con pari dignità, la conoscenza pratica: la familiarità con i materiali, i processi di stampa, le dinamiche della committenza. Un buon progetto editoriale nasce sempre dall'incontro tra teoria e mestiere.

In tutte queste riflessioni, il 'pensiero' del design viene articolato esclusivamente nell'ipotetico rapporto tra due individui – il designer e il lettore – tramite il supporto cartaceo finale.

La prima parte di questa formula è invariata: il design editoriale presuppone sempre un lettore e contribuisce a definirne il comportamento. Umberto Eco, in *Lector in fabula*, introduce il concetto di lettore modello come strategia testuale[7] che prevede e orienta le mosse interpretative del destinatario.

Wolfgang Iser ha introdotto il concetto di *Leerstellen*[8] – vuoti del testo – come spazi che il lettore è chiamato a colmare attraverso la propria attività interpretativa. Il design partecipa a questo processo modulando i ritmi e le pause della lettura: la distribuzione degli spazi bianchi, l'articolazione tipografica, la scansione in capitoli costruiscono una partitura visiva che orienta – senza determinare – l'esperienza del lettore.

La seconda parte della formula del design editoriale, il supporto cartaceo, è tuttavia cambiata. In passato, fatta eccezione per quei 'vuoti' colmati dal lettore, il designer controllava fino all'ultimo la resa del proprio progetto. Oggi quella certezza non esiste più. La qualità della riproduzione in un catalogo digitale dipende dallo schermo del dispositivo e dalle condizioni di luce in cui viene guardato: il designer non controlla più il supporto finale, bensì progetta per un'incertezza. Questo profondo

[6] UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
[7] ECO, *Lector in fabula*, cit.
[8] WOLFGANG ISER, *The Act of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

cambiamento costringe a ripensare non solo le procedure tecniche, ma anche il concetto stesso di progetto.

I principi fondamentali appena esposti restano validi anche in ambito digitale. Don Norman ha sottolineato come un buon designer abbia il compito di rendere le cose comprensibili e utilizzabili, riducendo il carico cognitivo dell'utente: questo vale tanto per il libro quanto per le interfacce digitali. D'altro canto, i nuovi media costituiscono, come segnalato da Lev Manovich,[9] un sistema culturale fondato sulla variabilità, sulla modularità e sull'automazione. In questo senso, il design editoriale digitale si confronta con una sfida inedita: non più la progettazione di una forma fissa, bensì quella di un sistema adattivo capace di rispondere a dispositivi e comportamenti di lettura eterogenei. Il *responsive design* rappresenta la traduzione tecnica di questa esigenza, ma implica anche una ridefinizione profonda del concetto di pagina: da superficie fissa a spazio relazionale. Il digitale, in breve, non sostituisce la carta, ma ne estende le possibilità.

In conclusione, in un'epoca caratterizzata dalla sovrabbondanza di informazioni e dalla frammentazione dell'attenzione, questa funzione di mediazione acquista un valore ulteriore. Il progetto editoriale – tanto nella sua forma cartacea quanto in quella digitale – rimane uno strumento di cui dispone un sistema culturale per organizzare il proprio sapere e trasmetterlo nel tempo. Il designer editoriale è, in ultima analisi, un mediatore culturale che opera nella soglia tra pensiero e percezione, tra scrittura e lettura, tra l'intenzione dell'autore e l'esperienza del lettore.

[9] LEV MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.

Chiara Guarino

La voce nell'era degli algoritmi: corpo, *affordances* musicali e nuove pratiche educative

Premessa

Il presente saggio vuole collocarsi all'interno del dibattito contemporaneo relativo al ruolo dei social media nei processi educativi e all'utilizzo da parte delle nuove generazioni dei social stessi. Tale dibattito si delinea, per sua natura, come dialettico: da un lato, vi è chi riconosce nei social media significative potenzialità pedagogiche, quali la condivisione e la conseguente diffusione di conoscenze,[1] la promozione di uno stile di vita sano[2] e la costruzione collaborativa del sapere; dall'altro, emerge una posizione critica che evidenzia i rischi connessi a tali strumenti, in quanto dispositivi attraverso i quali, spesso, i giovani si alienano dalla vita fuori dallo schermo.[3]

Come evidenziato da diversi studi accademici, entrambe le prospettive colgono tratti distintivi reali della piattaforma, la cui natura risulta, in effetti, ambivalente. Tale ambivalenza richiede un approccio interpretativo capace di considerare insieme le diverse peculiarità in gioco, cercando di evitare qualsiasi tipo di polarizzazione. TikTok si configura, infatti, come spazio di opportunità e di criticità, e occorre prendere atto di ciò. A tale consapevolezza si affianca, tuttavia, un 'credo pedagogico',[4] che definisce la prospettiva da cui il saggio prende forma. Tale approccio, personale e frutto di esperienza di docenza, è orientato a privilegiare e valorizzare le opportunità offerte dalla piattaforma. Di seguito, le ragioni poste dietro a tale visione:

---

[1] Si consideri il fenomeno dei '*TeachTokers*', ovvero quei numerosi insegnanti che scelgono di aprire un profilo su TikTok per condividere contenuti a fini didattici e divulgativi, talvolta raccontando anche esperienze e dinamiche della vita in classe.

[2] PATRIZIA BELFIORE, *La pedagogia nell'era digitale: il ruolo dei social media nella promozione dell'attività motoria*, «Formazione e insegnamento. Rivista internazionale di Scienze dell'educazione e della formazione» 1, 2022 Supplemento, pp. 35- 47.

[3] ANBREEN WAHEED, *TikTok Dependency and Loneliness: A Generation Z Perspective*, «Journal of Psychology, Health and Social Challenges» Vol 3 issue 2, 2025, pp. 16-21.

[4] Espressione legata al pensiero di John Dewey, filosofo ed educatore statunitense.

1) Nel 2012, all'interno del progetto europeo *Onlife Initiative*, viene coniato il termine *onlife*, indicando con esso la fusione tra vita fisica[5] e digitale. Tale progetto aveva come obiettivo quello di avviare un dibattito aperto sull'impatto dell'era digitale sugli spazi pubblici, sulla politica[6] e sulla vita in generale sottolineando l'attenzione che la collettività avrebbe dovuto prestare alle interazioni umane e all'esperienza *onlife.*[7] Tale fusione non può essere ignorata, oggi più che mai, soprattutto da parte dei docenti o degli educatori in genere. La presenza costante dei social media rappresenta per la comunità docente una sfida cruciale: gli adolescenti attribuiscono significato alla realtà attraverso il digitale. Ne deriva la necessità di comprenderne i codici semantici. È questo dunque il primo dato da cui occorre partire: è necessario assumersi la responsabilità di una realtà iperconnessa, e ciò richiede legittimare le azioni, le intenzioni e la corporeità dell'essere performativo che agisce sui social. Ciò, ovviamente, non è conciliabile con forme di divieto o di limitazioni che il mondo degli adulti frequentemente impone rispetto all'utilizzo dei social media. L'atto del limitare assume, peraltro, una connotazione contraddittoria: i nativi digitali nascono immersi nella tecnologia e molto spesso la loro esistenza viene, fin dai primi istanti di vita, esposta sui social media proprio in seguito a 'caricamenti online' messi in atto dagli adulti. E sono, poi, quegli stessi adulti che tendono a imporre restrizioni. E ancora, questo atto si configura, all'interno di una visione storica, come una reiterazione intergenerazionale: l'adolescente, infatti, è da sempre percepito come il simbolo del cambiamento dei costumi sociali e delle trasformazioni tecnologiche,[8] nei cui confronti spesso viene creato un muro, cedendo così alla 'tentazione del muro'.[9] Si deve, invece, restituire agli adolescenti il senso e il valore delle loro azioni.
2) Diversi studi, riconoscendo e indagando l'ambivalenza dei social media, evidenziano come siano il contesto socio-educativo e la modalità d'uso a determinarne gli effetti. Una ricerca pubblicata nel 2024[10] mette in luce come, valutando rischi e benefici della piattaforma, questi ultimi prevalgano quando l'uso è orientato da un approccio pedagogico in grado di limitare al minimo gli aspetti

[5] Non contrappongo la vita reale alla vita digitale, perché la vita digitale è, ormai, al pari di quella fisica, una forma di vita reale.

[6] LUCIANO FLORIDI (a cura di), *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*, Cham, Springer, 2015, p. 18.

[7] FLORIDI, *The Onlife Manifesto* cit., p. 24.

[8] MATTEO LANCINI, *Adolescenti navigati. Come sostenere la crescita dei nativi digitali*, Trento, Erickson, 2015, p. 65.

[9] MASSIMO RECALCATI, *La tentazione del muro: lezioni brevi per un lessico civile*, Milano, Feltrinelli Editore, 2021.

[10] SAMUEL LÓPEZ-CARRIL, NICHOLAS M. WATANABE, CHRISTOS ANAGNOSTOPOULOS, *TikTok as an 'angel' or 'demon' learning tool in sport sciences education: A narrative critical review*, «Social Sciences & Humanities Open» Vol 10, 2024
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2590291124003000?via%3Dihub>
(ultima cons. 01/06/2026).

> negativi. TikTok ha il potenziale per migliorare le pedagogie didattiche attraverso l'apprendimento esperienziale, costruttivo e collaborativo.[11]

TikTok, insomma, può essere occasione di crescita, ma ciò diventa possibile soltanto nel momento in cui il contesto socio-educativo (costituito da scuola, famiglia e dal più ampio ambiente culturale) è in grado di riconoscere e dare un senso pedagogico a ciò che scorre sotto il nostro sguardo.

Questa prospettiva sottostà all'intento qui proposto: illustrare le caratteristiche performative di TikTok, con il fine di metterne in luce le *affordances* artistico-musicali. Riprendendo il concetto di *affordance* elaborato da Gibson, il termine viene qui impiegato per indicare le possibilità di azioni pratiche di espressione musicale (cantare, suonare, danzare) che la piattaforma offre ai giovani utenti. Facendo ciò, si intende rispondere alle seguenti domande: quali sono gli aspetti della performatività di TikTok legati all'espressività[12] artistico-musicale?[13] In che modo le *affordances* della piattaforma influenzano le pratiche vocali? L'obiettivo è contribuire al quadro concettuale della performatività nei social media in funzione di una prospettiva pedagogica, in relazione all'insegnamento del canto rivolto agli adolescenti di oggi, i 'nativi digitali' appartenenti alla *Gen Z* e alla *Gen Alpha*. La volontà di ricerca consiste, dunque, nell'esplorare il potenziale di TikTok nel campo dell'educazione musicale.

Performatività e performatività del sé nei contesti digitali

La *Gen Z* e la *Gen Alpha* dedicano una quantità significativa di tempo a TikTok.[14] Partendo da tale affermazione, secondo l'autrice, sono due gli aspetti di TikTok che meritano particolare attenzione da parte del mondo dell'educazione musicale: la dimensione performativa e la produzione di contenuti che hanno come fulcro il proprio essere, sia nella presenza fisica che in una prospettiva più personale.

Ciò avviene, ad esempio, tramite i cosiddetti POV: *point of view*, contenuti attraverso i quali viene presentato il punto di vista del *creator* rispetto ad una situazione. Come è noto, uno degli obiettivi dell'educazione musicale, e dell'insegnamento del canto, è lo sviluppo di competenze esecutive ed espressive, fondamentali per una partecipazione musicale autentica, consapevole e rappresentativa del mondo sociale e personale degli studenti.[15] Nell'era digitale tali competenze si ridefiniscono in modo

---

[11] KIM HUA TAN, AGILA RAJENDRAN, NAZRI MUSLIM, JAMSARI ALIAS, NOR AFIAN YUSOF, *The potential of TikTok's Key Features as a Pedagogical Strategy for ESL Classrooms*, «Sustainability» 14, 2022 <https://doi.org/10.3390/su142416876> (ultima cons.01/06/2026).

[12] Diversi studiosi, nell'ambito dell'etnomusicologia, della psicologia e della musicologia, hanno indagato i fattori costitutivi dell'espressività. In questa prospettiva, si richiama il ruolo della mediazione socio-culturale evidenziato da Vygotskij, sottolineando come il contesto, in questo caso la piattaforma, condizioni le forme espressive. Si considera, parallelamente, il contributo di John Blacking, secondo cui la produzione musicale è intrinsecamente culturale, poiché modalità e contenuti espressivi derivano dai modelli appresi all'interno di una comunità.

[13] Questa domanda rappresenta la prima di tre questioni che articolano un più ampio progetto di ricerca, del quale è stato delineato un inquadramento iniziale nel seguente articolo: CHIARA GUARINO, *Nuove frontiere musicali e identitarie: adolescenti e performatività di TikTok*, «d.a.t. [divulgazioneaudiotestuale]», Il Sileno Edizioni, Anno IX, aprile 2025, pp. 27-45.

[14] <https://gitnux.org/generation-z-social-media-usage-statistics/?utm_source=chatgpt.com> (ultima cons. 11/04/2026).

[15] KEITH SWANWICK, *Teaching Music Musically*, Londra, Routledge, 1999.

sempre più evidente su TikTok, dove una parte rilevante della fruizione e della produzione musicale contemporanea si struttura attorno ai cosiddetti '*trend* musicali'. In questo contesto, la musica (canzoni, audio originali[16], *meme* sonori[17]) assume un ruolo centrale nella dinamica della piattaforma attraverso la quale i *creators* ridefiniscono la modalità di esecuzione e rappresentazione musicale, introducendo nuovi codici espressivi che interagiscono tra di loro. Di conseguenza, diventa necessario volgere lo sguardo ai social media per comprendere come si stiano trasformando le categorie stesse di performatività musicale e come stia cambiando il processo di costruzione dell'identità durante un'adolescenza sicuramente più performativa, rispetto alle generazioni precedenti. Tale prospettiva consente inoltre di indagare le pratiche concrete attraverso cui gli adolescenti, i '*creators* più attivi', partecipano a questi processi, appropriandosi, reinterpretando e diffondendo contenuti musicali all'interno di nuove forme di socialità digitale. L'adolescenza, intesa come intreccio tra identità personale e identità performativa è un ambito di ricerca nel quale persiste ancora un significativo vuoto.

Nel presente paragrafo, rispetto al concetto di performatività, si assume come riferimento teorico il contributo di Judith Butler ed Erving Goffman con l'obiettivo di trasporre e reinterpretare le loro prospettive teoriche nel contesto digitale, con il fine di esaminare le nuove configurazioni della performatività, individuale e artistica. Nel suo testo *Gender Trouble*, Judith Butler, afferma che la performatività di genere «richiede una *performance* che deve essere iterata: questa ripetizione è, da una parte, la ri-messa in scena di un set di significati socialmente stabiliti, dall'altra, la forma ritualizzata della loro legittimazione sociale».[18] Tale prospettiva risulta significativa anche in relazione ai contesti digitali, con particolare attenzione alle nuove generazioni e alle modalità attraverso cui esse costruiscono il legame con la propria *community*. Una delle caratteristiche delle performance online è la brevità: in poco tempo occorre dare il massimo. Affinché ciò sia possibile, la fase di pre-produzione del contenuto assume un ruolo cruciale: essa si configura come un processo accuratamente progettato nei dettagli e caratterizzato da una reiterazione dell'atto performativo fino al raggiungimento di un esito considerato soddisfacente dal *creator* e, al contempo, coerente con le logiche della piattaforma.[19] In questo modo, si determina una forma ritualizzata che, riprendendo Butler, contribuisce alla legittimazione sociale attraverso l'intreccio tra codici condivisi e l'inserimento di elementi di personalizzazione. Con Erving Goffman, invece, la nozione di performance assume una valenza eminentemente sociologica e identitaria. Nelle conclusioni di *The Presentation of Self in Everyday*

[16] Tracce audio uniche generate dagli utenti nel momento in cui registrano direttamente un video su TikTok o caricano un proprio video.

[17] Brevi clip audio o frasi estrapolate da video con il fine di accentuare, drammatizzare o drammatizzare momenti specifici all'interno di un contenuto.

[18] MARIANNA GINOCCHIETTI, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, «Esercizi Filosofici» 7, 2012, p. 72.

[19] Per rendere virale una performance canora, ad esempio, si possono adottare alcune strategie efficaci in quanto allineate alle logiche della piattaforma: inserire un *hook* nei primi secondi del video, mantenere uno sguardo rivolto alla camera, limitare la durata della performance e proporre un'esecuzione dinamica che valorizzi diverse sfumature della tecnica vocale.

Life,[20] l'autore sottolinea come l'obbligo di presentarsi come un 'personaggio' coerente e integrato nel contesto sociale imponga all'individuo una competenza nell'arte della messa in scena, nonché una profonda conoscenza delle dinamiche del 'palcoscenico', da cui dipendono tanto la costruzione dell'immagine di sé quanto l'efficacia delle relazioni con gli altri. Trasponendo, dunque, anche tale riflessione nel contesto contemporaneo dei social media, si osserva come le giovani generazioni sviluppino un'elevata *expertise* nell'ideazione e nella produzione di brevi performance digitali. Questa competenza risulta funzionale al soddisfacimento dei compiti evolutivi legati alla costruzione dell'identità e alla relazione tra pari. In questa prospettiva, il palcoscenico teatrale di Goffman, luogo di esibizione e affermazione del sé, trova oggi una sua significativa riformulazione in TikTok.

TikTok: una narrazione performativa multimodale

La piattaforma TikTok si distingue per la sua natura intrinsecamente multimodale: essa integra diversi codici espressivi che definiscono interfaccia e funzionalità. Tra le principali modalità si individuano quella visiva, che comprende video, immagini e filtri; quella sonora, che include musica, suoni, voce ed effetti audio; quella testuale, costituita da *caption*, *hashtag* e testi in sovrimpressione; quella interattiva, che si esprime attraverso *like*, commenti e alcune funzioni come 'duetto' e '*stitch*'; e infine quella corporea, caratterizzata dalla danza, dalla gestualità e dalla centralità del corpo. Massimo Palermo, professore ordinario di Linguistica italiana presso l'Università per Stranieri di Siena, parla di 'densità multimodale'[21] in relazione ai contenuti brevi come i *reels*. Tale caratteristica, ovviamente, determina anche le performance che prendono vita su questa piattaforma, in cui contenuti di breve durata costruiscono significato attraverso l'interazione tra diversi codici espressivi. La narrazione si realizza così come messa in scena, configurandosi come un vero e proprio atto di espressione artistica.

Le *affordances* di TikTok come possibilità artistico-espressiva e pedagogica

Nel 1979, James J. Gibson introduce il concetto di *affordance*: «Le *affordances* dell'ambiente sono ciò che esso offre all'animale, ciò che fornisce o mette a disposizione, nel bene o nel male».[22] Esse si traducono in termini di azione: un determinato ambiente offre una determinata azione, in base alle sue caratteristiche. In tal senso, TikTok, in quanto piattaforma digitale, guida i *creators* verso specifiche forme di azione e di espressione. Pertanto, nonostante la continua evoluzione dei contenuti, in cui la viralità dei *trend* si esaurisce in tempi estremamente brevi, nella categoria della *music performance* è possibile individuare delle costanti performative. Queste si configurano come possibilità artistico-espressive data la natura intrinsecamente performativa della piattaforma, che predispone l'utente a ideare ed eseguire brevi performance. Inoltre, tali possibilità performative

[20] ERVING GOFFMAN, *The presentation of Self in Everyday Life*, Edimburgo, University of Edinburg, Social Sciences Research Centre, 1956.

[21] MASSIMO PALERMO, *Testualità digitale e multimodale: osservazioni sulla struttura dei reels*, «Italiano LinguaDue. Rivista internazionale di linguistica italiana e educazione linguistica» Anno 14/2, 2022.
DOI: <https://doi.org/10.54103/2037-3597/19628> (ultima cons. 01/06/2026).

[22] JAMES J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Londra, Psychology Press Classic Editions, 2014, p.119.

possono essere lette anche in chiave pedagogica, mettendo in luce la loro connessione con lo sviluppo artistico e personale degli adolescenti. Il presente paragrafo si propone pertanto di approfondire tale dimensione.

- Voce ibrida: «È proprio la voce, quale suggello massimo dell'identità di una persona, a occupare uno spazio altamente performativo nei video, quasi nella memoria dell'archeologia dell'app, che proprio dalla diffusione dei *lip sync* ha accresciuto la sua influenza fino a occupare una posizione egemonica».[23] La voce su TikTok, nella fase iniziale della piattaforma, era a servizio del corpo. Ciò avveniva attraverso un formato video che è ancora dominante sulla piattaforma: il *lip sync*, pratica performativa nella quale il *creator* simula l'atto del canto, su una traccia audio preesistente, attraverso una sincronizzazione labiale e gestuale. Non c'è vibrazione di corde vocali né emissione sonora autentica: è il corpo che partecipa attivamente alla costruzione della performance 'canora'. Ma non c'è solo il corpo: c'è l'ambientazione scelta, ci sono testi in sovraimpressione e oggetti. In tal senso, la pratica del canto, su TikTok, si presenta come risultato di una relazione orizzontale tra i vari codici messi in gioco. La voce è al centro di molteplici risorse espressive che cooperano nella costruzione del significato performativo e che determinano una vocalità estesa e narrativamente potenziata. In tal senso, la vocalità su TikTok si configura come ibrida e multimodale. Da un punto di vista pedagogico, questa configurazione implica la necessità di un approccio olistico all'insegnamento del canto, che trascenda la sola tecnica vocale per includere le dimensioni corporee, visive e testuali della performance. Gli adolescenti, già immersi in tali pratiche attraverso l'uso quotidiano della piattaforma, possiedono competenze implicite relative a questi codici narrativi. Il contesto didattico può valorizzare tali competenze, promuovendone una riflessione critica e consapevole secondo i principi dell''apprendimento informale'.[24] In questa prospettiva, l'insegnamento del canto può essere ripensato come una pedagogia 'ibrida', capace di integrare vocalità, corporeità e multimodalità, in linea con le pratiche espressive emergenti nei media digitali contemporanei.
- Gestualità narrante: Un elemento che coopera a rendere la voce una 'voce ibrida' è quello della gestualità. Il gesto accompagna le brevi performance, amplificandone il senso.

> I gesti di TikTok si possono definire, seguendo Umberto Eco, come formatori *toposensitivi*, perché il loro significato è identificato da coordinate espressive caratterizzate da proprietà fisiche che mettono in relazione spazi, tempi, temi e persone. Movimenti e coreografie si assestano nella cultura di riferimento come tratti replicabili e convenzionalmente riconoscibili.[25]

[23] GABRIELE MARINO, BRUNO SURACE, *TikTok. Capire le dinamiche della comunicazione ipersocial*, Milano, Hoepli, 2023, p. 70.
[24] Per un approfondimento sull'apprendimento informale in ambito musicale, si rimanda ai lavori di Lucy Green.
[25] MARINO, SURACE, *TikTok. Capire le dinamiche*, cit., p. 106.

Da una prospettiva pedagogica, il gesto narrante che accompagna la voce cantata assume un ruolo significativo quale 'visualizzatore degli spazi di risonanza', offrendo una rappresentazione esterna della tecnica vocale e contribuendo a definirne termini e immagini. Inoltre, nel contesto delle performance corali *online*, il gesto narrante assume un'evidente funzione di sintonizzazione con l'altro: più cantanti, un medesimo gesto vocale.

- Immersione e prossimità digitale:
  L'interfaccia di TikTok, senza cornici, catapulta l'utente nella performance. Si configura così una nuova relazione tra utente (pubblico) e *creator* (performer), in cui il coinvolgimento del pubblico diventa immediato, mentre il performer instaura un contatto diretto e continuo con i propri interlocutori. In questo contesto, l'immagine, priva di una cornice mediatrice, contribuisce a ridurre una distanza paradossalmente percepita come fisica: sebbene si tenda a ritenere che i social amplifichino la separazione tra individui, essi possono invece attenuarla, favorendo una prossimità relazionale più intensa tra pubblico e performer. Da una prospettiva educativa e musicale, la prossimità instaurata dal *creator* con la propria community può offrire al docente un accesso privilegiato ai processi di costruzione dell'identità musicale degli studenti. L'osservazione delle pratiche performative, delle scelte repertoriali e delle forme di autorappresentazione permette infatti di comprenderne meglio l'universo musicale e culturale.
- Temporalità breve e attenzione al dettaglio:
  Nei video brevi di TikTok, la dimensione temporale estremamente ridotta attribuisce a ogni secondo della performance un valore cruciale. Il *creator* è pertanto chiamato a pianificare con precisione ogni aspetto della propria performance, al fine di catturare immediatamente l'attenzione del pubblico e di massimizzare l'efficacia comunicativa nel tempo limitato a disposizione. Questo vale anche per le performance canore: l'utilizzo di diverse tecniche vocali, l'escursione dinamica e dunque, in generale, l'espressività devono essere condensati in pochi secondi. Ciò implica un'attenta progettazione della performance e anche un'intensa fase di esercitazione prima di caricare il contenuto online. Da una prospettiva didattica, la brevità della performance si traduce in una marcata attenzione al dettaglio, accompagnata da un lavoro preparatorio significativamente più esteso rispetto al tempo della performance. Le numerose prove effettuate prima della pubblicazione consentono infatti alla nuova generazione di riascoltarsi ripetutamente, di osservare la propria esecuzione e di apportare modifiche mirate, in funzione di una rappresentazione di sé che sia, per loro stessi, soddisfacente. Infine, dal punto di vista del docente, questa cura per le fasi pre-performative offre un'opportunità privilegiata per analizzare in modo più approfondito i processi individuali di ideazione e creazione della performance, con un'attenzione al proprio essere, in fase di definizione durante l'adolescenza.

- Spazi familiari, quotidiani e accessibili:[26]
  Su TikTok le nuove generazioni trasformano i loro spazi quotidiani (camera da letto, cucina, garage, cortile) in un palcoscenico: «abbondano i micro momenti di vita quotidiana, si indugia su spazi, oggetti,[27] gesti apparentemente insignificanti (se con la ricerca computazionale si analizzassero tutti i video di TikTok, si dimostrerebbe che almeno il 70% delle ambientazioni è *indoor* e domestica)».[28] La condivisione dei propri spazi personali può essere interpretata, in chiave pedagogica, come un elemento che contribuisce alla costruzione dell'identità. Mostrare, ad esempio, la propria camera da letto e gli oggetti che la caratterizzano costituisce una forma di narrazione identitaria: lo spazio fisico comunica gusti, interessi, appartenenze e aspetti del sé. Tutto ciò concorre alla '*self-presentation as a tool*', attraverso cui «gli utenti trasmettono un'immagine pubblica di se stessi che è costruita su un repertorio di simili che ritengono ampiamente condividi e apprezzati».[29] Ci troviamo pertanto di fronte a una forma di esibizione del quotidiano. Nei contesti digitali, come già evidenziato precedentemente, l'identità prende forma e si manifesta attraverso il 'mettere in scena': nel caricamento dei contenuti, ragazzi e ragazze attivano processi di autoriconoscimento e legittimazione del proprio essere. In questo modo sperimentano forme di visibilità e riconoscimento che dovrebbero costituire un fondamento essenziale della relazione educativa tra docente e studente. TikTok è la piattaforma dei cosiddetti *content creators*, persone che realizzano contenuti come brevi video artistici, divertenti o divulgativi. La creatività, in questo contesto, rappresenta, infatti, un elemento imprescindibile: la piattaforma è alimentata e sostenuta dall'espressione creativa positiva dei propri utenti[30] la quale determina la nascita dei *trend*, la diffusione di alcune *challenge* virali e lo sviluppo di vere e proprie *community*. Ma, anche per quanto concerne la creatività, essendo inserita in un contesto multimodale, si presenta in forme diverse, in cui ciascuna influenza l'altra.
- Creatività algoritmica:
  La produzione dei contenuti è fortemente orientata dalla logica della visibilità e della viralità. I *creators* che vogliono raggiungere un grande pubblico, infatti, tendono ad optare per la

[26] Di seguito alcuni link a video esemplificativi delle performance di riferimento. Si rimanda alla piattaforma YouTube, la cui fruizione non richiede la registrazione: <https://www.youtube.com/shorts/hxOUdGfOzbA>, <https://www.youtube.com/shorts/yssQ15O259E> (ultima cons. 01/06/2026).

[27] <https://www.youtube.com/shorts/2m2VAY9TRAQ>, <https://www.youtube.com/shorts/Z2pT2bkm_ok> (ultima cons. 01/06/2026).

[28] MARINO, SURACE, *TikTok. Capire le dinamiche*, cit., p. XX.

[29] CALIANDRO A., *Digital Methods for Ethnography: Analytical Concepts for Ethnographers Exploring Social Media Environments*, «Journal of Contemporary Ethnography» Vol 47, No. 5, 2018, pp. 551-578 <https://purehost.bath.ac.uk/ws/portalfiles/portal/187503878/1_Digital_Methods_for_Ethnography_PAPER_3_with_t.c_3.pdf> (ultima cons. 02/06/2026).

[30] JUSTINE G. GONZAGA, KATHLEEN KATE O. ORIGENES, ROVIC C. PODADERA, HYACINTH B. BETITA, JOEVE M. ALENTAJAN, *Effects of TikTok on Learner's Behavior*, «International Journal of Research (IJR)» Vol 9 issue 10, October 2025, p. 190.

creazione di contenuti video sulla base di *trend* in tendenza: suoni, canzoni virali, coreografie, format narrativi popolari (*POV* o *Before and After*). L'obiettivo è sfruttare le dinamiche dell'algoritmo per aumentare la visibilità dei propri contenuti. Questo approccio, ovviamente, implica una creatività che si esprime entro determinati vincoli dettati dalla logica della piattaforma, i quali finiscono per modellare e orientare la performance.

- Creatività collettiva:
  Questo tipo di creatività è il frutto dell'interazione continua tra *creators* e utenti, la quale tende ad aumentare con la creazione di una *community*. I contenuti, infatti, non sono pensati in maniera isolata in quanto risultano co-determinati dalle cosiddette *reactions* quali *like*, commenti, condivisioni e *repost*. Tali *feedback*, immediati e quantificabili, influenzano le scelte del *creator*, orientandole verso ciò che appare più efficace in termini di '*engagement*'. Alvin Toffler definisce, da una prospettiva sociologica, il pubblico '*prosumer*'[31] (produttore e consumatore) che non è più passivo ma partecipa alla creazione, alla modifica e alla diffusione dei contenuti. Da una prospettiva artistica ciò determina un processo di natura dialogica dove la performance è il risultato di una negoziazione interna alla relazione con la *community*. Tuttavia, questa negoziazione non implica necessariamente una rinuncia all'autonomia artistica, ma può essere interpretata come una ridefinizione dell'autorialità all'interno di dinamiche di co-creazione e cultura partecipativa.
- Creatività personale:
  All'interno della 'creatività algoritmica' e della 'creatività collettiva' si ridefinisce la soggettività artistica e dunque la 'creatività personale': è all'interno di queste strutture che il *creator* compie scelte legate alla costruzione performativa del sé e alla propria identità online. Infatti, la selezione di repertori, stili e temi risponde non solo a logiche di visibilità, ma anche al desiderio di costruire una *community* basata su affinità e interessi condivisi. In questo senso, la standardizzazione dei *format* e dei *trend* rende possibile una forma di personalizzazione situata. Tale prospettiva risulta particolarmente rilevante per la didattica del canto, che potrebbe intervenire per ampliare tali spazi di espressione personale, pensando di favorire una trasposizione di queste pratiche anche nello spazio didattico attraverso la preparazione di una performance che tenga conto del pubblico, visto come utente con il quale l'essere dell'artista può risuonare. Infine, muovendo dallo spazio di 'creatività personale' del *creator*, in una prospettiva pedagogica appare rilevante approfondire la componente relazionale delle *affordances* cercando di «capire le *affordances* musicali come veicoli relazionali fra i soggetti, la società e gli oggetti musicali»,[32] intendendo la società come la *community online* e gli oggetti musicali come i brani selezionati dai giovani performer per la realizzazione dei loro contenuti video.

[31] ALVIN TOFFLER, *The Third Wave*, New York, William Morrow and Company, Inc., 1980.

[32] *Che tipo di affordances sono le affordances musicali? Una prospettiva semiotica*. Atti del Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale (Bologna, 23-25 febbraio 2006), a cura di Daniele Barbieri, Luca Marconi, Francesco Spampinato, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008.

Conclusioni

La natura di TikTok, come sottolineato nella premessa, è ambivalente. Tuttavia, uno sguardo critico e costruttivo, lontano da qualsiasi forma di demonizzazione dei social, può orientare l'esito di tale piattaforma trasformandola in un'opportunità educativa. In particolare, durante l'adolescenza diventa possibile, attraverso un'analisi fatta con gli studenti stessi, lavorare su temi fondamentali quali l'identità online, la costruzione e rappresentazione del sé, le relazioni con i pari, la valorizzazione di sé, la produzione creativa nei contesti digitali, ma anche concetti complessi come autenticità, artificialità e consapevolezza dell'influenza algoritmica sulla percezione della realtà. In particolare, un docente di educazione musicale o di canto può concentrarsi sull'elemento vocale e corporeo, osservando insieme agli studenti sia i video delle loro brevi performance personali sia quelli di coetanei, con l'intento di favorire un atteggiamento curioso volto a conoscere e comprendere le trasformazioni della propria voce e del proprio corpo tipiche dell'adolescenza.

Punto di forza, rispetto a ciò, è la conoscenza intuitiva e incarnata delle *affordances* di TikTok da parte delle nuove generazioni. Ciò determina naturalezza e padronanza delle loro performance online e tali elementi sono occasione di riflessione per i docenti su come essi possano estendersi dalla dimensione digitale a quella reale, creando un continuum '*onlife*'. Osservando le performance online delle nuove generazioni emergono, dunque, elementi significativi per la riflessione pedagogica come le nuove pratiche vocali ibride che includono, su TikTok, elementi visivi ed elementi che possono essere definiti 'teatrali' (*outfit*, una determinate luce, oggetti scelti, testo).

Le performance di TikTok sono caratterizzate da una 'tecnica vocale estesa' dettata da una narratività multimodale che è tipica della piattaforma stessa. In conclusione, si può affermare che TikTok rappresenta un ambiente di apprendimento in cui le *affordances* digitali ridefiniscono le pratiche vocali, trasformando il canto in un atto profondamente relazionale e multimodale.

Giovanna Merialdo

Educazione, design e attivismo: progettare il futuro in un mondo plurale[1]

Introduzione

In un contesto contemporaneo segnato da crisi ecologiche, sociali e culturali interconnesse, una condizione che il filosofo Edgar Morin definisce come crisi globale dell'umanità e che la letteratura recente inquadra nel paradigma della policrisi, il ruolo del design è oggetto di una profonda ridefinizione.[2] Le sfide globali, dalla crisi climatica all'acuirsi delle disuguaglianze, mettono in discussione i modelli economici e culturali dominanti, sollecitando una revisione critica delle pratiche progettuali e dei loro presupposti epistemologici.

In questo scenario, il design non può più essere inteso esclusivamente come attività orientata alla produzione di artefatti o alla risoluzione di problemi funzionali. Come sottolinea Arturo Escobar, il design si configura piuttosto come una pratica situata e relazionale, capace di contribuire alla costruzione di mondi e di sostenere processi di autonomia collettiva.[3] Analogamente, Ezio Manzini evidenzia come il progetto contemporaneo debba confrontarsi con sistemi complessi e dinamici, in cui il valore risiede sempre più nelle relazioni, nei processi e nelle forme di collaborazione.[4]

Questa trasformazione implica una ridefinizione del ruolo del designer, che non può più essere considerato un mero *problem solver*, ma deve essere inteso come un attore sociale e culturale, capace di interpretare i contesti, facilitare processi partecipativi e assumere una posizione rispetto alle implicazioni etiche e politiche del proprio operato. In questa prospettiva, il design si avvicina sempre

[1] Una sintesi delle premesse teoriche e dei dati quantitativi raccolti durante la sperimentazione è stata presentata in occasione del 34° World Design Congress (Londra, 2025) ed è consultabile presso il portale ufficiale dell'organizzazione: <https://wdo.org/programmes/world-design-congress/34worlddesigncongress/> (ultima cons. 29/08/2026).

[2] EDGAR MORIN, *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015.

[3] ARTURO ESCOBAR, *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018.

[4] EZIO MANZINI, *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*, Cambridge (MA), MIT Press, 2015.

più a pratiche di attivismo, inteso non solo come forma di opposizione, ma come capacità di agire intenzionalmente per trasformare la realtà. In ambito italiano, questa dimensione critica è stata sottolineata anche da Chiara Alessi, che invita a riconoscere il design come pratica culturale intrinsecamente politica, capace di riflettere e al tempo stesso influenzare le dinamiche sociali.[5] Il progetto, in questa lettura, non è mai neutrale, ma contribuisce a costruire visioni del mondo, sistemi di valori e forme di convivenza.

Di conseguenza, anche l'educazione al design è chiamata a evolversi. I modelli formativi tradizionali, storicamente centrati sulla trasmissione di competenze tecniche e metodologiche, risultano oggi parziali rispetto alla complessità dei contesti in cui i designer si trovano a operare. Come evidenziato dalle pedagogie critiche, l'educazione non può essere ridotta a un processo trasmissivo,[6] ma deve configurarsi come uno spazio di emancipazione in cui gli studenti sviluppano consapevolezza critica e capacità di azione.[7]

Negli ultimi anni, numerosi contributi teorici e pratiche educative hanno iniziato a esplorare questa direzione, integrando prospettive come il design partecipativo, il design per la transizione e gli approcci decoloniali. In particolare, la critica ai paradigmi eurocentrici e modernisti ha messo in luce la necessità di ripensare i curricula del design, rendendo visibili le dinamiche di potere che attraversano il progetto e includendo una pluralità di saperi e prospettive.

In questo quadro emerge una domanda centrale: in che modo i percorsi formativi possono sviluppare negli studenti consapevolezza sociale e responsabilità progettuale? E quali strategie educative possono integrare pratiche critiche e attiviste nella formazione del designer contemporaneo? Il presente contributo si inserisce in questo dibattito proponendo una riflessione sul ruolo dell'educazione al design come pratica trasformativa. A partire da un inquadramento teorico e dall'analisi di una ricerca-azione sviluppata nell'ambito di una tesi magistrale presso ISIA Roma Design, il saggio esplora le potenzialità e le criticità di un approccio pedagogico orientato all'attivazione di processi di consapevolezza, mettendo in luce le implicazioni per la formazione dei designer nel contesto contemporaneo.

Framework teorico

All'interno del dibattito pedagogico contemporaneo, emerge l'idea che formare un designer oggi non significhi solo trasmettere nuove competenze, ma richieda innanzitutto un processo di *unlearning*. Come suggerito dalle prospettive critiche e decoloniali,[8] disimparare non implica la negazione della conoscenza tecnica, quanto piuttosto la capacità di mettere in discussione i presupposti

[5] CHIARA ALESSI, *Dopo gli anni Zero. Il nuovo design italiano*, Roma, Laterza, 2014.

[6] PAULO FREIRE, *La pedagogia degli oppressi*, Torino, EGA, 2002 (ed. orig. *Pedagogia do oprimido*, 1970).

[7] BELL HOOKS, *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà*, Milano, Meltemi, 2020 (ed. orig. *Teaching to Transgress*, 1994).

[8] GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, a cura di Sarah Harasym, London, Routledge, 1990.

epistemologici e i privilegi culturali che hanno storicamente plasmato la disciplina.[9] In un contesto attraversato da crisi sistemiche, l'attivismo in aula non può dunque ridursi all'introduzione di nuovi contenuti politici, ma deve configurarsi come una revisione critica delle strutture stesse del progetto. Integrare temi come l'intersezionalità, la critica al razzismo sistemico o le questioni di genere diventa così un atto di decostruzione delle norme interiorizzate che hanno definito il design moderno.

L'educazione al design, così come si è configurata nel corso del Novecento, è stata infatti plasmata da paradigmi sviluppatisi in un contesto industriale e modernista. I principali centri di formazione, dalla Bauhaus alla Hochschule für Gestaltung di Ulm, hanno fondato la didattica su principi cardine quali la centralità del rapporto forma-funzione, l'idea di un processo progettuale lineare e razionale e una concezione dell'utente come soggetto universale e astratto. Questi modelli hanno contribuito in modo decisivo alla costruzione dell'identità disciplinare del design, fornendo strumenti metodologici solidi e una chiara definizione professionale.

Tuttavia, tale apparente neutralità si fonda su valori impliciti e norme culturalmente situate che riflettono specifiche condizioni storiche e sociali. Come emerge anche dalla riflessione storiografica più recente, le narrazioni del design non sono mai neutrali, ma costituiscono veri e propri dispositivi culturali capaci di produrre gerarchie, modelli di legittimità e forme di soggettività progettuale. In questo senso, l'insegnamento stesso della disciplina può essere inteso come uno spazio di costruzione del canone in cui si selezionano oggetti, autori e pratiche che diventano rappresentativi, mentre altri vengono marginalizzati o esclusi.

Questa dimensione selettiva è stata ampiamente evidenziata da studi che hanno messo in discussione le narrazioni canoniche del design, sottolineandone il carattere situato e politicamente orientato. Come osserva Edward Said, ogni produzione di sapere è legata a processi di legittimazione culturale;[10] nel campo del design, ciò si traduce nella costruzione di un archivio che privilegia determinate estetiche, soggettività e modelli produttivi, spesso a scapito di pratiche collettive, relazionali o non occidentali.

In questa prospettiva emerge con forza il concetto di 'norma mitica': un modello implicito di universalità (bianco, maschile, razionale) che trasforma una costruzione culturale situata in parametro di legittimità disciplinare. Tale norma si manifesta, ad esempio, nell'idea di utente universale, nella centralità del progettista-autore e nella marginalizzazione di contributi non riconducibili alla logica dell'industria o dell'innovazione formale.

Le criticità di questo impianto si riflettono anche nei modelli pedagogici. Uno dei limiti più radicati delle istituzioni formative è la persistenza di una pedagogia trasmissiva che Freire definisce come «educazione bancaria», un sistema in cui il docente deposita conoscenze e lo studente assume un ruolo passivo. Nel campo del design, questo si traduce nella riproduzione di soluzioni e linguaggi consolidati piuttosto che nello sviluppo di capacità critiche e riflessive. In contrasto con questo modello, le pedagogie critiche e trasformative propongono un'educazione come pratica della libertà

[9] WALTER MIGNOLO, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Durham, Duke University Press, 2011.
[10] EDWARD SAID, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1991 (ed. orig. *Orientalism*, 1978).

fondata sulla partecipazione attiva, sulla co-costruzione del sapere e sulla messa in discussione delle gerarchie tradizionali.

È in questo quadro che assume centralità il concetto di *unlearning*. Disimparare non significa abbandonare le competenze acquisite, ma riconoscere che tali competenze sono situate e attraversate da presupposti culturali e politici. Come suggerisce bell hooks, insegnare implica anche creare le condizioni per mettere in discussione ciò che si dà per scontato, aprendo spazi di riflessione e trasformazione.[11] Nel design questo significa interrogare categorie apparentemente neutre, come utente, funzione o accessibilità, e rendere visibili le esclusioni e le gerarchie che esse possono implicare.

Un esempio emblematico è rappresentato dall'idea di 'utente universale', radicata nei paradigmi modernisti. Come evidenzia Sasha Costanza-Chock, il design tradizionale tende a funzionare per soggetti normativi, riproducendo disuguaglianze piuttosto che contrastarle.[12] A partire da queste criticità si rende necessario uno scarto metodologico: lo spostamento dell'attenzione dall'oggetto-icona all'oggetto-dispositivo. In questa prospettiva l'artefatto non è più considerato come entità isolata o esito formale, ma come nodo di relazioni sociali, culturali e tecniche. Questo approccio consente di leggere la storia del design non come sequenza lineare di innovazioni, ma come rete complessa di pratiche, mediazioni e discontinuità, in linea con la distinzione tra *neat history* e *messy history* proposta da Martha Scotford.[13]

Tale rilettura assume particolare rilevanza nel contesto contemporaneo, in cui i meccanismi di selezione e legittimazione non operano più soltanto attraverso la storiografia, ma anche attraverso le infrastrutture digitali. In questo senso, la neutralità algoritmica rischia di reiterare la 'norma mitica' in forma tecnica, trasformando squilibri storici in standard operativi. Accanto a queste trasformazioni emerge anche una ridefinizione del valore delle competenze progettuali: la crescente accessibilità agli strumenti digitali e lo sviluppo dell'intelligenza artificiale generativa stanno spostando l'attenzione dalla produzione alla decisione, rendendo sempre più centrale la capacità di interpretare contesti complessi e di assumere posizioni critiche. Come sottolinea Tony Fry, il designer contemporaneo è chiamato non solo a risolvere problemi, ma a prefigurare futuri.[14]

---

[11] bell hooks è lo pseudonimo della teorica, scrittrice e attivista statunitense Gloria Jean Watkins (1952–2021). L'autrice scelse di adottare il nome della bisnonna materna e di scriverlo interamente in minuscolo per spostare l'attenzione dalla propria persona alle idee e ai contenuti del suo lavoro. L'uso delle minuscole costituisce dunque una presa di posizione politica e simbolica, coerente con la sua critica delle gerarchie, dell'individualismo e delle forme tradizionali di autorità. I suoi studi hanno contribuito in modo significativo al dibattito su femminismo, educazione, classe e rappresentazione culturale.

[12] SASHA COSTANZA-CHOCK, *Design Justice: Community-Led Practices to Build the Worlds We Need*, Cambridge (MA), MIT Press, 2020.

[13] MARTHA SCOTFORD, *Messy History vs. Neat History: Toward an Expanded View of Women in Graphic Design*, «Visible Language» 28/4, 1994, pp. 368-388.

[14] TONY FRY, *Design Futuring: Sustainability, Ethics and New Practice*, Oxford, Berg, 2009.

Il caso studio: Norma mitica

Le riflessioni teoriche delineate trovano una traduzione operativa nel progetto *Norma mitica – progettare il futuro in un mondo plurale*, sviluppato come tesi magistrale presso l'ISIA Roma Design.

Il progetto nasce da una domanda fondativa: quale ruolo può e deve assumere il designer nella contemporaneità? Il termine stesso 'contemporaneo' implica una tensione dinamica tra individui e contesto, tra soggetti e mondo. In questa prospettiva, il designer non può essere inteso esclusivamente come figura tecnica o autore di soluzioni formali, ma come soggetto situato, profondamente influenzato dalle condizioni sociali, culturali e politiche in cui opera.

La pratica progettuale diventa così inseparabile da una presa di posizione rispetto alle disuguaglianze, alle dinamiche di potere e ai processi di omologazione culturale che caratterizzano il presente. *Norma mitica* si configura come una proposta di disciplina universitaria che mira a integrare pratiche critiche e attiviste all'interno della formazione, intervenendo direttamente sulle strutture pedagogiche. Più che un semplice corso, il progetto si presenta come un dispositivo pedagogico complesso, progettato per 'hackerare' il curriculum tradizionale: non aggiungendo nuovi contenuti in modo incrementale, ma agendo sulle logiche attraverso cui il sapere viene trasmesso, organizzato e legittimato.

In questo senso, il progetto si inserisce in continuità critica con il celebre Diagramma Didattico dell'ISIA Roma Design del 1973,[15] assumendolo come base per una riflessione sulle responsabilità sociali del designer e ampliandone le implicazioni alla luce delle trasformazioni attuali. L'approccio si allinea a una tendenza internazionale che vede istituzioni come il Royal College of Art o il Pratt Institute impegnate nel ripensare l'educazione al design come spazio di giustizia sociale.

[15] Il *Diagramma Didattico dell'ISIA di Roma* (1973) rappresenta la visione formativa dell'istituto nei suoi primi anni di attività. Articolato in due sezioni, il diagramma mette in tensione due modelli di relazione tra design e società: nella parte inferiore descrive il circuito tradizionale della produzione industriale, in cui la progettazione è orientata dalla logica della mercificazione e della creazione di bisogni indotti; nella parte superiore propone invece un modello alternativo, in cui i bisogni emergono dagli utenti e il designer è chiamato a interpretarli in funzione dell'utilità sociale. Come osservò Enzo Frateili nel 1977, il valore del diagramma risiede proprio nella «tensione irrisolta» tra la realtà storicamente determinata e l'intenzionalità trasformativa della scuola, configurando il progetto come strumento critico di intervento sul rapporto tra uomo, ambiente e società.

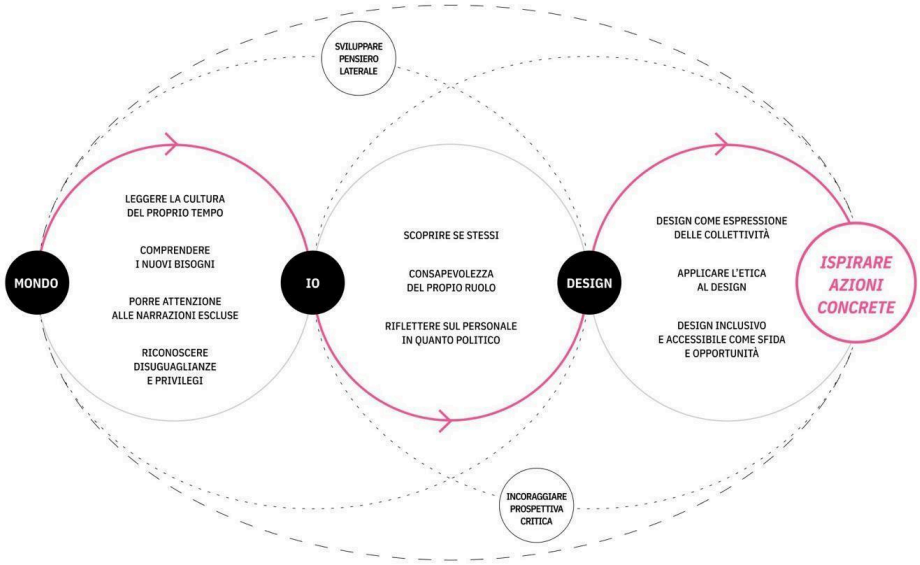


Figura 1: Rappresentazione schematica degli obiettivi e della struttura di *Norma mitica*, che illustra le tre fasi: sviluppo di una prospettiva critica sul mondo, autoriflessione e applicazione delle conoscenze acquisite al design, con l'obiettivo finale di ispirare azioni concrete. Immagine dell'autrice.

La struttura della disciplina è articolata in tre momenti interconnessi: *Mondo, Io e Progetto* (fg. 1). Il modulo *Mondo* analizza le infrastrutture invisibili del design, *Io* stimola l'autoconsapevolezza rispetto ai propri condizionamenti, e *Progetto* traduce tale riflessione in prassi attivista. L'output centrale è un dispositivo ibrido composto da un volume cartaceo e una piattaforma digitale. Il libro, in particolare, non è un manuale passivo ma uno strumento critico in cui le scelte grafiche, dalla gabbia fluida alla giustapposizione di fonti eterogenee, sono progettate per mettere in discussione le convenzioni visive del design editoriale. La gerarchia delle informazioni viene volutamente destabilizzata, invitando il lettore a un'esperienza di disallineamento rispetto alle norme, finalizzata a formare soggetti capaci di navigare la complessità senza ridurla a soluzioni predefinite (fgg. 2-4).

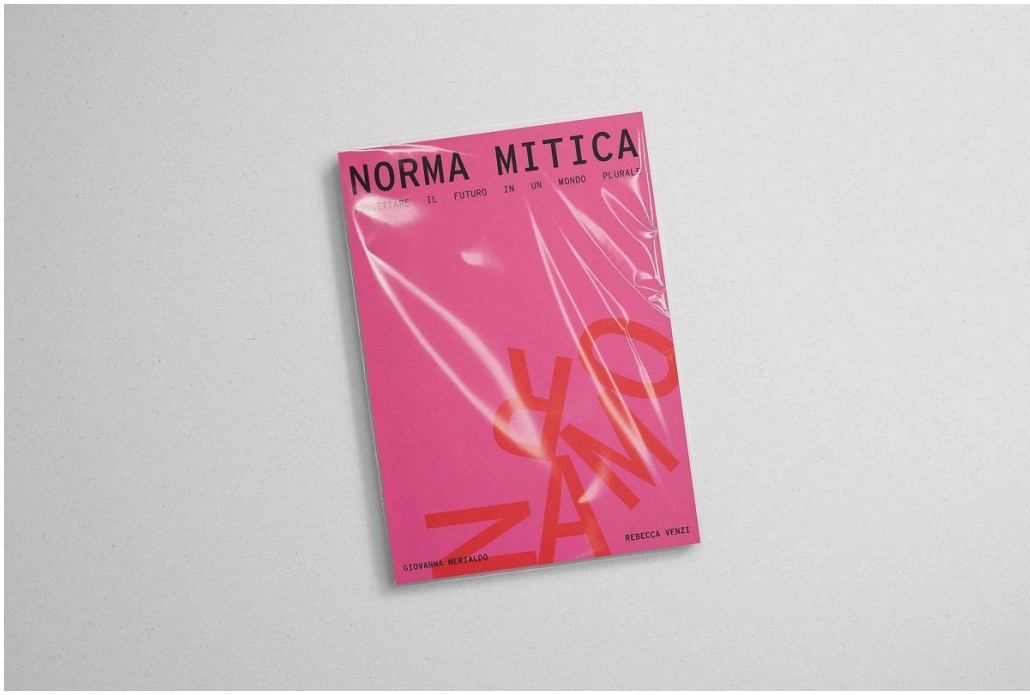


Figura 2: Copertina del volume cartaceo *Norma mitica.* Fotografia dell'autrice.



Figura 3: Volume *Norma mitica*: dettaglio dello sfoglio in esterno. L'immagine mostra l'impaginazione interna. Fotografia dell'autrice.



Figura 4: Dettaglio ravvicinato di una pagina interna del volume *Norma mitica*, a illustrazione dell'impaginazione, delle scelte tipografiche e degli elementi grafici. Fotografia dell'autrice.

Metodologie

Per verificare l'efficacia di questo dispositivo pedagogico, la ricerca ha adottato una metodologia basata sulla ricerca-azione e su strumenti qualitativi di tipo narrativo. La sperimentazione ha coinvolto due classi dell'ISIA Roma Design, rispettivamente del terzo anno del triennio e del secondo anno del biennio, con l'obiettivo di testare la reattività degli studenti rispetto a temi complessi come l'intersezionalità, l'abilismo e il razzismo sistemico.

A differenza dei modelli valutativi tradizionali focalizzati sul prodotto finale, la metodologia si è concentrata sul processo di trasformazione della consapevolezza. Sono stati utilizzati strumenti di monitoraggio quali il diario di bordo e l'intervista narrativa, permettendo di raccogliere dati non solo sulle competenze acquisite, ma anche sulle resistenze emotive e sui cambiamenti di prospettiva dei partecipanti. Questo approccio ha permesso di far emergere la dimensione del 'posizionamento': ogni studente è stato stimolato a riconoscere i propri privilegi e i propri condizionamenti culturali prima di approcciarsi all'atto progettuale.

La fase laboratoriale ha seguito una struttura modulare (dodici incontri da quattro ore), in cui le lezioni frontali sono state costantemente integrate da attività esperienziali e momenti di discussione collettiva. Questo impianto metodologico ha mirato a scardinare la pedagogia bancaria citata in precedenza, trasformando l'aula in uno spazio di co-creazione del sapere. La raccolta di questi dati qualitativi ha costituito la base per l'analisi dei risultati, mettendo in luce sia le potenzialità di una didattica attivista, sia i limiti strutturali legati alla valutazione di percorsi così profondamente soggettivi e riflessivi.

Risultati e discussione

I risultati della sperimentazione evidenziano un elevato potenziale trasformativo delle pratiche didattiche attivate all'interno di *Norma mitica*, confermando come un approccio pedagogico orientato alla critica, all'esperienza e alla messa in discussione delle norme possa generare forme di coinvolgimento profondo e non meramente esecutivo. Le attività proposte hanno infatti attivato processi di riflessione critica diffusa, mettendo in crisi abitudini progettuali consolidate e aprendo spazi di interrogazione sul ruolo del designer e sulle implicazioni politiche delle scelte visive e concettuali.

In particolare, gli esercizi esperienziali hanno svolto una funzione centrale nel rendere tangibili tali questioni: pratiche come la progettazione senza l'uso della mano dominante o la decostruzione delle regole canoniche del *graphic design* occidentale hanno permesso agli studenti di attraversare i limiti impliciti dei modelli normativi non solo sul piano cognitivo, ma anche corporeo e percettivo. Si è prodotta così una forma di sapere incarnato che ha reso evidente la relazione tra corpo, linguaggio e potere nel processo progettuale.

Tuttavia, proprio questa intensità trasformativa porta con sé una tensione strutturale: la possibilità che una pedagogia esplicitamente orientata alla critica sociale venga percepita, in alcuni casi, come prescrittiva. Alcuni studenti hanno infatti manifestato forme di resistenza o disagio rispetto a contenuti percepiti come 'posizionati', soprattutto quando i temi affrontati toccavano direttamente dimensioni politiche e identitarie. Questo fenomeno apre una questione fondamentale: il rischio che la volontà di decostruire una norma produca, paradossalmente, una nuova forma di normatività implicita, in cui il discorso critico viene interiorizzato come 'posizione corretta', generando ciò che si potrebbe definire una 'dogmatica della consapevolezza'.

All'interno di questa tensione si colloca il problema della valutazione. Se nei modelli tradizionali l'apprendimento viene misurato attraverso l'analisi del prodotto finale, in un contesto orientato al

processo tale paradigma risulta insufficiente. La difficoltà risiede nel fatto che ciò che si intende valutare non è soltanto l'output, ma il cambiamento di sguardo e la capacità di interrogare le norme. La domanda 'come si valuta l'attivismo?' apre dunque un campo di interrogazione sui dispositivi stessi della valutazione. La sperimentazione suggerisce la necessità di spostarsi da una logica di giudizio del prodotto a una logica di accompagnamento del processo, in cui la valutazione diventa uno spazio riflessivo condiviso tra docente e studente. In questo quadro, il ruolo del docente si ridefinisce come facilitatore di processi di decostruzione, chiamato a sostenere l'emergere di forme di apprendimento non lineari e situate.

Conclusioni

Alla luce delle riflessioni teoriche e dei risultati emersi, appare evidente come l'educazione al design sia chiamata a un ripensamento profondo delle proprie finalità. In un contesto caratterizzato da incertezza sistemica, il designer non può più essere concepito unicamente come un risolutore di problemi, ma come un soggetto capace di decostruire la politica del design[16] e interpretare la complessità. In questo scenario, la formazione non ha il compito di trasmettere risposte stabilizzate, ma di allenare alla capacità di stare dentro l'instabilità, in linea con quanto auspicato dalla ricerca pedagogica che propone un design inteso come pratica situata e non neutrale (Margolin, 2002;[17] Lees-Maffei, 2009[18]).

Il progetto *Norma mitica* propone un modello educativo che non si fonda sull'accumulazione di competenze tecniche, ma sulla costruzione di una postura critica e responsabile, capace di mettere in discussione il canone disciplinare.[19] L'esperienza suggerisce che la trasformazione più significativa avviene quando lo studente riconosce il carattere intrinsecamente politico del proprio operato, passando da una narrazione lineare del progetto a una concezione 'pluriversale' della formazione.[20] La formazione diventa così un esercizio continuo di consapevolezza, in cui la narrazione del design non è solo esito formale, ma strumento attivo di costruzione di senso.[21]

Più che definire un modello conclusivo, la ricerca apre uno spazio di possibilità. L'università emerge come luogo generativo capace di attivare trasformazioni culturali e politiche, in cui abitare la complessità non significa semplificarla, ma imparare a sostare nelle sue contraddizioni. Il valore del progetto risiede dunque nella capacità di formare soggetti consapevoli, in grado di scegliere senza ridurre la pluralità delle alternative e di contribuire, attraverso una pratica riflessiva, alla costruzione di futuri più giusti e responsabili.

[16] AHMED ANSARI, *The Politics of Design Education*, «Design and Culture» 10/1, 2018, pp. 1-22.

[17] VICTOR MARGOLIN, *The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

[18] GRACE LEES-MAFFEI, *The Production-Consumption-Mediation Paradigm*, «Journal of Design History» 22/4, 2009, pp. 351-376.

[19] CARMA GORMAN – DAVID KAUFMANN-BUHLER – ANNE MUSHITA (a cura di), *Design History: Beyond the Canon*, London, Bloomsbury, 2019.

[20] LESLEY-ANN NOEL, *Pluriversal Design Education*, «Diseña» 22, 2023.
<https://doi.org/10.7764/disena.22.Article.1> (ultima cons. 15/04/2026).

[21] ELLEN LUPTON, *Design is Storytelling*, New York, Cooper Hewitt, 2021.

Silvia Paparelli

Aldo Capitini e la musica: scritti, occasioni e frequentazioni

> Sono nato a Perugia il 23 dicembre 1899, in una casa nell'interno povera, ma in una posizione stupenda, perché sotto la torre campanaria del palazzo comunale, con la vista, sopra i tetti, della campagna e dell'orizzonte umbro, specialmente del monte di Assisi, di una bellezza ineffabile. Mio padre era un modesto impiegato comunale, e custode del campanile; suonava anche le campane comunali, e tutti noi in casa sapevamo farlo.[1]

È lo stesso Aldo Capitini a fornire il punto di partenza del suo rapporto con la musica:[2] quel 'la' dato dalle campane che rappresenta la prima memoria sonora e il primo rapporto con il suono del filosofo della nonviolenza, nato e cresciuto 'all'ombra' della Torre campanaria di Palazzo dei Priori a Perugia.[3] Un'immagine suggestiva e forte, quanto quella di Fausto Amodei in testa al corteo della Marcia della pace[4] – forse la 'creatura' capitiniana più popolare – a sostenere con la sua chitarra 'camminar cantando' le improvvisazioni di Franco Fortini.

> Un cantautore barbuto, il musicista Fausto Amodei, insieme con altri cantava canzoni della serie di Cantacronache, tra cui il canto di pace di Italo Calvino *Dove vola l'avvoltoio*, ma anche *Oltre il ponte* (sempre di Calvino ed anche questa musicata da Sergio Liberovici), e strofette suggerite lì per lì da Franco Fortini.[5]

---

[1] ALDO CAPITINI, *Antifascismo tra i giovani*, Firenze, Il Ponte, 2018 (I ed. Célèbes, 1966), p. 9.

[2] Questo aspetto della figura di Aldo Capitini non è stato finora organicamente indagato. A partire dal 2025 è stato avviato, in collaborazione con Guido Barbieri, un progetto di ricerca volto all'analisi sistematica e alla valorizzazione di documenti ed epistolari di interesse musicale conservati prevalentemente presso la Fondazione Centro studi Aldo Capitini, il Fondo Capitini dell'Archivio di Stato di Perugia, la Paul Sacher Stiftung di Basilea. Ringrazio Giuseppe Moscati, presidente del Centro studi Aldo Capitini e Gabriele De Veris, bibliotecario della Biblioteca comunale "San Matteo degli Armeni" di Perugia per il prezioso e costante supporto a questa ricerca.

[3] Gli straordinari luoghi dell'infanzia capitiniana sono oggi in parte inseriti nel percorso di visita della Galleria Nazionale dell'Umbria.

[4] La *Marcia della pace per la fraternità dei popoli Perugia-Assisi* fu realizzata per la prima volta il 24/9/1961.

[5] ALDO CAPITINI, *Opposizione e liberazione*, Bari, Laterza, 1964, p. 123. Da quelle 'strofette' nacque già durante l'edizione del 1961 la *Canzone della marcia della pace* di Fortini e Amodei, incisa nel 1964 da Maria Monti nell'EP *Le canzoni del no*. Il disco fu sequestrato nel 1965 in tutto il territorio nazionale, per iniziativa del

Tra questi due poli, privato il primo e pubblico e collettivo il secondo, il rapporto di Capitini con la musica – e il conseguente peso della musica negli scritti capitiniani – è frutto di una costruzione quotidiana, fatta di occasioni, frequentazioni, ascolti, letture.

Testimoni

«Una cosa non comprendeva allora Aldo: la musica».[6] Da questa convinzione muove Alberto Apponi, che, dall'interno della prima 'cerchia capitiniana', ci fornisce alcuni dettagli sull'avvicinamento alla musica – qui intesa come repertorio – di quel ragazzo che, alla soglia degli esami di maturità nel luglio del 1924, così ricorda:

> Quasi buffo [...] piccolo, più magro di me, un paio di occhiali grandi, i capelli biondo scuro, ma specialmente e soprattutto due occhi intensi e profondi. Era Aldo Capitini. [...] Fischiettava *La vedova allegra* (era il più che sapeva), mentre si vestiva dopo il riposo pomeridiano, ed io lo introdussi in essa. Dai primi musicisti italiani, poi i tedeschi (Bach, specialmente) e di nuovo gli italiani con Bellini, Verdi, poi Wagner (non amava Chopin [...] non amava neanche Debussy [...]), tutti egli afferrò con passione. Divenne suo amico, quasi quanto me, Mario Rossini, che ormai era al nono o al decimo anno della scuola musicale di Pesaro, e che passava tutta l'estate in Perugia, ed insieme suonavamo a quattro mani i grandi musicisti ed egli ci faceva ripetere la Terza, la Quinta e la Settima di Beethoven, ed ancora, di questo, la *Leonora* e l'*Egmont*.[7]

Su quelle basi si è formata poi nel tempo la competenza musicale di Capitini, vera e propria familiarità con l'arte dei suoni e con i suoi contesti (un rapporto peraltro non infrequente per gli intellettuali dell'epoca). Il precoce manifestarsi della passione per Beethoven, che lo accompagnerà per tutta la vita, viene ricordato anche da Gianfranco Contini, a sua volta parte di quel «gruppo, tutto di fruitori della musica»,[8] specie romantica, nel quale «Capitini intonava di frequente temi beethoveniani».[9] Nel

sostituto procuratore della Repubblica Carcasio dopo l'interrogazione del senatore del MSI Grey al Ministro della Difesa Andreotti (GIUSEPPE VETTORI, *Canzoni italiane di protesta 1794-1974*, Roma, Newton Compton, p. 334).

[6] ALBERTO APPONI, *Aldo*, «Azione nonviolenta», V/11-12 (nov.-dic. 1968), pp. 14-15 (articolo redatto in occasione della morte di Capitini, riprodotto in RAFFAELE ROSSI e MAURO VOLPI (a cura di), *Alberto Apponi: il politico, il magistrato: Scritti e documenti,* Perugia, ISUC – Istituto per la Storia dell'Umbria Contemporanea, Editoriale Umbra, 1999, p. 180).

[7] *Ibidem*.

[8] ADRIANA CHEMELLO e MAURO MORETTI (a cura di), *Un'amicizia in atto. Corrispondenza tra Gianfranco Contini e Aldo Capitini (1935-1967),* Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, p. 313. Contini, che cita a sua volta le passioni musicali di Apponi e Rossini (forti anche in Lanfranco Mencaroni), ricorda anche l'abitudine della «passeggiata meridiana» degli amici di Capitini, da quando questi, rifiutatosi di giurare fedeltà al regime nel 1932, aveva lasciato 'la Mecca' (la Normale di Pisa, dove era segretario), rifugiandosi nel «rifugio aereo che era la casa di suo padre, campanaro del Comune di Perugia». Da allora «il ragno Capitini tesseva quasi in piazza le sue tele».

[9] *Ibidem*.

contesto di questa stessa 'meglio gioventù',[10] nacque infine anche la consuetudine del Capitini frequentatore di concerti,[11] assiduo ascoltatore di musica dal vivo a Perugia e non solo.

Tra i cimeli della Fondazione Capitini

Le frequentazioni concertistiche e di ascolto di Aldo Capitini possono trovare conferme, se non essere dettagliatamente ricostruite, in alcuni documenti conservati nella Fondazione Centro studi Aldo Capitini.[12] Sono quasi tutti wagneriani i libretti d'opera,[13] ai quali si aggiungono quello di *Pelleas e Melisanda* [sic] di Debussy[14] e due incursioni nel repertorio antico: i rinucciniani *Dafne, Euridice, Arianna*[15] e la *Juditha triumphans* di Vivaldi.[16] Le partiture, tutte in formato tascabile, sono sbilanciate invece decisamente verso Beethoven,[17] come anche ciò che resta dei suoi dischi[18] (alcune

[10] L'omonima raccolta di poesie friulane di Pasolini è dedicata proprio a Contini (PIER PAOLO PASOLINI, *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954).

[11] Capitini condivise con Contini la frequentazione di diversi concerti. Vari i cenni nelle lettere: il 13/5/[1939] da Domodossola Capitini lamenta che il Maggio Musicale Fiorentino «pontifica» in settimane per lui lavorative, non consentendogli di andare ad ascoltare Stravinskij (CHEMELLO e MORETTI, *Un'amicizia in atto* cit., p. 288); il 21/8/1948 da Perugia, informa Contini che alla Sagra Musicale Umbra saranno eseguiti la *Johannes-Passion* di Bach, *Sansone* di Haendel, *Giuditta* di Honegger, la Messa in do minore di Mozart, *Il giudizio universale* di Cavalli e opere di Milhaud, Dallapiccola, Bucchi, Hindemith (*Ivi*, p. 208); il 17/2/1949 da Pisa, in attesa della visita di Contini, Capitini comunica che il Maggio Musicale avrà un «bellissimo programma» con «le cinque opere di Mozart in cinque sere [...] l'*Orfeo* di Monteverdi, l'*Assedio di Corinto* di Rossini, il *Don Carlos* di Verdi» (*Ivi*, p. 214). In una lettera del 29/8/[1938?] da Domodossola, infine, evidentemente rispondendo a una domanda sulle opere tratte dal mito di Orfeo, Capitini cita «oltre i noti», quello di Calzabigi per Gluck e *Orphée aux Enfers* di Offenbach (*Ivi*, p. 289). Alcuni cenni alla musica e ai musicisti (per es. Joan Baez, p. 166) sono anche nell'epistolario con Walter Binni (LANFRANCO BINNI e LORELLA GIULIANI (a cura di), *Aldo Capitini-Walter Binni. Lettere 1931-1968*, Roma, Carocci, 2008).

[12] La Fondazione ha sede a Perugia nella Biblioteca comunale "San Matteo degli Armeni".

[13] Tutti in edizione Sansoni e curati da Manacorda, oltre alla *Walkiria* (con molti segni, a matita anche rossa e blu, e traduzioni), si trovano: *L'Oro del Reno, Parsifal, Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried* (con rare sottolineature), *L'Olandese volante*, *I maestri cantori di Norimberga*, *Rienzi* (puliti). A questi si aggiunge *Tristano ed Isolda* (senza copertina ma stessa collana, con rarissime sottolineature) e *Sigfrido* (ed. Ricordi, pulito).

[14] Sonzogno, pulito.

[15] OTTAVIO RINUCCINI, *Dafne, Euridice, Arianna*, Torino, Unione Tipografica editr. Torinese, 1926 (introduzione e note di Andrea Della Corte).

[16] Si tratta dell'opuscolo relativo all'esecuzione dell'8/9/1941, organizzata dall'Accademia Chigiana al Teatro dei Rozzi di Siena, durante la settimana celebrativa della Scuola veneziana.

[17] Si tratta dell'integrale delle Sinfonie nella collana Reclams Universal Bibliothek curata da M. Chop (Leipzig, Philipp Reclam, 1910) in tre volumi (sinfonie 1-3, 4-6, 7-9), con sottolineature nella Terza Sinfonia. A queste si aggiunge l'anastatica con breve commento delle *Sonate und Partiten für violin allein* di Bach (Wiesbaden, Insel-Bücherei, n. 655, 1962).

[18] A quanto conservato a San Matteo degli Armeni, si aggiunge la lista dei dischi una volta a Casa Capitini, oggi in larga parte irrintracciabili (tra questi: opere per organo, cantate, *Magnificat* e *Matthäus-Passion* di Bach, *Don Giovanni*, *Requiem* e Concerti per pianoforte KV 482 e 488 di Mozart, *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi e *La serva padrona* di Pergolesi, oltre alla collana della *Storia della musica* edita dai F.lli Fabbri in 167 dischi nel 1964, quasi completa.

sinfonie[19] e l'amato *Egmont* con cui si racconta Capitini fosse solito iniziare le riunioni), anche in questo caso con un'eccezione bachiana (i *Concerti brandeburghesi* di cui resta peraltro solo il cofanetto).[20] Uno solo lo spartito,[21] probabilmente un dono. Per quanto la ricognizione non possa considerarsi certamente esaustiva, i pochi volumi conservati confermano l'orientamento degli interessi e dei gusti musicali di Capitini, incentrati su Bach, Beethoven, il classicismo e Wagner.[22] A questi si aggiungono alcuni studi di carattere pedagogico e filosofico-musicale.[23]

Se libri e dischi possono fornirci un'idea della fruizione domestica che Capitini ebbe della musica, riprodotta – anche per mezzo della radio[24] – ma anche letta e approfondita nei suoi aspetti storici, estetici e pedagogici, alcuni opuscoli,[25] programmi di sala e ritagli di giornale[26] testimoniano

[19] Sinfonia n. 5 op. 67 (4 LP Polydor in cofanetto, Orchestra dell'Opera di Berlino, dir. M° Riccardo [sic] Strauss), Sinfonia n. 6 op. 68 (3 LP Grammofono-Columbia, South German Philarmonic Orchestra, dir. A. Scholz, senza copertina), Sinfonia n. 9 op. 125 (8 LP Grammofono-Columbia, Philarmonie de Vienne, dir. F. Weingartner, senza astuccio), *Egmont* (LP Grammofono-Columbia, Orchestra Filarmonica di New York, dir. M° Mengelberg, solo copertina interna).

[20] Si tratta dell'edizione pubblicata nel 1960 nella collana Archiv della Deutsche Grammophon (Festival Strings Lucerne, dir. R. Baumgartner). All'interno il *booklet* insieme a quello dei Sei Quintetti per archi di Mozart (Barchet Quartet ed E. Kessinger, viola).

[21] MARIO GIOVANNOZZI SERMANNI, *Sotto il ciel...*, poesia di Vittoria Aganoor, per canto e pianoforte, Bologna, Stamperia musicale Venturi, 1941. A p. 1 testo poetico e dedica autografa, in alto a destra, «Ad Aldo Capitini, / affettuoso ricordo / Mario G.».

[22] I volumi superstiti, oggi quasi tutti dei 'classici', sono: ROMAIN ROLLAND, *Vita di Beethoven*, Milano, Rizzoli BUR, 1949; GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Beethoven, la vita e la musica*, Milano, Sansoni-Accademia, 1967; LUIGI RONGA, *Bach, Mozart, Beethoven: tre problemi critici*, Vicenza, Neri Pozza, 1956; *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach*, Berna, Scherz, 1948 (in tedesco); GIORGIO GRAZIOSI, *Riccardo Wagner*, Torino, Arione, 1939; MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Milano, Bianchi-Giovini, 1946, con la dedica «A Capitini / con la più affettuosa simpatia / Massimo Mila Pisa 12 marzo 1949» e qualche sottolineatura nella sezione su Schubert; MASSIMO MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1950, con numerose sottolineature. Con Mila Capitini ebbe un legame diretto, come testimonia l'epistolario (vedi più avanti).

[23] ANTONIO MURA, *Il fanciullo e la musica*, Bologna, Giuseppe Malipiero, 1957; FIORENZO VISCIDI, *Il problema della musica nella filosofia di Schopenhauer*, Padova, Università di Padova-Liviana, 1959; WALTER HOWARD, *La musique et l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952 (Bibliothèque internationale de musicologie, dir. Gisèle Brelet). A questi si aggiunge GIANANDREA GAVAZZENI, *Il suono è stanco: saggi e divertimenti*, Bergamo, Conti, 1950.

[24] Capitini ascoltava abitualmente la radio. Alla trasmissione radiofonica del *Christus* di Liszt diretto da Maazel si riferisce per esempio uno dei ritagli di giornale conservati (testata ignota, frammento mutilo, p. 9).

[25] Uno realizzato dalla Rai per il bicentenario mozartiano (1956), relativo a tre programmi del 'programma nazionale' e uno dell'Accademia Chigiana (*Note e documenti in occasione della settimana vivaldiana Chigiana*, 1939). Nel *corpus* si trova anche un opuscolo 'promozionale' della pianista Mirian Donadoni.

[26] Due ritagli, entrambi del 1948, riguardano le prime esecuzioni italiane realizzate dalla Sagra Musicale Umbra, a oltre due secoli dalla composizione, della *Johannes-Passion* di Bach (la testata, illeggibile, è con ogni probabilità «Il Messaggero», in cui Mario Rinaldi recensisce il 29/9 l'esecuzione del giorno precedente alla Basilica di San Pietro di Perugia diretta con successo «vivissimo» da H. von Shmeidel, «un innamorato di Bach», sul podio del Coro e dell'Orchestra del Mozarteum di Salisburgo, cfr. anche [GUIDO BARBIERI (a cura di)], *Sagra musicale Umbra, 1937-1985*, Roma, Kappa, 1985, p. 44) e del *Sansone* di Haendel (ritaglio mutilo de «Il Messaggero» del 2 ottobre 1948, recensione dell'esecuzione in forma scenica «poco convincente», che «ha messo in più di un imbarazzo i solisti, costretti ad intrattenersi su di un'azione che non ha una plausibile giustificazione», cfr. *Ivi*, p. 45: l'esecuzione fu affidata al Coro e Orchestra dell'Opera di Roma, diretti da K. Böhm, l'allestimento scenico fu

l'esperienza diretta dell'appassionato frequentatore di concerti. Ovviamente, un'attenzione particolare è riservata alla programmazione della Sagra Musicale Umbra,[27] il festival inaugurato nel 1937 a Perugia e poi a lungo diretto dall'amico Francesco Siciliani, dal secondo dopoguerra affermatosi come una delle realtà più significative della programmazione nazionale e internazionale.

Gli epistolari 'musicali' di Capitini

Lo stesso Francesco Siciliani – anzi l'intera famiglia Siciliani – ha un ruolo di rilievo negli epistolari 'musicali' capitiniani. Aldo Capitini intrattenne infatti una corrispondenza non solo con Francesco, figura a lui opposta sotto molti aspetti[28] con cui strinse una sincera e ricambiata amicizia, ma anche con sua moglie Ambra Provvisionato e con la figlia Maria Francesca, alla quale peraltro, quando lei era ancora dodicenne, affidò la Bandiera della pace.[29] Nei loro carteggi[30] si alternano argomenti leggeri e profondissimi, testimonianza di una stretta comunità affettiva in cui si condividono informazioni e commenti su concerti e spettacoli, inviti, considerazioni e idee. Il 13 agosto 1966, per esempio, Capitini invia a Francesco Siciliani alcune riflessioni sul rapporto tra musica e testo in *Edipo re*:[31]

---

diretto da C. M. Cristini, regista O. F. Schuh; a p. 48 si riporta la recensione di Fedele D'Amico, «L'Unità», 2 ottobre 1948). Un ulteriore ritaglio conferma l'interesse di Capitini per Bach: l'articolo *Bach dei sereni anni* di P. M. Poletti sugli anni di Bach alla corte di Anhalt-Köthen (accanto a *Il jazz "astratto" di Schuller* di G. M. Maletto, da «Il Giorno» p. 13, non ricostruibili altri dati).

[27] Sono conservati quattro programmi di sala della sesta edizione del festival (1951): oltre a quello della storica esecuzione della *Matthäus-Passion* di Bach diretta da Karajan (Perugia, Basilica di S. Pietro, 23/9, H. Mack, L. Fischer, H. Hafliger, H. Braun, H. Rehfuss, Singverein der Gesellschaft del Musikfreunde Wien, Schola Cantorum der Wiener Schottenstifte, Wiener Symhoniker), contenente la nota di Torrefranca *La polifonia mistica di Bach e la sua polarità tra Corelli e Vivaldi*; Jommelli, *La Betulia liberata* (Perugia, Basilica di S. Pietro, 25/9, prima ripresa moderna, L. Kelston, G. Simionato, A. Berdini, I. Tajo, Coro e Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, dir. F. Capuana); Verdi, *Requiem* (Perugia, Basilica di S. Pietro, 30/9, Spoleto, S. Domenico, 1°/10, A. Guerrini, E. Stignani, F. Albanese, I. Tajo, Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, Cori del Teatro dell'Opera di Roma e della Sagra Musicale Umbra, dir. G. Santini); Handel, *Joshua* (Perugia, Basilica di S. Pietro, 29/9, E. Trotschel, S. Wagner, E. Hafliger, H. Rehfuss, Wiener Singakademie, Wiener Symphoniker, dir. F. Stiedry). Cfr. anche [BARBIERI (a cura di)], *Sagra musicale Umbra* cit., pp. 90-101 (a p. 97 è riportato un articolo del 27/9 di Diego Carpitella, inviato speciale del «Messaggero», con una sua riflessione sul concetto di spirituale, sacro e laico in musica).

[28] Opposto fu, per esempio, il loro rapporto con il potere, tenuto a grande distanza da Capitini ed esercitato invece da Siciliani, direttore artistico delle maggiori istituzioni italiane (oltre alla già citata Sagra Musicale Umbra, che diresse dal 1947 al 1992, il Teatro alla Scala, il San Carlo di Napoli, la Fenice di Venezia, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia).

[29] Donazione della stessa Maria Francesca Siciliani alla Fondazione Centro studi Aldo Capitini, la bandiera è oggi esposta nella Biblioteca comunale "San Matteo degli Armeni" di Perugia.

[30] Il carteggio Capitini / Siciliani, conservato presso la Fondazione Centro studi Aldo Capitini, raccoglie lettere di Capitini datate tra il 26/6/1933 e il 18/9/1968, indirizzate inizialmente ad Ambra poi direttamente a Francesco (la prima che inizia con «Mio carissimo Francesco» è del 27/4/1955 e viene inviata in occasione della notizia della morte della madre di Siciliani). La corrispondenza si interrompe tra il 1940 e il 1955 per farsi fitta negli anni '60. Il Fondo Capitini dell'Archivio di Stato di Perugia conserva invece lettere, cartoline e telegrammi indirizzati a Capitini da Ambra (fasc. n. 1549.1284, cc. 11, 4/11/1943-8/8/1964), [Maria] Francesca (fasc. n. 1550.1285, cc. 4, 27/6/1960-2/7/1962) e Francesco Siciliani (fasc. n. 1551.1286, cc. 24, 21/3/1947-25/7/1966).

[31] Si tratta con ogni probabilità dell'*Oedipus Rex* di Stravinskij, che Capitini dichiara di aver appena ascoltato e che venne eseguito infatti nel 1966 al Maggio Musicale Fiorentino.

> Invece di ascoltare il giro alto, dolente e sereno dei cori, si sente la musica, e le parole si perdono. Non dico che la musica come tale guasti, ma la tragedia deve realizzarsi tutta, e non essere troncata ogni tanto. Quindi ci vorrebbe: o una musica lieve sotto le parole che non le soffochi (e così credo che fosse in Grecia), o qualche nota, un tema, e poi le parole, alte e chiare.[32]

Sono invece due lettere del 1962 di Siciliani a Capitini a rivelare l'esistenza di un progetto comune: Siciliani avrebbe infatti dovuto mettere in musica un *Canto della pace* su testo di Capitini,[33] a cui poi dovette con rammarico rinunciare e di cui fu poi incaricato – anche in questo caso senza realizzarlo – Valentino Bucchi, a sua volta in contatto epistolare con Capitini[34] e autore del *Colloquio corale*, per voce recitante, voce solista, coro misto e orchestra, composto nel 1972 *in memoriam*.
Un ulteriore carteggio è quello con il musicologo Massimo Mila,[35] interlocutore di Capitini su argomenti di vario genere, ovviamente in prevalenza musicali (dalla '*kleine Chronik*' di Anna Magdalena Bach a *Moses und Aron* di Schönberg). Ma sono anche gli scritti capitiniani, come nel carteggio con Siciliani, a diventare argomento della corrispondenza. Nel 1947 Capitini invia in bozza a Mila *La realtà di tutti*.[36] Pur apprezzandone le argomentazioni, Mila, disponibile a spendersi sull'argomento, è ovviamente di altro avviso:

> Capisco bene qual è il tuo pensiero, ma, perbacco, bisogna pur mettere un po' di accento anche sull'aspetto individuale dell'opera d'arte; se non altro per spiegare come mai le opere d'arte sono tutte diverse, pur rispecchiando tutte la presenza eterna di tutti. Ma il mondo è così fatto: chi è più portato verso l'universale, chi verso l'individuale. Io sono di quest'ultimi [...] Guarda un po' quante storie mi hai fatto scrivere: mi hai fatto cavar fuori proprio quei "pensieri di dietro la testa" che uno si tiene sempre per sé.[37]

La musica negli scritti di Capitini

Pur mancando una trattazione sistematica, è negli scritti capitiniani che la sua personalissima visione della musica trova un'originale formulazione, armonizzandosi *in primis* al concetto cardine della

[32] Lettera di Aldo Capitini a Francesco Siciliani da Perugia, 13/8/1966 (Fondazione Centro studi Aldo Capitini, Perugia).
[33] Nelle due lettere (fasc. n. 1551 Fondo Capitini, Archivio di Stato di Perugia), Siciliani dichiara di non poter provvedere alla composizione e di essere d'accordo a passare l'incarico a Bucchi (lettera da Milano del 23/7/1962), poi esprimendo la sua convinzione che «Bucchi non farà nulla per molti altri motivi» (lettera da Cesenatico del 16/8/1962). Nella prima delle due lettere Siciliani sottolinea anche la coincidenza tra il Convegno per la pace del 23 settembre e il concerto di chiusura della Sagra Musicale Umbra, diretto da Pablo Casals, che ritiene sarebbe interessante partecipasse all'iniziativa capitiniana in virtù dei «suoi precedenti antifascisti e antifranchisti».
[34] L'epistolario, conservato alla Fondazione Bucchi di Roma, si compone di 33 lettere, 22 di Capitini e 11 Bucchi e copre il periodo 1952-1968. Cfr. MARIO MARTINI, *Valentino Bucchi e Aldo Capitini: un colloquio corale*, in ID., *L'altra via di Aldo Capitini*, Fano, Aras, 2023, pp. 180-185.
[35] Il carteggio Mila / Capitini copre il periodo 20/10/1947 – 22/3/1969 ed è conservato nel Fondo Capitini dell'Archivio di Stato di Perugia (fasc. 1203.936, 14 cc.). Il carteggio Capitini / Mila si trova invece alla Paul Sacher Stiftung di Basilea.
[36] Il saggio sarà pubblicato nel 1948 dalle Arti grafiche Tornar di Pisa.
[37] Lettera da Torino del 7 novembre 1947, Fondo Capitini, Archivio di Stato di Perugia.

filosofia di Capitini, quella 'compresenza', che si manifesta, per esempio, nella musica di Bach (esempio di supremo «ordine interno»)[38] come nella «carità di San Francesco».[39]

La compresenza – che non è «un'istituzione o un'autorità che si faccia valere coercitivamente»[40] e necessita di un atto di persuasione per essere riconosciuta – esercita attraverso Bach una 'pressione', come attraverso tutte le 'forme che sporgono' dalla realtà limitata e difettiva. «Ma ancora – ammette Capitini – i paesaggi, i volti, le nostre passioni, le giornate degli uomini, non ne sono state pienamente trasfigurate [...] L'individuo può restare chiuso, per ciò che lo riguarda, a quegli aspetti del valore; ma può anche riconoscerli».[41]

L'arte dei suoni si rivela straordinariamente calzante alla compresenza capitiniana 'dei morti e dei viventi': non solo per la possibilità di permanere attraverso generazioni e secoli, comune anche ad altre sfere del pensare e dell'operare umano, ma più ancora per la sua specifica caratteristica di arte intangibile e aerea, strutturalmente bisognosa di continui atti di connessione tra le due dimensioni – l'esecuzione *in primis* – peraltro percorribili, nella compresenza come nella musica, in entrambe le direzioni: «ogni essere beneficia di ciò che intimamente produce; e gli schiavi delle Piramidi beneficiano dei diritti dell'uomo, e gli animali e le piante beneficiano della musica di Bach: essi non sono eventi chiusi, ma sono aperture unite nella compresenza».[42]

Da questo concetto cardine deriva poi quello di 'coralità' e di conseguenza la negazione, come già visto ampiamente dibattuta anche con Massimo Mila, del concetto di autorialità, che per Capitini deriverebbe dall'abitudine di connettere un'opera con un autore tipica dell'osservazione tecnico-scientifica: «naturalmente, dal dire questo (cioè riconoscere il limite dell'assunto "Bach ha ideato quelle musiche") ad affermare la coralità (l'aiuto della compresenza), bisogna fare un buon passo».[43]

> L'occhio scientifico non può accertarlo, dato che egli procede secondo l'abitudine di connettere un'opera con un autore. Questa determinata musica è stata creata da Bach; prima di Bach non c'era; per di più ha lo stile di altre opere di Bach. Si può affermare che è opera di Bach. Ma che cosa si può dire circa l'aiuto e la cooperazione che Bach abbia ricevuto da tutti per raggiungere l'alto valore della sua musica?[44]

In sintesi, «la scienza può dire: io ho accertato il fatto dell'esistenza di una determinata musica, ho anche stabilito un nesso tra questa musica ed una certa persona ad esclusione di altre, per esempio Bach e non sua moglie o il sacrestano della chiesa di San Tommaso»,[45] ma la scienza per Capitini non fornisce che una risposta convenzionale all'interrogativo: «chi crea quella determinata opera

[38] ALDO CAPITINI, *La compresenza dei morti e dei viventi*, Firenze, Il Ponte, 2018 (I ed. Il Saggiatore, 1966), p. 229.
[39] *Ivi*, p. 180.
[40] *Ibidem*.
[41] *Ibidem*.
[42] *Ivi*, p. 52.
[43] *Ivi*, p. 146.
[44] *Ivi*, p. 162.
[45] *Ivi*, p. 163.

musicale? È comodo metterci un nome: Beethoven. È anche stimolante, in una civiltà umanistica. Ma la cosa sta realmente così, e soltanto così? O c'è da aggiungere altro a Beethoven?».[46]

Ovviamente l'altro da aggiungere è per Capitini la compresenza, ovvero ciò che rende possibile che anche Dante, «per quello che c'era, di altissimo nella sua poesia»,[47] possa aver contribuito «alla musica di Beethoven, o alla riforma politica del Mazzini».[48] Tutta l'arte, in definitiva, poggerebbe sul senso di 'realtà' fondato nei secoli precedenti.[49]

La musica ha un ruolo fondamentale anche nella pedagogia capitiniana, legandosi al concetto di 'valore puro' e alla sua valenza in un'educazione che dovrebbe abbandonare il «museo della vecchia realtà»[50] e i suoi culti per abbracciare una nuova prospettiva. C'è sempre un legame tra «una grande opera d'arte e l'idealità (liberatrice) dominante nel tempo»[51] (utile a evidenziare per esempio «il rapporto del Mozart con la libertà dell'Illuminismo, più incisiva, universale, preromantica»).[52] A una nuova pedagogia disponibile ad abbandonare le vecchie idolatrie, la musica può fornire un utile contributo:

> Quando nella nostra formazione spirituale abbiamo conosciuto qualche cosa della musica di Beethoven, la Terza Sinfonia, la Quinta, l'*Egmont*, il *Coriolano*, e abbiamo, attraverso la purezza di quel valore musicale, preso contatto con quel tipo di eroico, la seduzione che esercitava sul nostro animo la personalità di Napoleone è scaduta di colpo. Bisogna insistere più sulla forza educativa del valore puro.[53]

L'adolescente scoprirebbe così un «eroico di valore più puro»,[54] a cui finirebbe per appassionarsi.

E proprio ai 'valori alti e allo stato puro' si ispira, infine, anche l'esperienza dei Centri di Orientamento Sociale, in cui la musica ebbe un ruolo centrale:[55]

> Poesia, arti, musica, cinema, figure religiose, figure morali, proprio ciò che vi è di più autenticamente valevole. Shakespeare e non Testoni, Beethoven e non Puccini, Bach e Monteverdi e non canzonette; e così pittori, scultori grandissimi. E così i profeti ebrei, Buddha, Gesù, San Francesco, Gandhi, e non le usanze o le superstizioni religiose. Quanto più i circoli sono frequentati da persone che non possono fare le dovute gradazioni storiche e collocare ognuno al suo posto, rendendosi conto del valore di Vivaldi ma

[46] *Ivi*, p. 49.
[47] *Ivi*, p. 85.
[48] *Ibidem*.
[49] CAPITINI, *Antifascismo* cit., p. 142: «L'arte del nostro Rinascimento [...] poggia proprio sul senso sicuro di una *realtà* assolutamente fondata, che era stato elaborato nei secoli anteriori [...] E l'arte del romanticismo poggiava sul senso sicuro della *realtà* della coscienza e dell'io che a poco a poco si era costituito per opera religiosa e filosofica».
[50] ALDO CAPITINI, *Educazione aperta*, vol. II, Firenze, Il Ponte, 2019 (I ed. La Nuova Italia, 1968), p. 327: «Bisogna espungere dal culto degli adolescenti l'immagine dell'arco di Tito, delle intemperanze cesaree, dei trofei cruenti, la "lussuria ossidionale" come la chiamava D'Annunzio, l'ardimento alla "bella preda"».
[51] *Ivi*, p. 199.
[52] *Ibidem*.
[53] *Ivi*, p. 237.
[54] ALDO CAPITINI, *L'atto di educare*, Roma, Armando, 2023 (I ed. La Nuova Italia, 1951), p. 45.
[55] Capitini fonda i C.O.S. a Perugia dopo la Liberazione, il 17/7/1944. Tra le attività comunitarie c'erano gli ascolti collettivi di musica e il canto corale.

> anche di quello di Mascagni, tanto più bisogna dare soltanto i valori altissimi, con precisa severità, mai indulgendo alle forme mediocri o spurie.[56]

In conclusione, lo straordinario rapporto di Aldo Capitini con la musica, originato da quel fecondo 'la' della Torre campanaria, è un aspetto solo apparentemente laterale. Pratica intima e frequentazione pubblica, complice leale del suo ideale comunitario e partecipativo e manifestazione della compresenza, la musica accompagna l'intera esperienza umana e filosofica di Capitini, rivelandoci un aspetto meno noto di un intellettuale costantemente 'in ascolto'.

[56] CAPITINI, *L'atto di educare* cit., p. 143.

Ferdinando Romano

Pratiche co-creative nell'improvvisazione con l'IA: il ruolo di agenti artificiali e performer umani in uno studio di caso

Introduzione

Nella mia pratica performativa di musicista – come contrabbassista, improvvisatore e musicista elettronico – ho progressivamente sentito emergere la necessità di rendere più flessibile l'interazione degli strumenti elettronici con gli strumenti acustici, superando la rigidità dei sistemi tradizionali. L'obiettivo che mi sono conseguentemente posto risiede nel raggiungere questa flessibilità attraverso processi in grado di interpretare l'ambiente circostante e il contesto musicale e di agire coerentemente. In questa ottica il mio interesse si è rivolto verso sistemi di intelligenza artificiale che consentano, nell'ambito di una performance solistica, di gestire gli strumenti elettronici garantendo allo stesso tempo la libertà necessaria in un contesto di improvvisazione co-creativo.

Nel caso specifico, riferito all'ambito performativo e improvvisativo nella HCI *(Human-Computer Interaction),* propongo come riferimento teorico la definizione proposta da Deshpande e Magerko:

> «Esseri umani e agenti artificiali si impegnano in un'interazione improvvisata e aperta, caratterizzata da una continua negoziazione dell'autonomia creativa attraverso una costruzione collaborativa di significato per creare un'opera condivisa o una performance.»[1]

La negoziazione dell'autonomia è uno dei punti focali della ricerca. Non si tratta di un controllo unidirezionale da parte dell'essere umano ma di un ecosistema in cui l'agente artificiale possiede una propria autonomia in grado di influenzare le scelte estetiche del performer umano. George Lewis[2] identifica il suo sistema autonomo, *Voyager*, come l'incarnazione del paradigma *Player* di Robert

[1] MANOJ DESHPANDE — BRIAN MAGERKO, «Reframing Computational Co-Creativity: An Embodied Socio-Cognitive Lens», atto di convegno dell'International Conference on Computational Creativity 2024 (ICCC'24), Jönköping, 2024. <https://computationalcreativity.net/iccc24/papers/ICCC24_paper_97.pdf> (ultima cons. 18/05/2026).

[2] GEORGE E. LEWIS, *Too Many Notes: Computers, Complexity and Culture in Voyager*, «*Leonardo Music Journal*» 10, 2000, 33–39.

Rowe,[3] mostrando un'improvvisazione non gerarchica e multi-dominante in cui la macchina agisce come un'entità generativa indipendente. Tuttavia, mentre la tassonomia di Rowe differenzia con successo i sistemi in base ai loro ruoli strutturali e computazionali (*Instrument* vs. *Player*), essa lascia ampiamente irrisolte le dinamiche di un'*agency* condivisa in tempo reale. È esattamente qui che si colloca il framework di Deshpande e Magerko, spostando il focus verso una prospettiva incarnata (*embodied*) e socio-cognitiva.

Questo articolo intende esplorare alcune delle pratiche co-creative possibili nell'interazione uomo-macchina attraverso l'analisi del mio specifico percorso di ricerca, valutando l'impatto dell'IA sulla pratica artistica e offrendo elementi di riflessione sulla ridefinizione del ruolo del performer umano. Gli obiettivi della ricerca sono quelli di valutare, a partire dall'esperienza esecutiva diretta con sistemi adattivi come Somax2, limiti e possibilità della negoziazione di autonomia tra musicista e IA, definire nuove prassi esecutive nell'integrazione di sistemi intelligenti e documentare tale evoluzione attraverso una produzione artistica che includa performance e pubblicazioni fonografiche in digitale.

La ricerca è condotta attraverso l'analisi di uno studio di caso: un setup in solo configurato come un ecosistema ibrido composto da contrabbasso acustico, sintetizzatore modulare e laptop, i quali interagiscono in tempo reale con il sistema di IA da me realizzato. Attraverso la raccolta di dati qualitativi, ottenuti tramite un diario personale e interviste, ho analizzato le registrazioni di prove, test e performance. L'analisi, oltre a fotografare lo stato dell'arte della mia pratica, vuole presentare alcune risposte agli interrogativi posti, aprendo nuove prospettive per l'ulteriore sviluppo del sistema e per la pratica performativa contemporanea.

Metodologia

La metodologia adottata per la presente ricerca si fonda su un approccio practice-based, integrando un metodo misto e interdisciplinare che unisce l'informatica musicale, la fenomenologia della performance e il design dell'interazione. In questo contesto la pratica artistica non è solo l'oggetto dello studio, ma lo strumento stesso attraverso il quale viene generata nuova conoscenza.

Per quanto concerne la progettazione e lo sviluppo del sistema informatico di Intelligenza Artificiale ho utilizzato una prassi denominata *autobiographical design*, un approccio consolidato nel campo della *Human-Computer Interaction Design* (HCI). Questo metodo è definito come ‹‹una ricerca che attinge a un'esperienza d'uso ampia e autentica da parte di chi crea o costruisce un sistema›› (Neustaedter e Sengers, 2012, p. 2).[4] Il metodo prevede che sia il designer stesso ad usare il sistema in modo genuino per un periodo prolungato, imparando dalla propria esperienza. La raccolta dei dati avviene mediante annotazioni regolari sull'uso del sistema e su ciò che è funzionale o fallimentare. Questo approccio ha un alto potenziale di analisi retrospettiva, permettendo di

[3] ROBERT ROWE, *Interactive music systems: machine listening and composing*, <https://wp.nyu.edu/robert_rowe/text/interactive-music-systems-1993/> (ultima cons. 28/08/2026).

[4] CARMAN NEUSTAEDTER — PHOEBE SENGERS, «Autobiographical Design in HCI Research: Designing and Learning through Use-It-Yourself», atto di convegno della Designing Interactive Systems Conference 2012 (DIS '12), Newcastle Upon Tyne, 2012, <https://doi.org/10.1145/2317956.2318034> (ultima cons. 18/05/2026).

ripercorrere le tappe del percorso di ricerca. Il metodo in sé non è pensato per creare teorie generali, ma è molto efficace per lo sviluppo di sistemi e per documentarne l'evoluzione.

Nel mio caso la verbalizzazione si è mossa su due binari paralleli e interconnessi: da un lato la valutazione dei risultati relativi allo sviluppo informatico, dall'altro l'annotazione di osservazioni sulla pratica artistica, adottando in alcuni casi anche uno stile più narrativo per esplicitare gli aspetti più soggettivi e fenomenologici dell'interazione. Le annotazioni sul diario di ricerca hanno seguito uno schema puntuale e ricorrente, strutturato come un questionario a cui ho risposto dopo ogni test o performance. Tale schema, rielaborato liberamente a partire dal framework proposto da Craig Vear,[5] si articola attorno a tre nuclei tematici principali:

- L'obiettivo creativo dell'IA: Come si manifesta l'intenzionalità degli agenti artificiali nella relazione uomo-macchina.
- L'operatività del sistema: In che modo l'IA interpreta l'ambiente circostante e come si esprime nel contesto musicale.
- Il ruolo del performer umano: Come avviene l'interazione, in che misura il sistema influenza la creatività umana, quale impatto ha sul modo di fare musica.

L'efficacia del sistema è stata ulteriormente testata estendendo il questionario ad altri musicisti con cui ho collaborato in contesti di performance in duo, allargando la prospettiva ad osservatori esterni partecipanti.

Sia il design del sistema che l'approccio performativo poggiano su un framework concettuale che ho definito come presupposto di partenza per il lavoro. Gli elementi fondanti sono i seguenti:

- L'IA opera autonomamente e in tempo reale, tuttavia può essere attivata o disattivata. Dev'essere in grado di adattarsi a ciò che viene suonato dal performer umano o da altri agenti. Si manifesta attraverso interventi musicali controllando voci del sintetizzatore, samples, sequenze e loro variazioni, modulazioni di segnale.
- L'IA interpreta i frammenti musicali che 'ascolta' analizzandoli in ogni istante. Per l'IA il linguaggio musicale esiste nei termini in cui è riconducibile ai parametri su cui è impostata (*Pitch, Chrome, Onset, MFCC, Loudness, Density*).
- Il linguaggio dell'IA è musicale e si esprime in frammenti di audio o *Pitch e Velocity* (per il MIDI). Si esprime anche attraverso segnali di controllo sulle modulazioni (modificando il timbro o parametri del sintetizzatore modulare o processi virtuali).
- L'IA viene addestrata su un *corpus* costituito da materiale musicale in formato audio o MIDI.
- Il tipo di risposta dell'IA al performer umano o ad altri agenti artificiali può variare dall'imitazione fino all'introduzione di elementi di novità nella musica.

[5] CRAIG VEAR et al., «Human-AI Musicking: A Framework for Designing AI for Music Co-Creativity», atto di convegno della Artificial Intelligence Music Conference (AIMC) 2023, Reykjavik, 2023, <https://aimc2023.pubpub.org/pub/zd46ltn3> (ultima cons. 18/05/2026).

La raccolta dei dati è finalizzata ad un'analisi di tipo qualitativo, individuando schemi raccolti in aree tematiche vicine ai quesiti che la ricerca si propone di affrontare: co-creatività e *agency,* consapevolezza e presenza, linguaggio e apprendimento, interazione e ascolto, dualismo acustico/elettronico. Questo approccio permette di trasformare le annotazioni soggettive in dati strutturati, facilitando una riflessione critica che ambisce a contribuire al discorso sull'indagine fenomenologica della musica improvvisata con l'intelligenza artificiale.

Somax2

Nonostante esuli dagli scopi di questo contributo una trattazione completa di Somax2, ritengo che, essendo il cuore algoritmico del mio sistema, esso richieda una sezione dedicata per comprendere i meccanismi profondi alla base del suo funzionamento e le implicazioni estetiche.

Somax2 è un'applicazione per l'improvvisazione e la composizione assistita sviluppata dal team *Musical Representations* dell'Ircam nell'ambito del progetto *ERC REACH (Raising Co-creativity in Cyber-Human Musicianship).* Il sistema opera attraverso un meccanismo ibrido: un back-end implementato in Python (il cuore del sistema) e un front-end in Max/Msp (dedicato alla performance). Utilizza l'intelligenza artificiale integrando tecniche di *machine listening*, un modello di attivazione della memoria cognitiva e un'architettura multi-agente.

Come anticipato, il sistema non genera i propri contenuti improvvisativi da zero, ma li elabora basandosi su un *corpus* di riferimento, costituito da file audio o MIDI. Il file originale viene segmentato in unità discrete o *slices*; ogni segmento viene analizzato e catalogato in *layer* diversi sulla base di alcuni descrittori (*onset, pitch, chroma, MFCC* per l'audio e *onset, pitch, velocity, chroma* per il MIDI). Questi elementi costituiscono la base del modello di navigazione, che svolge la funzione di scegliere il segmento più coerente sulla base delle migliori coincidenze (*match*) tra lo streaming audio in ingresso e il corpus, utilizzando un meccanismo simile alla sintesi concatenativa.[6]

L'architettura di Somax2 è costituita da tre elementi principali: il server, gli audio o MIDI influencer e i player (agenti). Il server è implementato in Python e comunica con Max tramite il protocollo OSC; la sua funzione è quella di mettere in rete influencer e player. Gli influencer hanno lo scopo di analizzare e segmentare in unità discrete l'audio o MIDI in ingresso e di classificare ciascun frammento mediante etichette riferite ai layer di analisi (*Onset, Pitch, Chroma, MFCC*), denominate influenze. Le influenze possono essere inviate a qualunque player Somax. I player mettono in relazione le influenze con il modello di navigazione, leggendo il corpus e generando contenuti MIDI o audio; i segmenti (eventi) che corrispondono ai picchi di coincidenza tra corpus e influenze vengono riprodotti in modo non lineare, selezionati in basi ai parametri performativi impostati dall'utente nel player.

Come sottolinea J. Borg, uno dei creatori di Somax2,«A differenza di molti altri approcci generativi, il sistema non costruisce un modello che alla fine risulti indipendente dal materiale

[6] La sintesi concatenativa è un metodo di generazione sonora basato sulla selezione e giunzione di segmenti audio pre-registrati, scelti automaticamente da un database per farli corrispondere a specifiche caratteristiche timbriche o melodiche.

utilizzato per addestrarlo. Il modello viene invece costruito direttamente sui dati originali e offre un modo per esplorarli in modo non lineare.»[7]

Poiché il modello non è indipendente dai dati, la scelta del corpus diventa un elemento artistico essenziale e rispecchia il pensiero musicale del performer, rielaborato dalla macchina in modi inaspettati.

Echoes of the machine mind

1. Setup

Echoes of the Machine Mind è una performance solistica che esplora le possibilità di interazione improvvisativa tra un performer umano e un sistema di intelligenza artificiale progettato per operare in tempo reale. L'organico della performance comprende tre elementi principali che definiscono uno spazio di interazione ibrido: un contrabbasso acustico, un sintetizzatore modulare analogico e un computer portatile che ospita il sistema di controllo e i modelli di intelligenza artificiale. Il contrabbasso rappresenta la principale fonte di materiale musicale, mentre il sintetizzatore modulare costituisce il mezzo principale, ma non unico, attraverso cui il sistema artificiale produce il proprio output sonoro.

Il segnale del contrabbasso viene prelevato tramite una combinazione di microfono a condensatore e pick-up ceramico ed inviato alla scheda audio. Il segnale acustico viene splittato, con una mandata diretta per l'ascolto – *direct monitoring* – e una mandata elaborata da Max/MSP per i processi audio e per la *feature extraction*[8] attraverso i descrittori audio. Il sintetizzatore modulare riceve dal sistema, attraverso la scheda audio, segnali CV – *control voltage* – che controllano pitch, gate per gli inviluppi e modulazioni; in uscita il sintetizzatore indirizza i suoni generati dai moduli all'interfaccia audio per la diffusione tramite l'impianto. In alcune occasioni il suono dei moduli viene elaborato dal sistema generando una mandata *wet* che si aggiunge al suono diretto. Il computer svolge una funzione di mediazione tra i vari livelli.

I descrittori audio estratti da Somax2 sono *onset* (i transienti), *pitch* (le altezze), *chroma* (l'area armonica), *MFCC* (il timbro). A questi descrittori ho aggiunto anche la *loudness* per la pressione sonora, la *spectral centroid* per la brillantezza spettrale e un calcolo della densità di *onset* per stabilire la densità del flusso sonoro. Mentre i descrittori estratti da Somax sono utilizzati principalmente dal sistema per determinare la selezione dei picchi e mettere in relazione i *layer*, i descrittori che ho aggiunto sono usati soprattutto per condizionare parametri performativi dei player o per generare modulazioni di segnale, sia rivolte ai parametri o ai processi del sistema sia inviate come CV al sintetizzatore modulare.

[7] JOAKIM BORG, «The Somax 2 Software Architecture. Rev. 0.2.0.»2021, STMS-IRCAM, Technical Report. <http://repmus.ircam.fr/_media/somax/somax-software-architecture.pdf> (ultima cons. 18/05/2026).

[8] Processo di analisi che estrae parametri numerici significativi (caratteristiche) da un segnale grezzo, necessari per identificarne, classificarne o confrontarne il contenuto.

Questo setup crea una struttura triangolare di interazione tra performer, sistema computazionale e strumento elettronico, all'interno della quale il comportamento sonoro emerge da una continua negoziazione tra decisioni umane e processi algoritmici.

Nel complesso il sistema utilizza un audio influencer che ascolta il suono del contrabbasso e quattro player: due player utilizzano corpora MIDI e controllano voci del sintetizzatore modulare, mentre altri due utilizzano corpora audio.

2.Pratiche performative

La performance di *Echoes of the Machine Mind* è organizzata in una partitura testuale aperta che definisce la macro-forma del concerto, organizzandola in sezioni in cui la direzione musicale dei comportamenti umani e artificiali sono orientati e definiti (fgg. 1-2). Le indicazioni sono espresse in forma testuale e grafica, annotando i parametri di Somax2 da modificare e l'assetto dei moduli del sintetizzatore su cui intervenire performativamente.

Ogni concerto ha una forma e una partitura uniche, in modo da rendere ogni performance caratterizzata e irripetibile.

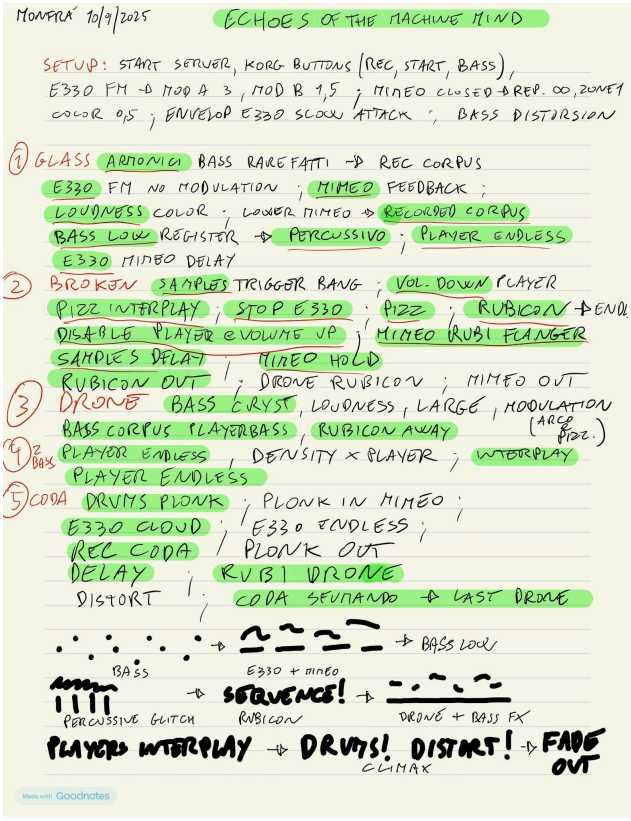


Figura 1: Partitura testuale/grafica eseguita il 10/09/2025 nell'ambito del Monfrà Jazz Festival, Casale Monferrato

I parametri dei player di Somax2 vengono controllati dal performer umano oppure condizionati da comportamenti musicali del performer. Per guidare questo processo sono impiegati i descrittori audio precedentemente menzionati: il superamento di soglie prestabilite innesca variazioni comportamentali, mentre i singoli valori vengono mappati e scalati direttamente su parametri di controllo. Lo stesso modello viene utilizzato per generare modulazioni interne al sistema o per il sintetizzatore modulare attraverso segnali CV. Per fare alcuni esempi: il valore della *loudness* rilevata dal suono del contrabbasso può essere usata come modulazione per l'apertura o chiusura di un filtro nel sintetizzatore o per modulare un parametro di un processo sul suono del contrabbasso stesso; la densità di *onset* – calcolata come numero di transienti rilevati all'interno di una finestra definita – può essere utilizzata per condizionare la probabilità di esecuzione di un player, diventando più densa al superamento di una determinata soglia.

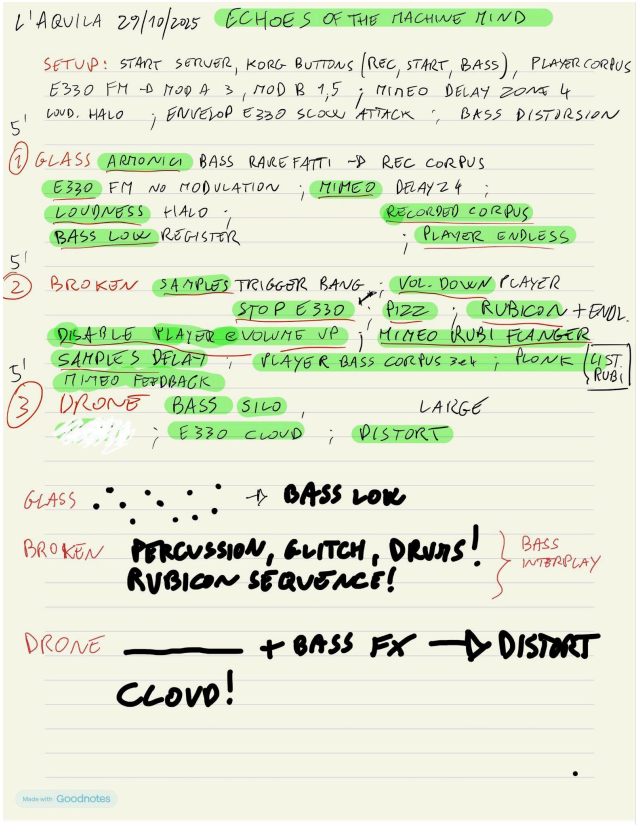


Figura 2: Partitura testuale/grafica eseguita il 29/10/2025 presso il Conservatorio de L'Aquila nell'ambito della rassegna AQustica, all'interno dell'IEEE International Symposium of the Internet of Sounds 2025

A tale scopo ho creato una catalogazione dei comportamenti musicali e li ho associati ad un blocco di valori dei parametri di Somax2 – dei *preset* essenzialmente – richiamabili attraverso dei messaggi triggerati e inviati ai player. Le categorie di comportamento individuate sono: *melodico/percussivo, continuo/discontinuo, denso/rarefatto, imitativo/contrastante, a tempo/libero, dinamico (espresso nel*

range da pp a FF), timbrico, armonico/inarmonico. Alcuni di questi comportamenti musicali sono associabili direttamente a parametri specifici o a preset, altri sono talmente legati a caratteristiche intrinseche del corpus che vengono attuati attraverso la selezione delle regioni del corpus in cui l'esecuzione è affine all'intenzione ricercata. In tal senso conviene utilizzare dei corpora che siano il più possibile articolati e variegati, così da avere una buona varietà di sfumature e di comportamenti musicali.

Un'altra tecnica utilizzata durante la performance è la registrazione del corpus in tempo reale, possibilità offerta dall'ultima release 2.7 di Somax. Il sistema registra una fonte sonora – in questo caso il contrabbasso – e utilizza il materiale per generare un corpus in tempo reale; tale corpus può essere anche richiamato successivamente, aprendo possibilità interessanti dal punto di vista improvvisativo e di gestione della forma. Ciò che prima era stato suonato adesso diventa materiale sonoro i cui frammenti sono liberamente utilizzati dall'IA come linguaggio espressivo.

Il controllo attivo del performer sul sistema avviene attraverso due controller MIDI, un Intech EN16 dotato di 16 encoder programmabili e un pedale MIDI liberamente configurabile, Morningstar MC6. La gestualità di controllo è influenzata ovviamente dall'utilizzo o meno dello strumento acustico, prediligendo il controllo a pedale nei momenti in cui questo viene suonato.

3. Il corpus come memoria estetica

La costruzione del corpus rappresenta una delle decisioni artistiche più rilevanti nell'intero processo. Poiché Somax2 non genera materiale ex novo ma naviga e ricombina il materiale preesistente, la natura del corpus determina in modo sostanziale il carattere sonoro degli agenti. Ho lavorato con corpora di diversa natura: registrazioni di contrabbasso solo, suoni glitch, frammenti vocali, registrazioni selezionate di improvvisazioni convertite in MIDI.

Questa varietà di materiali produce agenti con personalità distinte. I player alimentati con corpus di contrabbasso tendono a rispondere in modo più organico al suono dello strumento acustico, producendo output che si integrano fluidamente nel tessuto sonoro complessivo. Allo stesso modo i player alimentati dai corpora MIDI generano delle tessiture sonore con una multiforme capacità timbrica, legato alle scelte di *patching*[9] del sintetizzatore modulare; il range varia da oscillatori analogici classici a sintesi FM e Wavetable. I player basati su materiale glitch e percussivo introducono invece elementi di rottura e discontinuità che arricchiscono la tavolozza timbrica e impediscono l'omologazione. La gestione di questa pluralità di voci è uno degli aspetti più delicati della pratica performativa.

La scelta del corpus è, in ultima analisi, una scelta autobiografica: il materiale che si mette a disposizione del sistema riflette la propria storia musicale, le proprie influenze, il proprio immaginario sonoro. Il sistema lo restituisce trasformato, ricombinato, decontestualizzato, ma sempre riconoscibile come traccia di un pensiero musicale specifico. Questa circolarità tra memoria personale e elaborazione algoritmica è un aspetto molto fertile del lavoro con Somax2.

[9] Configurazione dei collegamenti tra i moduli di un sintetizzatore tramite cavi, atta a definire l'architettura sonora e le interazioni tra i parametri di generazione e controllo.

Analisi dei risultati

L'analisi delle annotazioni del diario di ricerca, condotta nel corso di oltre un anno di prove e performance e arricchita da interviste con i musicisti coinvolti nelle sessioni in duo e dialoghi con il pubblico, restituisce un quadro articolato delle dinamiche di co-creatività emerse nell'interazione con il sistema. Nello specifico, i dati raccolti sul campo permettono di verificare e approfondire gli elementi fondanti del framework concettuale stabiliti in apertura. Essi possono essere articolati e discussi nei seguenti punti:

- Autonomia in tempo reale e necessità di controllo. Un dato ricorrente è la necessità, percepita dal performer, di dover intervenire a modificare i parametri del sistema per guidarlo in direzioni diverse. Il sistema non configura autonomamente i suoi parametri se non attraverso condizionamenti esterni come i valori dei descrittori audio o riparametrizzazioni probabilistiche. La gestualità stessa del performer si modifica in presenza del sistema rispetto alla performance solistica tradizionale, in relazione al grado di controllo che l'esecutore vuole avere sul sistema di IA: questo può essere ampio, gestendo in ogni momento i parametri, oppure ristretto, estendendo l'autonomia dell'IA.
- Analisi del segnale. Questa riflessione richiama immediatamente la questione del linguaggio musicale condiviso. Somax2 non comprende la musica nel senso in cui la comprende un essere umano: non ha accesso al significato culturale dei suoni, non percepisce l'intenzione espressiva, non è sensibile al contesto, non ha memoria né percezione della forma dell'improvvisazione. Tuttavia, attraverso i meccanismi di analisi e di navigazione del corpus, produce output che si integrano coerentemente con il materiale in ingresso. Questo tipo di coerenza, strutturato su un ambiente a bassa pianificazione, può essere descritto come una forma di reattività immediata priva di una strategia a lungo termine: il sistema rispetta le relazioni morfologiche locali del linguaggio musicale senza proiettarle su un piano macro-formale. Proprio questa natura legata ad una pianificazione minima riduce le possibilità di cambiamento autonomo e strutturato dei parametri da parte dell'IA.
- I processi di co-adattamento e l'impatto del corpus. Nel corso delle sessioni di prova e i concerti ho osservato un progressivo adattamento reciproco: i miei gesti musicali si sono modificati in risposta alle caratteristiche del sistema e la configurazione del corpus si è affinata in funzione dei comportamenti più produttivi emersi. Questo processo di co-adattazione non è dissimile da quello che avviene tra musicisti umani che suonano insieme per lungo tempo: si sviluppa una forma di conoscenza reciproca, di anticipazione, di adeguamento dei propri comportamenti a quelli dell'altro.
- L'oscillazione del sistema tra comportamenti imitativi e l'introduzione di elementi di novità ha generato un forte impatto sulla qualità dell'attenzione del performer. Suonare con il sistema impone una forma di presenza radicale: non è possibile affidarsi ad automatismi o routine consolidate, piuttosto il performer deve imparare a comprendere il 'ragionamento' della macchina in modo da allineare le intenzioni. Al performer umano è richiesto quindi un ascolto consapevole che migliora e si affina attraverso la pratica continua con il sistema.

La percezione rilevata attraverso le domande e gli interventi del pubblico presente ai concerti segnala un'integrazione tra le due agentività e una condivisione autentica dello spazio creativo. Questa informazione, raccolta in modo informale nei dibattiti e Q&A aperti dopo i concerti, non costituisce un dato metodologico quantificabile, ma offre un riscontro empirico significativo sull'impatto della performance. I musicisti coinvolti nelle sessioni di duo hanno confermato questa percezione, descrivendo il comportamento del sistema come capace di interazione e dotato di una forma di comportamento agentivo riconoscibile dall'esterno.

Conclusioni

Le riflessioni emerse da questo percorso di ricerca-creazione permettono di ritornare sui nodi teorici sollevati inizialmente, trovando una sponda ideale nella tassonomia proposta da Craig Vear. I risultati empirici e artistici qui documentati possono infatti essere letti e strutturati attraverso le tre aree tematiche fondamentali che guidano l'analisi dei sistemi musicali intelligenti: l'obiettivo creativo dell'IA, l'operatività del sistema nel contesto live e la riconfigurazione del ruolo del performer umano.

1. Ridefinire i ruoli del performer umano e dell'IA

Uno degli esiti più significativi di questa ricerca, emerso dalla specificità della pratica intrapresa, riguarda la ridefinizione del ruolo del performer in un contesto di co-creatività con l'IA. Il musicista che interagisce con Somax2 non è più soltanto un improvvisatore, è al contempo un orchestratore di sistemi: una figura che progetta le condizioni dell'interazione, le modifica in tempo reale e risponde alla musica emergente con la propria voce strumentale. Questa nuova posizione richiede competenze che travalicano la tradizionale formazione musicale e includono la comprensione dei meccanismi algoritmici, la capacità di gestione del software in tempo reale e una sensibilità specifica per il comportamento dei sistemi adattivi.

Al tempo stesso, questa ridefinizione non cancella ma trasforma le competenze tradizionali del musicista. La padronanza strumentale, la sensibilità timbrica, la coscienza della forma e dell'articolazione rimangono fondamentali: sono gli strumenti attraverso i quali il performer comunica con il sistema, li alimenta di materiale significativo e interpreta le sue risposte. L'IA non sostituisce il musicista ma gli pone domande nuove e lo costringe a mettere in discussione abitudini consolidate. L'esperienza accumulata nel corso di questa ricerca suggerisce che i sistemi di IA per l'improvvisazione in tempo reale, nella loro fase attuale di sviluppo, si pongono non come sostituti del musicista ma come catalizzatori di possibilità creative. Il sistema amplia il raggio d'azione umano senza sostituire la sua intenzionalità.

Questo riposizionamento permette di comprendere meglio anche l'obiettivo creativo dell'IA: nel contesto della performance, il sistema non opera come un mero esecutore di istruzioni o come un'estensione passiva dello strumentista, ma diventa parte attiva di un'*agency* distribuita. Attraverso Somax2, la macchina manifesta un comportamento generativo autonomo che dialoga con l'intenzionalità del performer, trasformando l'atto improvvisativo in uno spazio di negoziazione co-creativa condivisa.

2. Impatto sulla performance dal vivo

La performance dal vivo con sistemi di questo tipo pone interrogativi specifici che la ricerca ha affrontato soltanto in parte. La presenza di un sistema algoritmico invisibile al pubblico modifica la percezione che gli ascoltatori hanno della performance: non è sempre chiaro chi stia suonando cosa, quale parte del suono sia prodotta dallo strumento acustico e quale dal sistema elettronico. Questa opacità può essere vissuta come un ostacolo alla comprensione dell'opera o, alternativamente, come una risorsa estetica che valorizza la dimensione processuale della musica rispetto all'identificazione dei suoi autori.

Nelle performance pubbliche condotte nell'ambito di questa ricerca, gli spettatori hanno mostrato reazioni eterogenee: alcuni si sono dichiarati molto affascinati dalla dimensione ibrida del suono e dalla percezione di una musica che si auto-organizza; altri hanno manifestato una certa difficoltà a collocare l'esperienza nei propri riferimenti estetici, non riconoscendo i codici consueti della performance solistica. Questa eterogeneità di reazioni suggerisce che la comunicazione del lavoro con l'IA risulta proficua non solo attraverso la dimensione sonora, ma anche attraverso una riflessione aperta con il pubblico, in cui il performer media e introduce le peculiarità del contesto performativo.

3. Direzioni future

La ricerca apre diverse direzioni di sviluppo futuro, sia sul piano tecnologico che su quello artistico. Sotto il primo aspetto un'area prioritaria riguarda lo sviluppo di strategie per la gestione del fraseggio e della prosodia su una scala più ampia, nell'ottica di una maggiore autonomia da parte dell'IA. Occorrono in questo senso anche rappresentazioni efficaci che siano in grado di catturare le dinamiche complessive della performance. Attraverso il training di reti neurali si aprono prospettive per il riconoscimento di tecniche strumentali e gestualità e per il macro-controllo dei comportamenti della macchina attraverso la navigazione di spazi latenti.

Uno sviluppo rilevante per la mia ricerca riguarda l'estensione del sistema a contesti più ampi: la possibilità di coinvolgere più performer umani in interazione con lo stesso sistema multi-agente apre scenari di grande complessità e interesse, in cui la negoziazione dell'autonomia si distribuisce tra soggetti multipli, umani e artificiali. Alcune sessioni preliminari condotte in duo hanno confermato la fattibilità di questa estensione e la ricchezza dei risultati che essa può produrre. È attualmente in corso la scrittura di un repertorio specifico per quartetto – contrabbasso, batteria, clarinetto basso e pianoforte – che integri composizione e improvvisazione con Somax2 attraverso l'utilizzo di partiture aperte.

Sul piano artistico la direzione principale riguarda la produzione fonografica: la documentazione del lavoro attraverso registrazioni distribuite in digitale permetterà di condividere i risultati della ricerca con un pubblico più ampio e di aprire il confronto con altre pratiche performative che utilizzano sistemi simili. La pubblicazione di un album è prevista come esito della fase successiva del progetto.

Sul piano metodologico, infine, sarà utile integrare le annotazioni del diario di ricerca e delle interviste con analisi più sistematiche delle registrazioni – attraverso tecniche di music information retrieval – per esaminare quantitativamente alcune delle osservazioni qualitative emerse e verificarne la consistenza su un campione più ampio di performance. Questo passaggio permetterà di consolidare il framework teorico proposto e di contribuire in modo più robusto al dibattito scientifico sull'improvvisazione assistita dall'intelligenza artificiale.

Massimo Salcito

Inedite anticipazioni della 'Monteverdi renaissance' nel XIX secolo: il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, da Carl August von Winterfeld a Theodore Thomas

Nel 2024, in occasione dei quattrocento anni dalla prima esecuzione, il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi, pubblicato nell'*Ottavo Libro di Madrigali Guerrieri et Amorosi*,[1] è stato oggetto di non poche proposte celebrative nazionali ed estere.[2]

La ricorrenza ha messo in luce un contenuto interesse all'argomento nel XXI Secolo del mondo scientifico ed accademico,[3] tralasciando ruolo e funzione per certi versi unici che il madrigale monteverdiano ha invece acquisito nella società occidentale.

---

[1] CLAUDIO MONTEVERDI, *Combattimento di Tancredi e Clorinda* SV 153, *Ottavo Libro di Madrigali Guerrieri et Amorosi*, Venezia, Vincenti, 1638, *Claudio Monteverde a chi legge*, p. 3, e prefazione del libro parte Basso Continuo, p. 19. Carnevale 1624, Venezia, Palazzo Mocenigo, inteso come piano nobile dell'attuale Hotel Danieli, non l'omonimo edificio di Sestiere Santa Croce.

[2] 1624-2024: 4 SECOLI DI COMBATTIMENTO, in tre fasi. La prima svoltasi in Abruzzo, d'ambito concertistico e divulgativo, 15/06/23-15/12/24, <https://www.massimosalcito.it/4-secoli-del-combattimento-di-tancredi-e-clorinda/>. La seconda incentrata su studi e partecipazioni a convegni nazionali, 28/08/24-20/12/25, <https://www.massimosalcito.it/4-secoli-di-combattimento-ed-oltre/>. La terza, da gennaio 2026 a dicembre 2028, di valenza europea, <https://www.massimosalcito.it/quattro-secoli-di-combattimento-in-europa/> (ultima cons. 28/08/2026).
GIORGIO FEDERICO GHEDINI (a cura di), *Claudio Monteverdi, 'Combattimento di Tancredi e Clorinda', facsimile del manoscritto autografo (1949),* Prefazione di Massimo Salcito, Milano, SZ Sugar, 2025; MASSIMO SALCITO, *Il 'Combattimento di Tancredi e Clorinda' di Claudio Monteverdi in Abruzzo (1947-2024),* «Rivista Abruzzese. Rassegna trimestrale di cultura» 3, luglio-settembre 2026, in corso di pubblicazione.

[3] MICHELE CROESE, *E guerra e morte. Monteverdi traduttore del Tasso*, Genova, ECIG, 2009. Ib., *Ipotesti e struttura del* '*Combattimento di Tancredi e Clorinda*', «Quaderni di Palazzo Serra» n. 21, Università di Genova, DI.S.C.LI.C., 2011, pp. 7-48. ANTONIO CASCELLI, *Place, Performance and Identity in Monteverdi's 'Combattimento di Tancredi e Clorinda'*, «Cambridge Opera Journal» n.29, Cambridge University Press, 2018, pp. 152-188. RODOLFO BARONCINI, *Squarci di ricezione monteverdiana da Berio in poi: il 'Combattimento di Tancredi e Clorinda' e un recentissimo sequel di Ambrosini*, in GIANMARIO BORIO-ANGELA CARONE (a cura di), *Rivisitazioni e innovazioni*, *La Ricezione di Monteverdi nei compositori italiani dalla seconda metà del XX secolo*, atti del convegno, Venezia, Fondazione Cini, 2022, pp. 161-193. Segnalo ANNA MARIA VACCHELLI (a cura di), *Claudio Monteverdi, Madrigali Guerrieri et Amorosi Libro Ottavo*, Cremona, Fondazione Monteverdi, Opera Omnia Edizione Nazionale, 2004, vol. XIV, 2 tomi. I: Introduzione pp. 17-56, apparato critico pp. 65-69, testo Tasso pp. 92-94, facsimili pp. 105-192; II: trascrizione in notazione moderna pp. 349-381.

Una recente prospettiva di ricerca musicale s'interessa all'approfondimento della fortuna e della ricezione monteverdiani nei secoli.[4] Tali fenomeni sono di particolare rilevanza nel Novecento, grazie all'affermarsi delle nuove tecnologie legate alla comunicazione di massa: dalla radio al cinema, dalla televisione al web. Quei mezzi promossero la diffusione del brano, connettendola a letture estetiche, culturali e sociali.[5] Il fenomeno prese piede con il fascismo, che rilesse il patrimonio musicale storico come elemento propagandistico di riaffermazione dell'identità nazionale.[6] Col tempo il *Combattimento* divenne presso il grande pubblico un simbolo connotativo dell'opera monteverdiana. Soprattutto, il brano venne riletto di volta in volta alla luce dei principali eventi della società globale, a cominciare dalle due Guerre Mondiali e dai tanti conflitti successivi.[7]

---

[4] Alceo Toni, Giorgio Federico Ghedini e Virgilio Mortari nella prima metà del Novecento; Xavier De Villers, Luciano Berio e Alexander Goehr nella seconda, sono alcuni dei musicisti che si sono confrontati con il *Combattimento* realizzandone letture, revisioni e rielaborazioni; e contribuendo ad alimentarne un'ampia diffusione. La stesura del *Combattimento* della collana *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi* Malipiero (nota 13) venne apprezzata in Italia solo dalla seconda metà degli Anni Ottanta del Novecento, con il parallelo fenomeno di riscoperta della musica antica. A differenza di quanto accadde all'estero, esso venne messo in ombra in Italia dall'edizione Toni (nota 12), la cui presenza nella collana di Gabriele d'Annunzio fu veicolata da concerti, allestimenti e produzioni radiofoniche.
Ancora nel 1960 il Maggio Musicale di Firenze utilizzava Toni (cfr. concerto del 3 gennaio 1960 a Firenze, *Combattimento*, orchestra del Maggio Musicale, direttore Roberto Lupi, solista Liliana Poli, cfr. <https://archiviostorico.maggiofiorentino.com/maggio-web/cgi-bin/pagina.pl?Scheda=rap-2068&RicFrmPagRap=1&Sezione=risultati-sim&RicFrmParole=combattimento%20di%20tancredi%20e%20clorinda> (ultima cons. 07/06/2026).
Tra gli Anni Cinquanta e Ottanta del Novecento fu il *Combattimento* di Ghedini (nota 14) a imporsi in Italia e all'estero, con circa duecento esecuzioni nazionali ed estere riportate nel registro vendite e royalties della Suvini Zerboni, oggi SZ Sugar, documento oggetto di una prossima ricerca. Teatri lirici di tradizione (Milano, Venezia, Napoli, Palermo), famosi direttori d'orchestra (Nino Sanzogno), celebri cantanti (Giulietta Simionato) e importanti coreografi (Nives Poli) anteposero sistematicamente Ghedini a Malipiero, cfr. <https://www.massimosalcito.it/ricerca/storia-della-musica/trascrizione-combattimento-tancredi-clorinda-ghedini-storia-e-impatto/>. I registi Luigi Di Gianni per la Rai nel 1956, ed Enrico Fulchignoni per la Europe TV Films nel 1958, si rifecero anch'essi a Ghedini. Per gli allestimenti di Mantova, Roma e Cremona negli Anni Sessanta e Settanta del Novecento, Claudio Gallico realizzò una propria versione del madrigale alternativa a quella di Malipiero. Quest'ultimo nel 1968 si trovò a confronto anche con Luciano Berio, la cui rilettura del madrigale (nota 15) fu apprezzata per il corretto utilizzo dei libri parte originali, DENIS ARNOLD, *Review: Berio 'Combattimento'*, «The Musical Times» vol. 109, n. 1507, settembre 1968, p. 839. Fausto Razzi, pur plaudendo a Malipiero, realizzò anch'egli una propria versione, ALESSANDRO MARRAS, *Fausto Razzi e la 'parola' di Monteverdi*, in BORIO-CARONE (a cura di), *Rivisitazioni e innovazioni*, cit., pp. 119-140.

[5] BORIO-CARONE (a cura di), *Rivisitazioni e innovazioni*, cit., contiene contributi di Mila De Santis, Paolo Dal Molin, Michele Chiappini, Federica Marsico e Angela Carone, oltre a Baroncini e Marras.

[6] FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; HARVEY SACHS, *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987, *Musica e regime*, traduzione italiana a cura di Luca Fontana, Milano, Il Saggiatore, 1995; SILVIA DEL ZOPPO, *Mussolini e i compositori del Ventennio: estetizzazione della violenza, processi mitopoietici e riti del consenso nel contesto musicale italiano (1922-1939)*, «Gilgameŝ», 1, n. 1, *Musica e Spettacolo*, 2016, pp. 191-205. I testi su indicati dedicano ampio spazio al *Manifesto degli intellettuali fascisti* («Il Popolo d'Italia», 21 aprile 1925) ed alle relative implicazioni, sia musicali che politiche.

[7] La riflessione etica del *Combattimento* sul tema della guerra e le relative conseguenze (Tancredi che uccide inconsapevolmente Clorinda di cui è sì nemico ma anche amante), abbinato a l'*Histoire du Soldat* di Stravinsky, divenne nel tempo un efficace tema, correlato al rinnovato teatro musicale propugnato dai già citati Goehr e

Sono in corso ricerche relative alle elaborazioni musicali scaturite dalla produzione letteraria tassiana tra fine Cinquecento e metà Seicento. Escludendo Monteverdi, molti brani ispirati alla *Gerusalemme Liberata* o alle *Rime* sono infatti poco conosciuti sia negli ambienti della ricerca che in quelli interpretativi.[8]

Risulta evidente la necessità di un aggiornamento nelle ipotesi di ricostruzione dei fenomeni di testimonianza e trasmissione fin qui teorizzate. Il primo tentativo in merito è stato quello di Paolo Fabbri.[9]

La stampa del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*,[10] il cui atto ufficiale di moderna rinascita era indicato al 1907,[11] è già di suo un'interessante anticipazione della 'Monteverdi renaissance'.

Alla luce dei parziali tentativi editoriali di divulgazione del XIX Secolo, l'opera anticipatoria del Torchi va letta come punto di arrivo di un precedente percorso, al quale partecipano quattro personaggi. È un processo non lineare, né progressivo o organico. La cui ricostruzione cronologica fa però da precondizione alle due più celebri edizioni a stampa sull'argomento della prima metà del Novecento, Alceo Toni[12] e Gian Francesco Malipiero.[13] Nel 1950 e nel 1968, Ghedini[14] e Berio[15] sanciranno il completamento di una complessa e per molti versi ancora oggi poco conosciuta fase di rielaborazione nel secolo scorso del lascito monteverdiano.

I protagonisti provengono da ambiti diversi. Abbiamo infatti: un padre fondatore della musicologia tedesca; un critico musicale italiano; un musicista *self made man* statunitense; un bibliotecario bolognese, di cui Torchi è allievo. È l'ipotesi di chiusura di un cerchio, circoscritto al solo

---

Berio. I quali intravidero nel binomio Tasso-Monteverdi e nel *Combattimento* un utile modello di riferimento dal punto di vista estetico e performativo. Significative in merito le produzioni registico-musicali di Sandro Sequi (Roma, Versailles, Baalbek e Berlino, 1966-1968) e di Roberto De Simone (Roma, 2004, e Salerno, 2014).

[8] Progetto *Tasso in music* <https://www.tassomusic.org/> (ultima cons. 07/06/2026) a cura di Emiliano Ricciardi e Craig Stuart Sapp. Il sito confronta realizzazioni musicali, testi tassiani e relative fonti letterarie. Accanto a note composizioni del maestro cremonese, troviamo su sezioni del Canto XII della *Gerusalemme Liberata* musiche di Fabrizio Dentice, Antonio Cifra, Antonio Il Verso, Sigismondo d'India e molti altri.

[9] PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, Edt, 1985, *Fortuna monteverdiana,* pp. 1-5, con una sintetica disamina della trasmissione del lascito monteverdiano tra Seicento e Novecento nei settori della storiografia, della produzione editoriale e dell'interpretazione. Mancano però documentati riferimenti al *Combattimento*.

[10] Nel RISM <https://opac.rism.info/id/rismid/rism990042097?sid=95302451> (ultima cons. 07/06/2026) sono elencati gli undici testimoni al momento censiti dell'edizione 1638.

[11] LUIGI TORCHI (a cura di), *Claudio Monteverdi, Combattimento di Tancredi e Clorinda*. *L'Arte musicale in Italia*, vol. 6, *La musica scenica, secolo XVII: l'opera in musica; il poema sinfonico-drammatico in genere rappresentativo*, Milano, Ricordi, 1901 anziché 1907, pp. 131-195. Il *Combattimento* di Torchi anticipa quindi cronologicamente la riscoperta di molte altre composizioni monteverdiane.

[12] ALCEO TONI (a cura di), *Monteverdi, Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, collana *I Classici della Musica Italiana, Raccolta diretta da Gabriele d'Annunzio*, n. 19, Milano, Società Anonima Notari La Santa, 1919-1921. Seguì una riduzione canto e pianoforte e il libretto, Milano, Carisch, 1932 e 1934, entrambe ristampate negli Anni Cinquanta e Sessanta del Novecento.

[13] GIAN FRANCESCO MALIPIERO (a cura di), *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, 17 voll., 22 parti, Asolo-Vienna, Universal Edition, 1926-1942 e successive, VIII/1, *VIII Libro di Madrigali Guerrieri et Amorosi*, 1929, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, pp. 132-156.

[14] GIORGIO FEDERICO GHEDINI (a cura di), *Claudio Monteverdi, Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Milano, Suvini Zerboni, 1950 (partitura), 1951 (riduzione canto e pianoforte, libretto testo).

[15] LUCIANO BERIO (a cura di), *Claudio Monteverdi, Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Vienna, Universal Edition, 1968.

celebre madrigale, che ha però il merito di correlare i passi editoriali compiuti nel Novecento alla precedente effettiva ricezione storica.

Fonti del *Combattimento*: dall'edizione a stampa originale alle successive testimonianze

Ad oggi sono noti quattro testimoni principali dell'*Ottavo Libro*, di cui tre completi (nove libri parte, otto per voci e/o strumenti e uno per il basso continuo), a cui si aggiungono alcuni singoli esemplari mutili.[16]

Quello incompleto della Marciana è tra i documenti monteverdiani più noti ed utilizzati:[17] Malipiero vi fece riferimento per il *Combattimento* trascurando il testimone di Bologna.[18]

La fonte di Parigi ha acquisito notorietà grazie alla digitalizzazione nel 2019.[19]

Risale a fine Ottocento l'acquisizione statunitense del raro esemplare a stampa originale dell'*Ottavo Libro*.[20]

Il testimone bolognese era parte del nucleo originale della Biblioteca del Liceo Musicale di quella città, nata grazie alla donazione di Padre Martini (1706-1784).[21]

Fino all'utilizzo sistematico del microfilm (1928) della fotocopiatrice (1938) e infine della scansione digitale (1957) l'unica modalità per acquisire una fonte musicale consisteva nella manuale operazione di copiatura, a cui seguivano due strade editoriali: la trascrizione oppure la revisione.[22]

---

[16] RISM online <https://opac.rism.info/id/rismid/rism990042097?sid=95302451> (ultima cons. 07/06/2026).

[17] Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, collocazione MUSICA 251-257, sei libri parte (C1, T1, A1, B1, Vq, T2, A2, B 2).

[18] Le indicazioni originali mancanti in Malipiero sono presenti in Berio e in Vacchelli, quest'ultima preceduta dall'edizione pratica di ANDREA BORNSTEIN (a cura di), *Claudio Monteverdi, Ottavo Libro di Madrigali Guerrieri et Amorosi*, Bologna, Ut Orpheus, 2000.

[19] Bibliotéque nationale de France, Parigi (Francia), segnatura Bibliothèque Geneviève Thibault, comtesse de Chambure, RES VMA-273, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12802669.image> (documento digitalizzato, ultima cons. 07/06/2026).

[20] Il Thomas Jefferson Building, sede della Library of Congress, venne inaugurato nel 1895, alla cui data il reperto risulta già acquisito. Library of Congress, Washington (USA), collocazione M1490 – M8M2, <https://www.loc.gov/resource/music.musihas-200154760/?sp=1&st=pdf&r=-0.264,-0.076,1.528,1.528,0> (documento digitalizzato, ultima cons. 07/06/2026).

[21] Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Bologna, collocazione BB.8, <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=7684> (documento digitalizzato, ultima cons. 07/06/2026).

[22] La pubblicazione editoriale riflette non solo il modello metodologico del curatore, ma è anche la risposta alle necessità del bacino d'utenza a cui essa si rivolge. Nonché testimonia certi approcci di lettura correlati alle usanze in vigore al tempo della pubblicazione stessa. Gli strumenti a disposizione sono oggi due: l'edizione pratica, quale trascrizione di una singola fonte trattata come *Urtext* oppure oggetto di eventuali osservazioni e suggerimenti interpretativi; e l'edizione critica, che prevede invece il raffronto della collazione dei testimoni esistenti della stessa composizione, comportando a seguire esplicite scelte del curatore. Meno rare oggi, ma diffuse nel Novecento, le interpolazioni (ulteriori strumenti o voci; fusione e rielaborazione con altre composizioni). Ad esse si affianca l'odierno utilizzo della riproduzione anastatica, mezzo che supera qualsiasi filtro. Il curatore di un'edizione a stampa è sempre filtro, più o meno consapevole, tra fonte originaria e fruitore, persino nell'uso dei software digitali di notazione. Nell'Ottocento e nel Novecento il fruitore dell'edizione a stampa aveva necessità in parte diverse da quelle odierne. La trascrizione poteva riflettere lo sforzo del maggior rispetto possibile del documento così come pervenuto, in base agli strumenti operativi all'epoca disponibili. Poteva però evidenziare l'oggettiva difficoltà nel disporre di voci e strumenti diversi da quelli del passato, con relative incongruenze esecutive. La revisione presupponeva invece un'operazione di esplicito adeguamento della fonte musicale al contesto per la

Il RISM riporta notizia di dodici testimonianze parziali del *Combattimento*, manoscritte e a stampa, in molti casi d'area tedesca e databili al XIX Secolo.[23]

La copia manoscritta è per un utilizzo documentario e pratico personale; mentre la stampa presuppone un intento divulgativo, quale strumento diffuso per la ricerca o per la riproduzione, dal vivo o registrata. L'editoria a stampa è quindi motivo di contrasto tra studiosi ed interpreti, a seconda dell'impostazione data alla pubblicazione. Da questo punto di vista, il caso di Luigi Torchi è esemplare.

Luigi Torchi: punto di partenza e di arrivo

Il fondatore della *Rivista Musicale Italiana*[24] pubblicò il *Combattimento* per la Ricordi nell'ambito di una collana dedicata alla musica nazionale dei secoli XVI-XVIII:[25] per Fabbri è tappa della proliferazione editoriale monteverdiana (fgg. 1-2).

Conosciamo poco o nulla delle condizioni che portarono alla nascita di quella collana nonché del suo effettivo utilizzo. Il mezzo editoriale ovviamente valorizzava e promuoveva la fonte musicale: ma il giudizio su Torchi, in particolare dei musicisti professionisti, non fu positivo. Toni, che pure era stato suo allievo, realizzò pochi anni dopo la propria revisione del *Combattimento*, finalizzata ad esaltare i vantaggi di un'edizione pratica considerata al passo con i tempi. Le radicali trasformazioni nella notazione mensurale, nella struttura armonico-tonale e nella metrica testuale vennero giustificate in virtù dell'attualizzazione della composizione.[26]

Anche Malipiero espresse in merito all'edizione Torchi valutazioni tutt'altro che lusinghiere.[27]

---

quale essa veniva realizzata. La conversione dei valori musicali originali in quelli correntemente d'uso, l'opportuna modifica dell'organico vocale-strumentale, la codificazione metrico-ritmica (indicazione di tempi metronomici): erano elementi che contribuivano a rendere plausibile sia l'esecuzione che l'ascolto di brani musicali storici oramai lontani dai modelli percettivi correnti. Il *Combattimento* di Malipiero è da ritenersi quindi una trascrizione, mancante però del necessario apparato critico. Quella di Ghedini, pensata per l'organico dei teatri lirici dell'epoca, è invece una revisione, come Toni. Grazie però alla sistematica conoscenza dell'opera monteverdiana Ghedini ha una posizione più autorevole di Toni, interessato ai soli *Combattimento* e a *Ballo delle Ingrate*. E inoltre il maestro cuneese affiancò alle competenze compositive anche quella di direttore d'orchestra, mancante in Malipiero, che si affidava in merito a Gatti.

[23] Il tredicesimo è l'autografo di Giorgio Battistelli, 2005,
<https://opac.rism.info/rism/Search/Results?lookfor=combattimento+di+tancredi+e+clorinda>
(ultima cons. 07/06/20267), mancando quelli qui presentati.

[24] Luigi Torchi (1858-1920), caposcuola della nascente musicologia italiana, affiancò Giuseppe Bocca (1867-1951) nella gestione della *Rivista Musicale Italiana* dal 1894 al 1904. Dopo gli studi di composizione con Paolo Serrao (1830-1901) al Conservatorio di Musica di Napoli, si perfezionò a Lipsia con Carl Reinecke (1824-1910) e Oscar Paul (1830-1898). Docente di Storia della Musica e direttore del Liceo Musicale di Bologna, ebbe tra i suoi allievi Toni e Respighi. ALFREDO BONACCORSI, "Torchi, Luigi",
Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, vol. 34, 1937, Enciclopedia Treccani online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-torchi_(Enciclopedia-Italiana)/> (ultima cons. 07/06/2026).

[25] LUIGI TORCHI (a cura di), *L'Arte Musicale in Italia*, *Pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate da Luigi Torchi*, 7 voll., Milano, Ricordi, 1897-1908.

[26] L'intervento di Toni alla celebre cadenza «Io vado in pace» diede a Malipiero l'occasione per l'ennesima nota polemica, con relative vignette musicali. La testimonianza è nella lettera a Gatti di nota 27.

[27] «Non amo la maldicenza tipo primadonne ma ti assicuro che la riduzione del Toni è bestiale. È fatta da quella del Torchi. Il Torchi, pigrissimo, non si è preso la pena di confrontare le parti staccate con la partitura; perciò, gli

La stesura del Torchi è invece paragonabile a quella di Malipiero. Anche se prevede il pianoforte, vista l'assenza di clavicembali in Italia in quel periodo,[28] il basso continuo realizzato rispetta assetto armonico e conduzione delle parti dell'originale. Torchi tiene conto anche della scansione metrico-testuale delle voci. Pur mancando alcune indicazioni monteverdiane, il lavoro del Torchi è da considerarsi perciò più che affidabile. La valutazione è legata non tanto dalla maggiore o minore aderenza alla fonte originale, quanto dal confronto con la coeva prassi esecutiva musicale ed i relativi modelli di riferimento, ad esempio per la notazione musicale. Si pensi, a solo titolo d'esempio, al passaggio notato in semibrevi «Cozzan con gli elmi e con gli scudi»: effettivamente incomprensibile per strumentisti ad arco del primo Novecento.

L'ipotesi di ricostruzione cronologica che propongo fornisce una giustificazione a questo effettivo divario generazionale.

Winterfeld a Venezia

Poliedrica figura,[29] Winterfeld fu autore di una ponderosa e pionieristica monografia in tre volumi su Giovanni Gabrieli.[30]

Al fine di ricostruire il repertorio marciano dell'epoca,[31] l'autore dedica ampio spazio alle opere veneziane del compositore cremonese.

---

sono sfuggite tutte le indicazioni importantissime di *pizzicati*, *sforzandi*, ecc. ecc. fissate dall'autore. [...]. Ti assicuro che se non ti sei preso la briga di trascrivere tu stesso dall'originale il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* non lo puoi conoscere.» [Testo a doppia sottolineatura nell'originale]. CECILIA PALANDRI (a cura di), *Gian Francesco Malipiero. Il carteggio con Guido M. Gatti (1914-1972)*, Venezia-Firenze, Fondazione Cini, Studi di musica veneta, 24, Olschki, 1997, *Lettera a Guido M. Gatti*, Asolo, 3 agosto 1928, pp. 233-236. Inconciliabili le posizioni di Malipiero e Toni. Per l'uno, Monteverdi rivive se attualizzato e adeguato alle tendenze estetiche e alle prassi esecutive del momento. Per l'altro, il maestro cremonese ha una sua atemporale autoreferenzialità strutturale ed estetica.

[28] In Italia il clavicembalo scomparve agli inizi del XIX secolo. Strumenti di fabbrica (come i Pleyel o i Wittmayer) si affacciarono nel nostro Paese dagli Anni Venti del Novecento. Pur adatti a De Falla, Hindemith e Poulenc, essi risultavano inadeguati per il repertorio antico. Malipiero parlava di «insopportabile clavicembalo» nella sua revisione dell'*Orfeo* del 1949: «Forse, siccome credo che col clavicembalo suonasse sempre il violoncello (cioè viola da gamba) per rinforzare il basso, si potrebbe sostituire il clavicembalo con un complesso pianoforte-arpa-celesta che darebbe un forte clavicembalo». Lettera inviata a Gatti il 3 agosto 1928, cfr. PALANDRI, *Gian Francesco Malipiero*, cit., pp. 234-235. Nel 1950 Ghedini abbina al clavicembalo di fabbrica l'arpa con le stesse finalità interpretative.

[29] Carl Georg August Vivigens von Winterfeld (1784-1852), avvocato e studioso tedesco, compì nel 1812 il *Grand Tour* in Italia. Nel 1832 divenne direttore della sezione musicale della Biblioteca dell'Università di Breslau. Donò alla Biblioteca di Berlino la sua personale collezione, comprendente brani di Giovanni Pierluigi da Palestrina e Gabrieli. BERNHARD STOCKMANN, "Winterfeld, Carl Georg Vivingens von", *Grove Music Online*, 2001,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30422> (ultima cons. 07/06/2026).

[30] CARL AUGUST von WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein zeitalter*, 3 voll., Berlino, 1834, Schlesinger; Lienau, 1860.

[31] «So hat denn gewifs die Mehrzal der Freunde Monteverde's ihren verchrten Meister, vielleicht auch er sich selbst, auf diese Gebiete nicht minder als auf dem der weltichen (zumal er dramatischen) Tonkust fur einen Erneuerer, Erfinder gehalten». «Pertanto, la maggior parte degli amici di Monteverdi considerava certamente il loro venerato maestro [Gabrieli], e forse anche lui stesso [Monteverdi], un innovatore e un inventore in questo campo [si riferisce ai salmi in musica] non meno che in quello della musica profana (in particolare drammatica)» (la traduzione è mia). WINTERFELD, *Johannes Gabrieli*, cit., I, p. 58.

Il terzo tomo contiene il *Combattimento* nella sezione *Stimol nuovo s'aggiunge a piaga nuova* e la chiusa finale *S'apre il ciel* (fgg. 3-4).

La copia personale realizzata in occasione della tappa veneziana del *Grand Tour* utilizzata per la monografia, pur corretta, non fornisce informazioni su quanto effettivamente Winterfeld conoscesse il madrigale. La casualità dell'operazione è da riferirsi alla presumibile sistematica acquisizione delle fonti musicali veneziane disponibili, più che a un vero interesse. E infatti non risulta che la sua testimonianza abbia lasciato eco in Germania.[32]

Roberti e Monteverdi

Moderno cittadino europeo,[33] Roberti si era interessato da tempo al patrimonio storico musicale nazionale.[34]

Tale attenzione può aver contribuito a stimolare il rapporto con la più importante casa editrice musicale del periodo. Giovanni Ricordi (1785-1853) aveva fondato nel 1842 «La Gazzetta Musicale di Milano», poi passata alla guida prima del figlio Tito I (1853-1888), e quindi del nipote Giulio (1888-1912), rivista in cui Roberti curava le recensioni lirico-teatrali. Monteverdi fu quindi oggetto di una strategia redazionale in sei articoli sulla vita e sulle opere, pubblicati tra settembre e ottobre 1890.[35]

I testi fanno riferimento a Vogel[36] e Riemann,[37] con l'aggiunta di citazioni epistolari.

A chiusura della serie compare l'inserto musicale del *Combattimento* (fgg. 5-6). Non si tratta di un tentativo sperimentale perché la Gazzetta conteneva abitualmente musiche a stampa, raccolte e messe in commercio anche come fascicoli indipendenti. È però sintomatica la scelta effettuata, unico esempio musicale monteverdiano, descritto come «composizione in cui il grande compositore cremonese lasciò, più ancora che in qualunque altra, orme potentissime del suo genio creatore».[38]

La notazione si rifà all'edizione Winterfeld, non citata: curiosa omissione, visto che Roberti aveva sempre plaudito alla ricerca tedesca.[39]

Il brano musicale ha un dichiarato obiettivo divulgativo: la veicolazione del brano tra appassionati e musicisti, certo più numerosi degli studiosi. Non è però chiaro il suo utilizzo pratico, trattandosi di una partitura per archi a quattro parti e due voci, poco riproponibile in ambito domestico. L'idea è che si tratti di un aulico atto d'omaggio più che di uno strumento pratico per la riproduzione.

---

[32] Gli scritti di Vogel (nota 38) e Riemann (nota 39) non citano Winterfeld.

[33] Giulio Roberti (1823-1891), nato a Barge (Cuneo), compositore, direttore di coro, critico musicale. Allievo di Lauro Rossi (1810-1885), operò a Torino, Firenze, Londra, Berlino, Parigi, Milano. Scrisse anche sulla *Rivista Storica Italiana*. ILARIA ZUCCARO, *"Docendo discitur". Giulio Roberti, il compositore e l'insegnante*. Torino, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, tesi di laurea, anno accademico 2003-2004.

[34] GIULIO ROBERTI, *Italia e Belgio nella questione del tornare all'antico in fatto di musica*, Accademia del Regio Istituto Musicale, Firenze, Barbera, 1876.

[35] Ib., *Claudio Monteverdi. L'artista e l'uomo nuovamente studiati,* «La Gazzetta Musicale di Milano» Ricordi, II semestre 1890: 7 settembre, pp. 566-568; 14 settembre, pp. 581-583; 28 settembre, pp. 613-615; 5 ottobre, pp. 629-630; 12 ottobre, pp. 645-648. In quest'ultimo numero compare l'estratto del *Combattimento*, pp. 646-647.

[36] EMIL VOGEL, *Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichniss seiner im Druck erschienenen Werke,* «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft» vol. 3, 1887, pp. 315-450.

[37] HUGO RIEMANN, *"Monteverde, Claudio"*, *Musik-Lexicon*, Lipsia, Istituto Bibliografico, 1882, pp. 748-750.

[38] ROBERTI, *Claudio Monteverdi*, cit., 12 ottobre 1890, p. 645.

[39] Ib., recensione a EMIL VOGEL, *Marco da Gagliano. Zur Geschichte des Florentinischer Musilcleben von 1570 bis 1680*, «Vierteljahresschrift fur Miisikwissenschaft» Lipsia, Breitkopf & Hartel, 1889, in COSTANZO RINAUDO (a cura di), *Rivista Storica Italiana*, vol. VIII, I, Torino, Bocca, 1891, pp. 124-128.

Monteverdi negli USA

Thomas[40] è ancora oggi considerato negli States un protagonista del repertorio musicale classico europeo.

Egli diede vita ad un'intensa attività concertistica nella East Coast che si tradusse nella domanda di musicisti e cantanti, da lui organizzati in orchestre. Creò così un monetizzabile circolo produttivo che guidò con l'abilità del tipico *self made man* americano. La collana di storia della musica *Famous Composers and their works* fu efficace tassello di quella strategia, ed ebbe buon successo commerciale. In dodici volumi, di discreto livello divulgativo e in forma di dizionario alfabetico, la collana copre l'intera storia della musica dalle origini a fine Ottocento.[41]

Thomas attuò accurate scelte editoriali: schede biografiche dei compositori, ritratti, esempi musicali. Realizzò anche trascrizioni di alcuni brani per i *Musical Selections*, fascicoli destinati al solo pianoforte oppure per voce e pianoforte.

Nel VII fascicolo troviamo *New Repinings*.[42] Al momento essa è la prima testimonianza del capolavoro monteverdiano negli USA e in lingua inglese (fgg. 7-8).[43] Thomas taglia le due sezioni *Amico hai vinto* e *S'apre il ciel*, limitando il brano alla sola azione del duello.

È l'unico esempio monteverdiano della collana. Gli effetti tipici in trascrizione della scrittura pianistica come le ottave in ribattuto sono tutto sommato non invasivi. Interessante la disposizione linguistica: vi è sia il testo originale italiano che la traduzione in inglese, con discreto equilibrio tra la scansione metrica del primo e le necessità fonetiche della seconda.[44]

A differenza delle operazioni di Winterfeld e Roberti, quella di Thomas è funzionale all'usuale pratica musicale domestica della borghesia americana medio-alta.

A quale delle due fonti precedenti Thomas possa avere attinto è passaggio non chiaro. Il direttore d'orchestra era d'origine e formazione culturale e musicale tedesca, quindi potenzialmente a conoscenza degli studi del Winterfeld. Allo stesso tempo, la Gazzetta era diffusa anche negli USA, ad uso della folta comunità italiana lì stabilitasi, e potrebbe esserne stata la fonte d'ispirazione.

Pur operazione commerciale, la trascrizione ha una sua effettiva portata divulgativa, specie in una società in espansione come quella d'Oltreoceano.

---

[40] Theodore Thomas (1823-1891), violinista e direttore d'orchestra tedesco naturalizzato statunitense. Attivo a New York, Cincinnati, St. Louis, Chicago, Philadelphia, fondò nel 1864 la Thomas Theodore Orchestra. Divulgò negli USA le opere di Wagner, Bruckner, Grieg, Strauss e Saint-Saens. EZRA SCHABAS-JOSEPH HOROWITZ, "Thomas, Theodore", *Grove Music Online*, 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27869> (ultima cons. 07/06/2026).

[41] THEODORE THOMAS (a cura di), *Famous Composers and their works, edited by John Knowles Paine, Theodore Thomas and Karl Klauser*. Boston, Millet, 1890-1909, in alcune ristampe *Famous Composers and their music*.

[42] Ib. (a cura di), *New Repinings / From the Battle of Tancredi and Clorinda / MONTEVERDE. Musical Selections*, Boston, Millet, 1890-1909, VII, pp. 12-13.

[43] Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Ed7O3wKasHc> (ultima cons. 07/06/2026), Pescara, 8 giugno 2024, *Ciak d'autore – Theodore Thomas – New Repinings*, Sandro Naglia tenore, Massimo Salcito pianoforte.

[44] *Repining* è la forma al gerundio del verbo inglese *to repine* (provare tristezza, essere scontento, per cattiva sorte). Nella versione Thomas, il testo tassiano «Nuovi lamenti ai tormenti nuovi si aggiungono» diventa «New repinings to torments new are added».

Gaspari e Torchi

Gaspari dedicò l'intera vita all'opera di restauro, riordino e catalogazione del fondo musicale del Liceo "Rossini".[45] La raccolta già a fine XVIII secolo era apprezzata per le significative dimensioni, grazie anche ad una serie pressoché continua di donazioni ed acquisizioni. Gaspari capitalizzò tale opportunità, grazie anche a originali strumenti.[46]

Il bibliotecario approntò le schedature secondo procedure all'epoca innovative, e funzionali alla pubblicazione di una monografia in cinque volumi coordinata da Federico Parisini.[47] Torchi subentrò nel terzo, dedicato al corpus delle opere monteverdiane e al *Combattimento* (fgg. 9-10).[48]

Egli rispettò alla lettera l'impostazione storico-archivistica di Gaspari, riportando le prefazioni e le dediche. E in quanto erede di quel lascito,[49] ideò la collana de *L'Arte Musicale* nell'ottica almeno per il *Combattimento* di un inedito percorso, documentario-archivistico e musicale, con risultati forse non compresi per le loro conseguenze,[50] ma che certo donano complementarità a due operazioni cronologicamente autonome.

Prossimi obiettivi

Se il *Combattimento* di Malipiero rimane strumento poco diffuso in Italia fino all'ultimo ventennio del Novecento, osteggiato da tendenze alla contemporaneità e letture improntate alla tradizione, l'opera del Torchi, alla luce dei quattro documenti inediti qui presentati, sintetizza un'inaspettata profondità, frutto della doppia metodologia d'approccio, documentaria e musicale.

Le testimonianze segnalano anche il graduale passaggio del lascito monteverdiano dall'ambito storico a quello musicologico e interpretativo, e Torchi è l'unico a capirlo.[51] Il suo non è quindi un 'pigrissimo' tentativo, ma sintesi di quelle precedenti esperienze.

Il quadro proposto è in parte ancora lacunoso, vanno acquisite e confrontate ulteriori testimonianze storiche come quelle del RISM: materiale che porta all'ipotesi di una ben più vasta trasmissione del madrigale nel continente europeo tra Ottocento e Novecento.

---

[45] Gaetano Gaspari (1858-1881) studiò al Liceo Musicale di Bologna con Benedetto Donelli (1782-1839), divenendo maestro di cappella a Imola. Dal 1855 al 1881 fu direttore della Biblioteca del Liceo Musicale. FABIO FANO, *Gaspari, Gaetano*, Grove Music Online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10707> (ultima cons. 07/06/2026).

[46] Al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna sono visibili i mobili originali destinati a partiture musicali e cataloghi e fatti realizzare da Gaspari.

[47] Federico Parisini (1825-1891), musicista e musicologo, presidente dell'Accademia Filarmonica di Bologna nel 1861 e dal 1878 al 1890. FEDERICO PARISINI (a cura di), *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari,* Bologna, Libreria Romagnoli, voll. I (1890) e II (1892).

[48] LUIGI TORCHI (a cura di), *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari.* Bologna, Libreria Romagnoli Dall'Acqua, vol. III, 1893. La collana venne completata nel 1943.

[49] Torchi è in più occasioni citato in IVANO CAVALLINI, *Per uno studio della storiografia musicale italiana nel XIX secolo*, «Musica e Storia» XIII, n. 2, 2005, pp. 197-230.

[50] Per un effettivo moderno approccio ai tre stili *molle, temperato e concitato* della prefazione all'*Ottavo Libro* in Italia bisognerà attendere il fenomeno di riscoperta della musica antica.

[51] Torchi conosceva bene gli scritti di Winterfeld e di Roberti; e almeno un esemplare del dizionario Thomas è in Italia dai primi del Novecento, cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *Le provenienze della Biblioteca del Conservatorio Paganini: archivi e collezioni di musicisti*, «Il Paganini» 8, 2021, Genova, Conservatorio di Musica "Paganini", pp. 37-52.

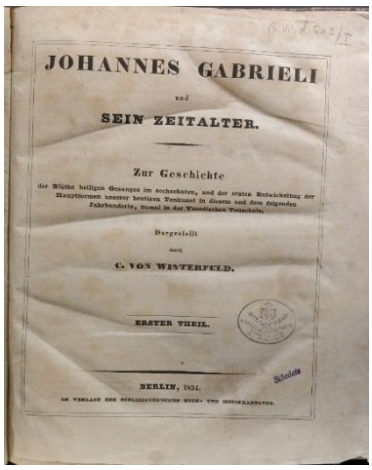
Una cosa appare in ogni caso evidente. La ricostruzione della fortuna e della ricezione storica del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* è assai più complessa ed articolata di quanto si era ipotizzato sino ad oggi.

Appendice
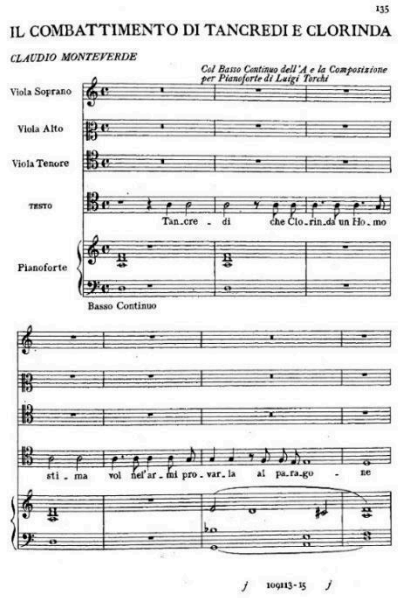




Figure 1-2: TORCHI, *L'Arte Musicale in Italia*, cit., frontespizio e p. 135



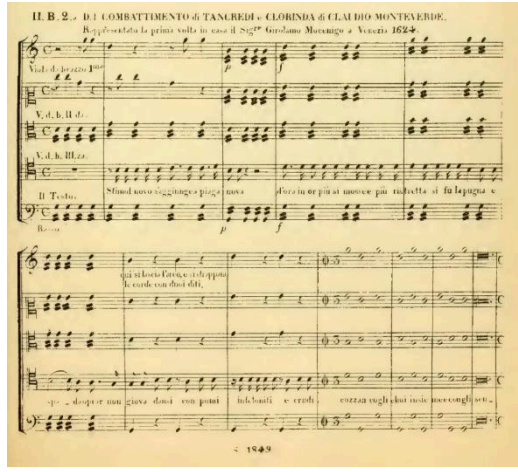
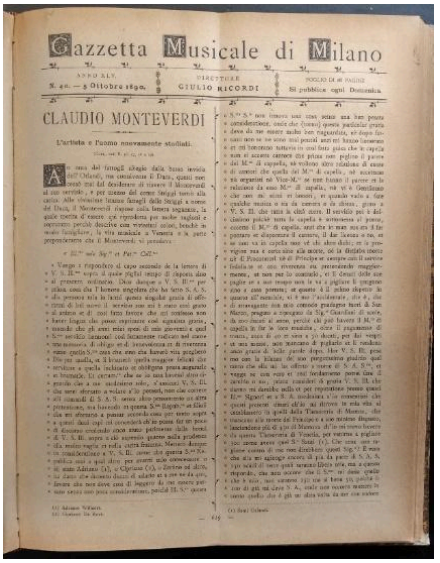
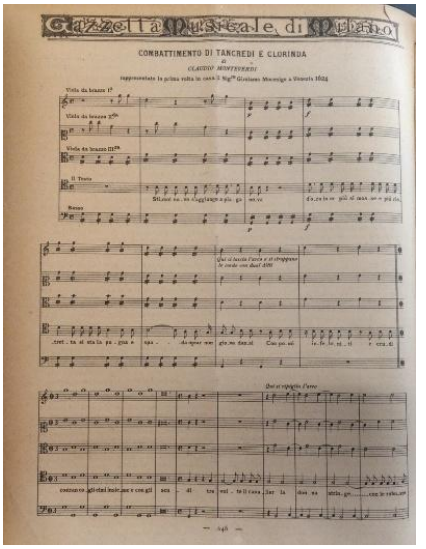


Figure 3-4: WINTERFELD, *Johannes Gabrieli,* cit., I, frontespizio – III, p. 109

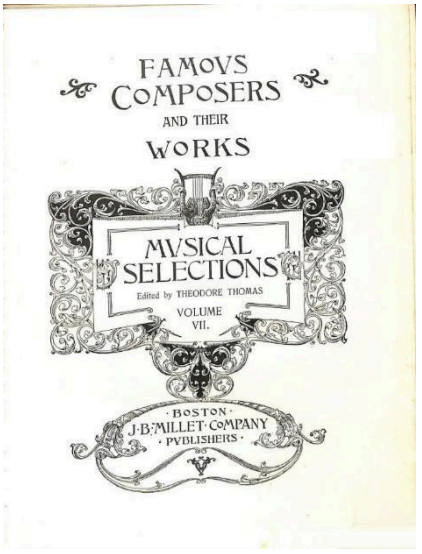

Gazzetta Musicale di Milano

CLAUDIO MONTEVERDI


Gazzetta Musicale di Milano

COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA

CLAUDIO MONTEVERDI


FAMOUS COMPOSERS AND THEIR WORKS

MUSICAL SELECTIONS

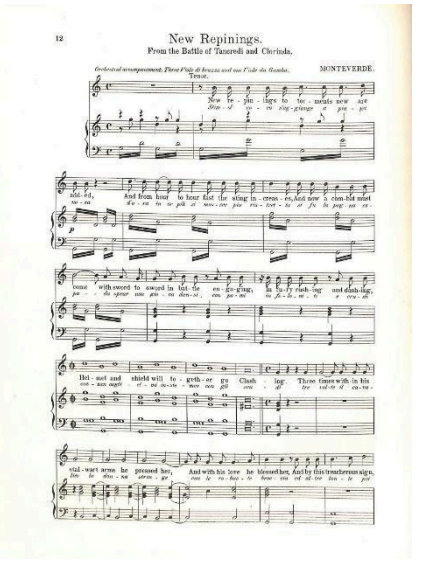
Edited by THEODORE THOMAS

VOLUME VII.

BOSTON

J.B. MILLET COMPANY

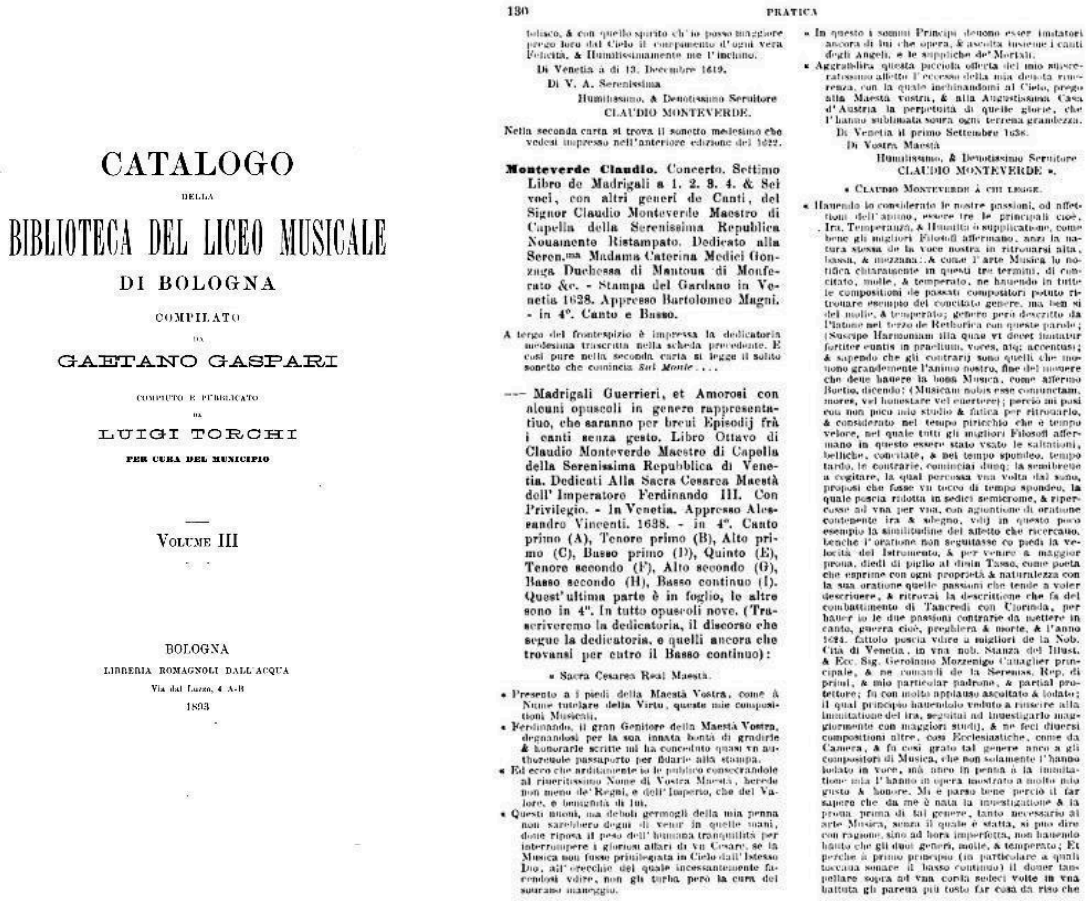
PUBLISHERS


New Repinings.

From the Battle of Tancredi and Clorinda.

MONTEVERDE.

Figure 7-8: THOMAS, *Famous Composers,* cit., VII, frontespizio – *New Repinings* p. 12



CATALOGO

DELLA

BIBLIOTECA DEL LICEO MUSICALE

DI BOLOGNA

COMPILATO

DA

GAETANO GASPARI

COMPIUTO E PUBBLICATO

DA

LUIGI TORCHI

PER CURA DEL MUNICIPIO

VOLUME III

BOLOGNA

LIBRERIA ROMAGNOLI DALL'ACQUA

Via dal Luzzo, 4 A-B

1893

130 PRATICA

bolsaco, & con quello spirito ch'io posso maggiore prego loro dal Cielo il compimento d'ogni vera Felicità, & Humilissimamente me l'inchino.

Di Venetia à di 13. Decembre 1619.

Di V. A. Serenissima

Humilissimo, & Devotissimo Seruitore

CLAUDIO MONTEVERDE.

Nella seconda carta si trova il sonetto medesimo che vedesi impresso nell'anteriore edizione del 1622.

Monteverde Claudio. Concerto. Settimo Libro de Madrigali a 1. 2. 3. 4. & Sei voci, con altri generi de Canti, del Signor Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Republica Nouamente Ristampato. Dedicato alla Seren.ma Madama Caterina Medici Gonzaga Duchessa di Mantoua di Monferrato &c. - Stampa del Gardano in Venetia 1628. Appresso Bartolomeo Magni. - in 4°. Canto e Basso.

A tergo del frontespizio è impressa la dedicatoria medesima trascritta nella scheda precedente. E così pure nella seconda carta si legge il solito sonetto che comincia *Sei Monte* . . . .

— **Madrigali Guerrieri, et Amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentatiuo, che saranno per brevi Episodij frà i canti senza gesto. Libro Ottavo di Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Repubblica di Venetia. Dedicati Alla Sacra Cesarea Maestà dell' Imperatore Ferdinando III. Con Privilegio. - In Venetia. Appresso Alessandro Vincenti. 1638. - in 4°. Canto primo (A), Tenore primo (B), Alto primo (C), Basso primo (D), Quinto (E), Tenore secondo (F), Alto secondo (G), Basso secondo (H), Basso continuo (I). Quest'ultima parte è in foglio, le altre sono in 4°. In tutto opuscoli nove. (Trascriveremo la dedicatoria, il discorso che segue la dedicatoria, e quelli ancora che trovansi per entro il Basso continuo):**

« Sacra Cesarea Real Maestà.

« Presento a i piedi della Maestà Vostra, come à Nume tutelare della Virtù, queste mie compositioni Musicali.

« Ferdinando, il gran Genitore della Maestà Vostra, degnandosi per la sua innata bontà di gradirle & honorarle scritte mi ha conceduto quasi vn authorevole passaporto per darle alla stampa.

« Ed ecco che ardisco sotto le publico consecrandole al riueritissimo Nome di Vostra Maestà, herede non meno de' Regni, e dell'Imperio, che del Valore, e benignità di lui.

« Questi nascenti, ma deboli germogli della mia penna non sarebbero degni di venir in quelle mani, donde riposa il peso dell'humana tranquillità per interrompere i gloriosi affari di vn Cesare, se la Musica non fosse primieramente in Cielo dall'istesso Dio, all'orecchie del quale incessantemente facendosi volire, non gli torba però la cura del supremo maneggio.

« In questo i sommi Principi denono esser imitatori ancora di lui che opera, & ascolta insieme i canti degli Angeli, e le suppliche de' Mortali.

« Aggradirà questa piccola offerta del mio misserrimo affetto l'eccesso della mia deuota riuerenza, con la quale inchinandomi al Cielo, prego alla Maestà Vostra, & alla Augustissima Casa d'Austria la perpetuità di quelle glorie, che l'hanno sublimata sopra ogni terrena grandezza.

Di Venetia il primo Settembre 1638.

Di Vostra Maestà

Humilissimo, & Deuotissimo Seruitore

CLAUDIO MONTEVERDE ».

« CLAUDIO MONTEVERDE A CHI LEGGE.

« Hauendo io considerato le nostre passioni, od affettioni dell'animo, essere tre le principali cioè, Ira, Temperanza, & Humilità o supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, nate in natura stessa de la voce nostra in ritrouarsi alta, bassa, & mezzana: & come l'arte Musica le notifica chiaramente in questi tre termini, di concitato, molle, & temperato, ne hauendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrouare esempio del concitato genere, ma ben si del molle, & temperato; genere però descritto da l'Autore nel terzo de Rethorica con queste parole; (Suscipe Harmoniam illa quae vt deceat imitatur fortiter cuntis in praelium, voces, atq; accentus; & sapendo che gli contrarij sono quelli che muouono grandemente l'animo nostro, fine del muouere che deue hauere la buona Musica, come afferma Boetio, dicendo: (Musicam nobis esse coniunctam, mores, vel honestare vel euertere); perciò mi posi con non poco mio studio & fatica per ritrouarlo, & considerato nel tempo pirricchio che è tempo veloce, nel quale tutti gli migliori Filosofi affermano in questo essere stato vsato le saltationi, belliche, concitate, & nel tempo spondeo, tempo tardo, le contrarie, cominciai dunq; la semibreue a cogitare, la qual percossa vna volta dal suono, proposi che fosse vn tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedici semicrome, & ripercosse ad vna per vna, con aggiuntione di oratione contenente ira & sdegno, volj in questo poco esempio la similitudine del affetto che ricercauo, benche l'orationo non seguitasse co pedi la velocità del Istromento, & per venire à maggior prona, diedi di piglio al diuin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà & naturalezza con la sua orationo quelle passioni che tende a voler descriuere, & ritrouai la descrittione che fa del combattimento di Tancredi con Clorinda, per hauer io le due passioni contrarie da mettere in canto, guerra cioè, preghiera & morte, & l'anno 1624. fattolo poscia vdire a migliori de la Nob. Cita di Venetia, in vna nob. Stanza del Illust. & Ecc. Sig. Geronimo Mozzenigo Cauaglier principale, & no comandi de la Serenss. Rep. di prima, & mio particolar padrone, & partial protettore; fu con molto applauso ascoltato & lodato; il qual principio hauendolo tenuto a ritenere alla imitatione del ira, seguitai ad investigarlo maggiormente con maggiori studij, & ne feci diuersi compositioni altre, cosa Ecclesiastiche, come da Camera, & fu così grato tal genere anco a gli compositori di Musica, che non solamente l'hanno lodato in voce, mà anco in penna a la imitatione mia l'hanno in opera mostrato a molto mio gusto & honore. Mi è parso bene perciò il far sapere che da me è nata la investigatione & la prima prona di tal genere, tanto necessario al arte Musica, senza il quale è stata, si può dire con ragione, sino ad hora imperfetta, non hauendo hauto che gli dui generi, molle, & temperato; Et perche a prima principio (in particolare a quelli toccana sonare il basso continuo) il dover tanto pellare sopra ad vna corda sedeci volte in vna battuta gli pareua più tosto far cosa da riso che

Figure 9-10: GASPARI, *Catalogo della Biblioteca,* cit., III, frontespizio – *Monteverde Claudio*, p. 130

Sara Andreozzi - Mariachiara Gaspari - Vittoria Moccagatta - Valerio Pasquazi

Progettare il cambiamento sociale: il manifesto collettivo dal primo ciclo AFAM in Design for Social Change

Introduzione

Nel pieno di una fase storica segnata da crisi di natura ecologica, sociale e democratica, e da trasformazioni tecnologiche accelerate, la progettazione non può più essere intesa come un'attività di supporto neutrale, né come un repertorio di soluzioni trasferibili indistintamente da un contesto all'altro. Il design è oggi chiamato a misurarsi con l'urgenza del presente e con la propria genealogia: una storia recente che, soprattutto dal secondo dopoguerra, lo ha spesso legittimato come infrastruttura culturale e tecnica a supporto di un modello di sviluppo fondato su crescita illimitata, consumo lineare e produttività come misura dominante del valore. La critica di Victor Papanek[1] al design industriale come pratica corresponsabile della produzione di bisogni artificiali, sprechi e modelli di consumo insostenibili permette di interrogare proprio questa genealogia e il modo in cui la progettazione contribuisce a configurare sistemi materiali, culturali ed economici. In questo scenario, progettare significa quindi non soltanto rispondere a nuove emergenze, ma anche mettere in discussione gli assunti che hanno contribuito a produrle e normalizzarle.

Questa eredità impone oggi un passaggio di postura: non soltanto intervenire sulle crisi contemporanee, ma trasformare ciò che Tony Fry[2] definisce «the very foundation of design and designing», ripensando il modo stesso in cui si progetta, le finalità che si assumono e le responsabilità che si accettano.

In questo solco si iscrive il design for social change, inteso come campo di ricerca e pratica che, in continuità con la prospettiva di Ezio Manzini[3] sul design for social innovation come capacità di «activate, sustain, and orient processes of social change toward sustainability», contribuisce a

[1] VICTOR PAPANEK, *Design for the Real World*, New York, Pantheon Books, 1971.
[2] TONY FRY, Design Futuring, Oxford-New York, Berg, 2009, p. 22.
[3] EZIO MANZINI, Design, When Everybody Designs, Cambridge (MA), MIT Press, 2015, p. 62.

ridefinire obiettivi, soggetti e metriche del progetto: per chi si progetta, con quali criteri definiamo il valore e quali conseguenze, ambientali, sociali e culturali, produciamo progettando.

Interrogare il ruolo del design significa confrontarsi con processi di cambiamento che attraversano strutture sociali, relazioni e comportamenti in forme spesso interdipendenti, complesse e difficilmente prevedibili. In dialogo con Bruno Latour,[4] queste trasformazioni possono essere comprese come parte di una crisi più ampia delle condizioni di abitabilità del mondo, che coinvolge insieme società, tecnologie, territori, risorse e forme di vita. Le crisi ambientali, le tensioni geopolitiche, le innovazioni tecnologiche e i movimenti sociali, richiedono quindi pratiche progettuali capaci non soltanto di rispondere a bisogni emergenti, ma anche di contribuire alla costruzione di scenari alternativi, più equi, sostenibili e inclusivi.

È a partire da questa esigenza che prendiamo parola scrivendo questo manifesto come dottorande e dottorandi del I Ciclo AFAM in Design for Social Change, promosso da ISIA Roma Design in collaborazione con ISIA Firenze e ISIA Faenza. Assumiamo consapevolmente la prima persona plurale come forma di parola collettiva per prendere posizione a partire dalle nostre esperienze, dalle domande che orientano i nostri percorsi di ricerca e dai riferimenti teorici che condividiamo. Non intendiamo rappresentare una totalità, né formulare un discorso esaustivo: il nostro intento è contribuire a un confronto più ampio, situato e aperto sul ruolo del design nella contemporaneità.

Di conseguenza, il manifesto non va letto come un semplice testo introduttivo o identitario, ma come una ipotesi di lavoro condivisa, per orientare la ricerca progettuale e per nominare, senza neutralizzarle, le tensioni che attraversano il nostro fare come designer. I punti che seguono articolano questa ipotesi in cinque assi interdipendenti: cura delle condizioni della ricerca, progettazione consapevole degli strumenti, parentele transdisciplinari, relazioni sistemiche risonanti, valutazione di impatti positivi e misurabili. Riconosciamo che ogni sguardo sia inevitabilmente parziale e che ogni presa di parola porti con sé margini di opacità, ma, riteniamo che i punti ciechi possano essere ridotti attraverso il confronto critico con altri approcci, discipline e posizionamenti, in una rete di relazioni capaci di rendere visibile ciò che individualmente resterebbe fuori campo. In questa prospettiva, il manifesto resta intenzionalmente aperto alla possibilità di trasformarsi in itinere, insieme all'evoluzione delle nostre ricerche e al progressivo ridefinirsi dei valori che le orientano.

Il manifesto eccede la forma della dichiarazione d'intenti: si configura come esercizio critico, dispositivo di orientamento e presa di posizione teorica. La ricerca, per come la intendiamo, è una pratica responsabile, aperta alla complessità e orientata a generare impatti consapevoli nel presente. Anche il lessico adottato riflette un processo di costruzione condivisa: nasce dal dialogo tra noi e si confronta con riferimenti bibliografici autorevoli, assumendo il linguaggio come parte integrante del posizionamento teorico espresso nel manifesto.

[4] BRUNO LATOUR, Down to Earth, Cambridge, Polity Press, 2018.

Il manifesto

1. Creare e curare uno spazio di lavoro che valorizzi persone, idee e relazioni

Non può esserci ricerca senza chi ricerca. Per questo, la centralità dello studio e della produzione intellettuale deve coincidere con la centralità delle persone che vi prendono parte, includendo le loro condizioni lavorative e relazionali, che riconosciamo come parte integrante del processo di produzione scientifica. Alla base di tale punto c'è la necessità di stabilire le condizioni per un ambiente di lavoro sano, fondato sulla cura, sul rispetto reciproco e sulla comunicazione nonviolenta,[5] che consente di dare valore alle nostre unicità, capacità critiche ed empatiche. Uno spazio, dunque, che ci permette di sentirci parte di una comunità di ricerca e progettazione viva, impegnata nel dialogo, nell'analisi e nell'interpretazione del presente, con l'obiettivo condiviso di abilitare forme di cambiamento sociale compartecipato.

2. Progettare, costruire e condividere strumenti consapevolmente

Gli strumenti che utilizziamo per generare cambiamento sociale non solo influenzano il contesto in cui operano, ma plasmano anche noi, così come noi plasmiamo loro, sia a monte che a valle dei processi di ricerca e progettazione. In questo senso, gli strumenti, che intendiamo come attori materiali e simbolici capaci di orientare gesti, scelte e relazioni, non sono neutrali, ma presenze attive che co-determinano i modi in cui il mondo viene abitato, interpretato e trasformato.[6] Per questo è fondamentale progettarli e condividerli come attivatori di consapevolezza, capaci di adattarsi ai contesti in cui intervengono, contribuendo alla co-costruzione di significati e cambiamenti. Che si tratti di dispositivi digitali o analogici, questi strumenti devono essere scevri da logiche colonialiste, anti-democratiche, estrattiviste e monopolistiche, e vanno concepiti con l'obiettivo di essere accessibili, esplicabili e trasparenti[7] nei confronti delle comunità con cui collaborano e di chi li utilizza. In questo modo, chiunque ne fruisca può comprendere le intenzioni con cui si relaziona allo strumento e al contesto sociale in cui questo è chiamato a operare.

3.Intessere parentele tra discipline e i loro metodi per gestire la complessità del contemporaneo

La complessità del contemporaneo richiede visione ampia, multidisciplinarietà e la capacità di attivare relazioni vive tra strumenti, saperi, pratiche e metodi. Per affrontarla, vogliamo superare la frammentazione disciplinare e generare parentele: costruire alleanze fondate su una logica relazionale e contestuale. Intessere parentele per noi significa riconoscere e attivare legami che non nascono necessariamente dalla somiglianza, ma dalla scelta consapevole, dall'ascolto e dalla responsabilità

[5] Cfr. MARSHALL B. ROSENBERG, *Nonviolent Communication. A Language of Life*, Encinitas, PuddleDancer Press, 1999.

[6] Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

[7] Cfr. IVAN ILLICH, *Tools for Conviviality*, New York, Harper & Row, 1973.

reciproca tra mondi differenti,[8] tra designer e altre discipline, ma anche tra le diverse specializzazioni del design stesso. Non si tratta di una semplice integrazione, ma di un impegno a condividere prospettive, sensibilità e visioni capaci di generare nuove possibilità di azione. Più che sommare competenze, si tratta di attivare relazioni trasformative tra diversi modi di conoscere e di fare. In questo senso, i metodi, che intendiamo come pratiche situate che orientano l'osservazione, la lettura e l'intervento sul reale, non sono neutri, ma processi evolutivi, che si modificano in relazione agli intenti, ai contesti e alle comunità che attraversano.

4. Generare mutua implicazione ed efficacia attraverso relazioni sistemiche risonanti

Abitiamo la comunità scientifica con un approccio sensibile, riflessivo e consapevole dei nostri pregiudizi, riconoscendo nel design non solo un ambito di ricerca, ma una pratica attraverso cui la ricerca stessa si radica nei contesti, li trasforma e ne viene trasformata. Questa pratica, per generare cambiamento sociale, implica la costruzione di relazioni sistemiche risonanti, ossia legami che attivano processi di mutua implicazione ed efficacia tra esseri viventi, strumenti, materiali, luoghi e immaginari.[9] Il fine di adottare questa postura relazionale e metodologica risonante è generare un cambiamento che non sia imposto né ridotto a una soluzione prefabbricata, ma impostato a partire dalle sue condizioni di possibilità e attivato attraverso un processo di ricerca e progettazione, comprensione e adattamento continuo. Intendiamo il design come uno strumento per aprire possibilità e cicli di retroazione, rimanendo sensibile alle complessità, che diventano risorse epistemiche.[10]

5. Progettare impatti positivi, concreti e misurabili per un cambiamento sociale

Per noi il design per il cambiamento sociale va oltre la progettazione di prodotti o servizi: coinvolge sistemi, relazioni e immaginari. È una pratica critica e sistemica, che interroga le strutture di potere, ridefinisce i bisogni delle comunità e lavora con esse per produrre valore condiviso e impatto positivo. Il design per il cambiamento sociale deve indagare percezioni, narrazioni, esperienze, e tenere conto della complessità dei contesti in cui agisce, per misurare l'efficacia dell'intervento, riflettere criticamente sui processi e risultati ottenuti, monitorandoli e evolvendoli nel tempo. In particolare, riteniamo che il cambiamento sociale ottenga un impatto realmente positivo quando promuove equità, benessere e giustizia, sociale, ambientale ed economica, in modo concreto, contestualizzato e costruito in dialogo con le comunità coinvolte. Deve inoltre essere misurabile e valutabile attraverso strumenti qualitativi e quantitativi. In particolare, valutare un impatto significa anche interrogarsi su

[8] Cfr. DONNA HARAWAY, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

[9] Cfr. KAREN BARAD, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007.

[10] Cfr. NIKLAS LUHMANN, *Introduzione alla teoria dei sistemi*, Milano, Pensa Multimedia, 2018.

chi lo subisce, chi ne beneficia, con quali conseguenze, e in che misura gli effetti prodotti siano desiderabili, sostenibili, rigenerativi, giusti.[11]

Conclusioni

La presentazione del manifesto all'interno del III convegno annuale ANDA ha segnato un passaggio fondamentale e strategico: la transizione da una riflessione corale, interna al gruppo di ricerca, a una proposta pubblica e strutturata destinata all'intera comunità del design e, più ampiamente, al comparto AFAM. Questa apertura verso l'esterno è avvenuta per gradi e ha trovato il suo primo momento di confronto durante il convegno conclusivo del primo anno del I Ciclo del dottorato in Design for Social Change, intitolato *La ricerca per il cambiamento sociale* svoltosi all'ISIA di Roma, il 5 dicembre 2025. In quella sede, il manifesto è stato presentato ufficialmente ai dottorandi del II Ciclo AFAM e al corpo docente, trasformandosi da documento di studio in un dispositivo di dialogo. Ciò non ha rappresentato solo un atto di diffusione accademica, ma ha costituito un primo, momento di validazione critica, capace di dimostrare come il manifesto possa agire da ponte dialettico tra soggettività, esperienze e posizionamenti differenti di ricercatori e ricercatrici.

L'efficacia dei cinque punti programmatici delineati in questo contributo non può essere pienamente compresa se scissa dal processo che li ha generati. Si è trattato di una sperimentazione di metadesign collettivo, finalizzata a costruire un terreno di valori comuni tra figure provenienti da istituzioni diverse e con background eterogenei. È opportuno precisare che, mentre la specifica dimensione metodologica di tale percorso, caratterizzata da pratiche di cooperative learning, scrittura asincrona e attività di mediazione, è stata analizzata nel dettaglio in un contributo presentato nel corso dello stesso convegno ANDA,[12] il presente contributo intende metterne in rilievo soprattutto la portata teorica e valoriale. Il manifesto, dunque, si pone come una bussola per l'agire progettuale futuro, spostando l'attenzione dal cosa sia necessario progettare oggi, al come interrogare criticamente posture, presupposti e responsabilità per farlo.

Ben lontano dall'essere un dogma statico o una dichiarazione d'intenti definitiva, il manifesto è da intendere come organismo vivente, capace di adattarsi, trasformarsi e crescere insieme all'evoluzione delle ricerche dei singoli dottorandi e ai mutamenti profondi dei contesti sociali e ambientali in cui essi operano.[13] È un atto di posizionamento collettivo che esplicita perché riteniamo necessario, oggi, intendere il design come pratica critica e sistemica: una pratica che interroga le strutture di potere, ridefinisce i bisogni delle comunità e lavora con esse per produrre valore condiviso e impatto positivo, orientando la trasformazione sociale verso giustizia, sostenibilità e inclusione. Riaffermare che il

[11] Cfr. SASHA COSTANZA-CHOCK, *Design Justice. Community-Led Practices to Build the Worlds We Need*, Cambridge, MIT Press, 2020.

[12] Cfr. CHIARA RAHO - DANIELE BUCCI - LUCA SANTARELLI - FEDERICO GIUSTOZZI, *La co-creazione di un manifesto come pratica di metadesign all'interno di un dottorato transdisciplinare* presentato al III Convegno Annuale ANDA 17-19 ottobre 2025. Il contributo approfondisce la dimensione metodologica del processo di co-scrittura del Manifesto.

[13] Cfr. ARTURO ESCOBAR, *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018.

design non è un'attività isolata significa riconoscere che il cambiamento sociale non è un esito finale, ma un processo continuo di riposizionamento etico. Attraverso questa postura, la ricerca smette di essere autoreferenziale per farsi dispositivo di cura e costruzione di nuovi immaginari: un contributo che si inserisce nel dibattito sulla ricerca progettuale in ambito accademico e ne riafferma il valore trasformativo.

Chiara Del Luongo

Progettare per la gente: verso un design strategico, sistemico e umano

La responsabilità etica del segno

C'è un momento in cui la grafica smette di essere pura veste estetica e diventa infrastruttura relazionale. Succede quando il design della comunicazione decide di misurarsi non più con la superficie delle cose, ma con la complessità delle esperienze umane e sociali. In un contesto saturo di immagini effimere e messaggi istantanei, la disciplina è chiamata a riscoprire la propria dimensione civile e la propria utilità pubblica. Progettare, oggi, non significa semplicemente dare forma a un contenuto, ma assumersi la responsabilità dell'impatto che ogni singolo segno esercita sui comportamenti quotidiani e sulla coscienza collettiva.

Questo legame indissolubile tra etica e progetto trova una delle sue formulazioni più lucide e rigorose nel pensiero di Albe Steiner. Nell'opera postuma *Il mestiere di grafico*, egli scriveva: «Il grafico di fronte al pubblico ha una grande responsabilità. Il grafico che si rispetti deve ritirarsi quando capisce che il prodotto è scadente. Può influire negativamente sullo sviluppo di un bambino, per esempio, o sullo sviluppo culturale della gente».[1]

Le sue parole non costituiscono soltanto una preziosa testimonianza storica, ma formulano un principio etico fondamentale e di stringente attualità per la comunicazione visiva. Diventa quindi necessario interrogarsi, a partire da questa provocazione, sul metodo del progettista e sul valore sociale del suo operare.

Quale ruolo può assumere oggi il *graphic designer* in una società complessa, frammentata e attraversata da continui mutamenti culturali e tecnologici? In che modo il progetto grafico può tornare a essere uno strumento di relazione consapevole con i suoi destinatari? Questa ricerca prende avvio da tali interrogativi, ma li circoscrive qui a un obiettivo più preciso: riflettere su come una visione strategica, sistemica e umana del design possa emergere dall'osservazione di pratiche concrete. In particolare, il contributo intende mettere in relazione alcune nozioni centrali del *design thinking* — come empatia, ascolto e ridefinizione del problema — con tre casi studio sviluppati in ambito accademico: *Arrassusì, Tocca e Le Musée Exquis*.

L'ipotesi di fondo è che il progetto grafico possa oggi acquisire maggiore efficacia e responsabilità quando smette di concepirsi come produzione autoreferenziale di forme e si misura invece con l'esperienza delle persone. Per verificare questa ipotesi, la ricerca si concentra su tre *focus* più specifici: la capacità dei progetti analizzati nel coinvolgere attivamente gli utenti, le strategie relazionali e sistemiche messe in campo, le linee guida offerte per una pratica progettuale più attenta ai contesti

[1] ALBE STEINER, *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978.

sociali e culturali.
Un utile riferimento storico viene dal 1919, anno in cui Walter Gropius scriveva il programma del Bauhaus:

> Così il nostro compito è di formare un nuovo tipo di artista creatore e capace di intendere qualunque genere di bisogno: non perché sia un prodigio, ma perché sappia avvicinarsi alle necessità umane secondo un metodo preciso. Noi desideriamo renderlo cosciente del suo potere creativo, non timoroso di fatti nuovi, nel proprio lavoro indipendente da formule.[2]

A più di cento anni di distanza, queste parole conservano una sorprendente attualità. Progettare per comunicare significa ancora confrontarsi con bisogni concreti, dinamiche sociali e forme di partecipazione. In questa prospettiva, il designer non è semplicemente colui che organizza segni, ma un mediatore tra contenuti, contesti e persone.



Figura 1: Mappa dell'empatia

L'approccio sistemico: *design thinking*, empatia e processi aperti
Se il design tradizionale si è spesso concentrato sulla configurazione formale degli artefatti, il *design thinking* si afferma come un approccio strategico capace non solo di risolvere problemi, ma anche di ridefinirli, individuando nuove possibilità d'azione. Questo metodo, che vede in David Kelley uno dei suoi principali teorici, assume l'empatia (fg. 1) come presupposto essenziale del processo creativo:

> Essere empatici. Cercare di capire a che cosa la gente dia veramente valore. La grande cosa del *design thinking* è che permette alle persone di costruire idee sulle idee degli altri invece di incanalarle in un proprio filone. Così arrivi a un punto che non avresti mai raggiunto con un'unica mente.[3]

[2] WALTER GROPIUS, Manifesto e programma del Bauhaus statale di Weimar, 1919.
[3] DAVID KELLEY - TOM KELLEY, *Creative Confidence: Unleashing the Creative Potential Within Us All*, New York, Crown Business, 2013.

In questo quadro, l'utente non è più un semplice destinatario passivo, ma diventa il fulcro del discorso progettuale. Progettare significa allora osservare, ascoltare, interpretare comportamenti e bisogni, accettando che il risultato non nasca soltanto dall'intenzione dell'autore, ma anche dal rapporto che il progetto instaura con chi lo attraversa.

Questa prospettiva trova una formulazione significativa anche nel *conditional design*, metodo elaborato da Luna Maurer, Jonathan Puckey, Roel Wouters ed Edo Paulus, nel quale condizioni e regole di gioco vengono predisposte per attivare processi collaborativi aperti a esiti non del tutto prevedibili.[4] In questo caso il designer non definisce integralmente la forma finale, ma costruisce un sistema di vincoli e possibilità entro cui l'interazione può generare configurazioni emergenti. L'attenzione si sposta così dall'oggetto concluso al processo, dal controllo assoluto alla progettazione delle condizioni.

Anche sul piano professionale, l'attenzione alla relazione con il pubblico può produrre effetti concreti. Vince Frost, riflettendo sul *rebranding* della rivista australiana *Creative*, descrive come una più accurata comprensione del lettore e del posizionamento editoriale possa incidere non solo sulla qualità della comunicazione, ma anche sulla sua efficacia complessiva.[5] Al di là del dato numerico, ciò che conta è il principio: il design non è un elemento accessorio, bensì una leva strategica quando si fonda sulla conoscenza del contesto e degli utenti.

Tre *case studies*: *Arrassusì*, *Tocca*, *Le Musée Exquis*

I tre progetti qui analizzati vengono presentati congiuntamente perché, pur nella loro diversità, condividono un medesimo orientamento: spostano il focus dal prodotto finito all'esperienza, dalla forma imposta alla relazione attivata, mostrando come il design possa diventare uno strumento di coinvolgimento, esplorazione e costruzione di senso. Il confronto tra questi studi di caso consente quindi di chiarire in modo più concreto il legame tra i concetti teorici precedentemente richiamati e alcune pratiche progettuali effettive.



Figura 2: *Arrassusì*, progetto sviluppato presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli da Annateresa Sarpa

[4] LUNA MAURER - JONATHAN PUCKEY - ROEL WOUTERS - EDO PAULUS, *Conditional Design Workbook*, Amsterdam, Valiz, 2013.
[5] VINCE FROST, *Design Your Life*, London, Penguin Books, 2014.

Arrassusì

Arrassusì (fgg. 2-4), sviluppato presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, è un progetto pensato per i creativi con l'obiettivo di mettere in crisi abitudini consolidate e spingere il progettista fuori dalla propria *comfort zone*. Attraverso un set di sessanta carte da gioco in formato tarocco, l'utente è invitato a lasciarsi guidare dal caso e dal folklore, in particolare da quello napoletano dell''arte dell'arrangiarsi', per costruire nuovi percorsi progettuali.

Il kit articola l'esperienza in categorie precise: archetipo, materiale, funzione e 'tarantella'. Quest'ultima introduce proverbi napoletani che producono deviazioni, vincoli o imprevisti tecnici. In questo modo il progetto si configura come un dispositivo che non consegna una soluzione, ma innesca un processo. Il suo interesse, in rapporto al *design thinking* e al *conditional design*, risiede proprio nella costruzione di condizioni che favoriscono la generazione di risposte inattese, collaborative e non interamente controllabili dall'autore.



Figura 3: *Arrassusì*, progetto sviluppato presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli da Annateresa Sarpa

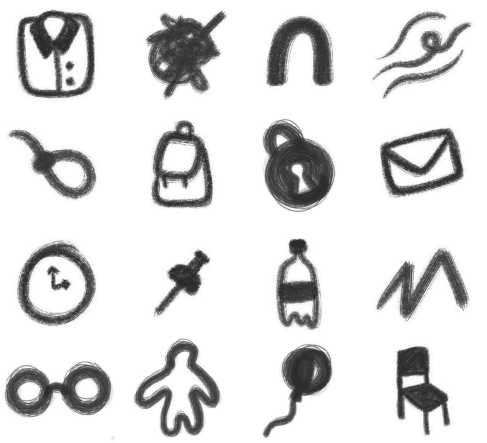


Figura 4: *Arrassusì*, progetto sviluppato presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli da Annateresa Sarpa

Tocca

Nell'attuale panorama del design della comunicazione, il superamento della bidimensionalità dello schermo e della carta rappresenta una delle frontiere più fertili per la progettazione orientata all'empatia. In questa direzione si muove Tocca (fgg. 5-7), sviluppato presso l'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, che si configura come metodo sensoriale con l'obiettivo di scardinare i limiti della 'carta piatta' per approdare a una dimensione squisitamente sinestetica, dove la vista cede il passo — o si allea — al senso del tatto.



Figura 5: *Tocca*, progetto a cura di Sara Russo, Accademia di Belle Arti di Catanzaro

A differenza dei dispositivi tradizionali, qui il coinvolgimento dell'utente non è mediato da rigide strutture narrative o da dinamiche puramente aleatorie. L'interazione avviene attraverso il contatto diretto con la materia. L'utente smette di essere un fruitore passivo o un semplice lettore di simboli precostituiti: è chiamato a manipolare le forme, a saggiarne le resistenze e le rugosità, diventando coautore dell'esito finale e del senso stesso dell'esperienza. L'atto della consultazione si trasforma così in un processo di esplorazione attiva, dove le mani 'leggono' e decodificano il messaggio profondo dell'archetipo.

In questo modo, l'esperienza mette al centro il corpo e la percezione profonda, intercettando con forza il tema dell'inclusività. *Tocca* dimostra concretamente come l'empatia, in ambito progettuale, non consista semplicemente nel supporre o immaginare i bisogni dell'altro dall'alto di una cattedra teorica. Al contrario, significa predisporre spazi d'azione aperti e dispositivi abilitanti, situazioni in cui l'altro possa realmente intervenire, esplorare e costruire un proprio, autonomo significato.

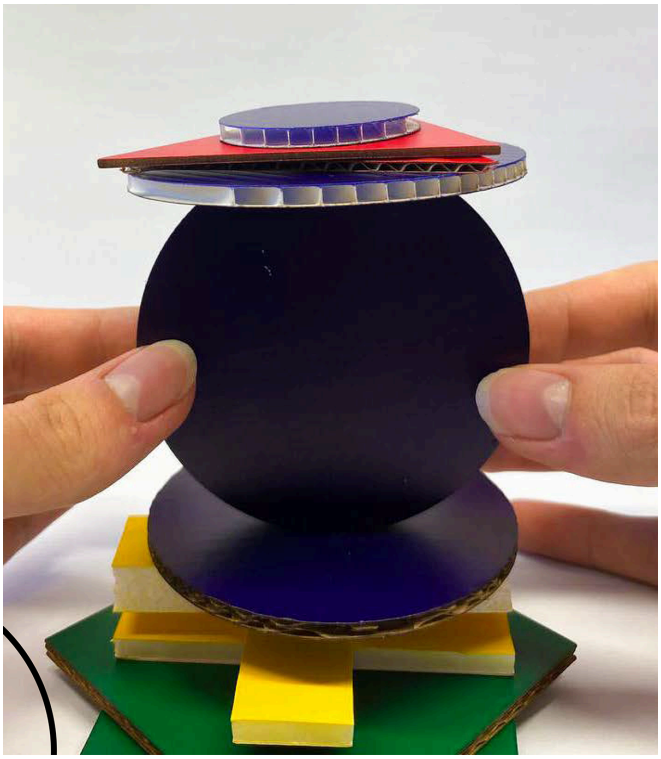


Figura 6: *Tocca*, progetto a cura di Sara Russo, Accademia di Belle Arti di Catanzaro

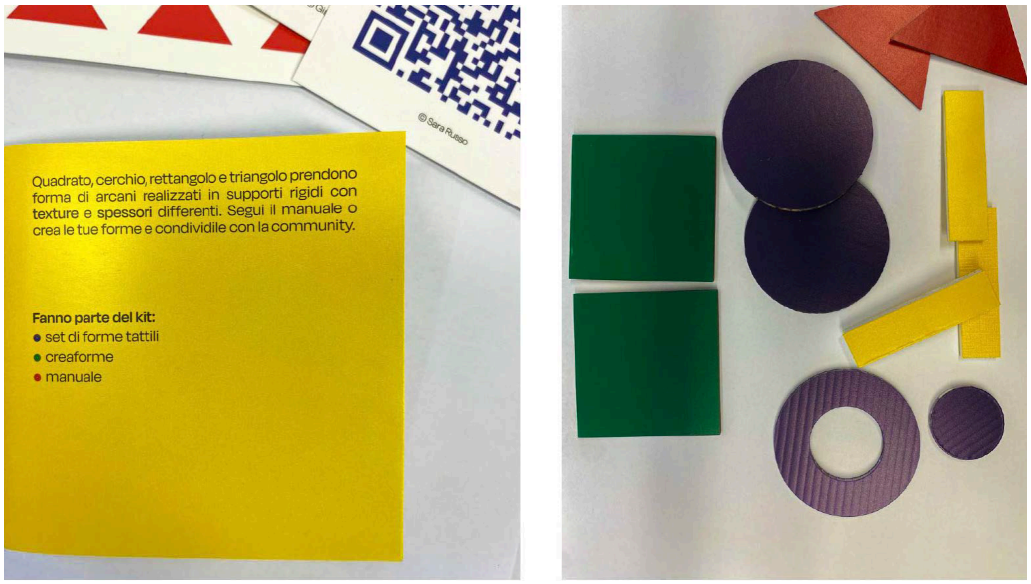


Figura 7: *Tocca*, progetto a cura di Sara Russo, Accademia di Belle Arti di Catanzaro

Le Musée Exquis

Se il design tattico può risvegliare la sinestesia del singolo, la progettazione dei sistemi di comunicazione può allo stesso modo agire su scala antropica e sociale, ridefinendo le dinamiche relazionali all'interno dei luoghi della cultura. In questo plesso teorico si colloca *Le Musée Exquis* (fgg. 8-10), un dispositivo di mediazione culturale realizzato nell'ambito delle attività dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Nato con l'intento radicale di scardinare i rituali cristallizzati della fruizione pubblica, il progetto si propone come un contro-dispositivo analogico capace di disinnescare la cosiddetta *museum fatigue*: quello stato di alienazione e affaticamento psico-fisico generato dalle impositive architetture museali e da un'istruzione alla visita rigida e secolare.



Figura 8: *Le Musée Exquis*, progetto ideato da Marzia Azzurra Albanese e Armando Di Caprio, Accademia di Belle Arti di Napoli

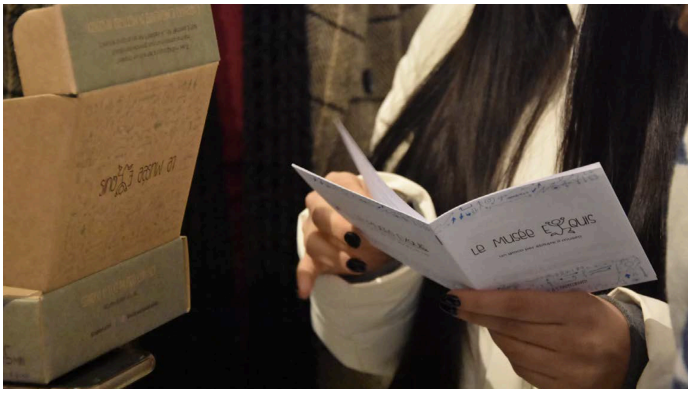


Figura 9: *Le Musée Exquis*, progetto ideato da Marzia Azzurra Albanese e Armando Di Caprio, Accademia di Belle Arti di Napoli

La scommessa metodologica del progetto risiede nel superamento della 'visita tradizionale', spesso percepita come un'esperienza inibente, legata a codici di comportamento impliciti che riducono il museo a uno spazio 'monouso', destinato al transito del turista piuttosto che all'abitazione del cittadino. Per contrastare questa asimmetria relazionale, *Le Musée Exquis* si struttura come un kit ludico itinerante progettato per un 'pubblico in movimento'. Attraverso l'ausilio di supporti minimi e

analogici — un mazzo di carte d'azione, matite, fogli bianchi e una cornice per la selezione visiva — l'utente viene sottratto alla postura del fruitore passivo ed è invitato a compiere veri e propri atti performativi e derive situazioniste all'interno delle sale espositive.



Figura 10: *Le Musée Exquis*, progetto ideato da Marzia Azzurra Albanese e Armando Di Caprio, Accademia di Belle Arti di Napoli

Conclusioni

Il confronto tra *Arrassusì*, *Tocca* e *Le Musée Exquis* consente di trarre alcune conclusioni circoscritte ma significative. Anzitutto, tutti e tre i progetti mostrano che il *graphic design* può estendere il proprio raggio d'azione oltre la dimensione puramente visiva, configurandosi come pratica relazionale, sistemica e orientata all'esperienza. In ciascun caso, infatti, l'utente non coincide più con un destinatario passivo: diventa interprete, partecipante, talvolta coautore del processo.

In secondo luogo, i tre progetti evidenziano modalità diverse di coinvolgimento. *Arrassusì* lavora attraverso il caso, la regola e l'attivazione di percorsi progettuali aperti; *Tocca* attraverso la manipolazione sensoriale e corporea; *Le Musée Exquis* mediante la ridefinizione performativa dello spazio museale. Pur differenti nelle forme, queste esperienze condividono un medesimo presupposto: il progetto acquista forza quando costruisce condizioni di relazione e non soltanto esiti formali.

Da ciò emerge anche un dato metodologico importante. I casi analizzati non permettono di formulare una teoria generale del design, ma indicano con chiarezza alcune linee operative: la necessità di osservare i contesti, di comprendere i comportamenti, di predisporre sistemi aperti e di assumere l'esperienza umana come criterio di orientamento del progetto. In questo senso, il *design thinking* e il *conditional design* non vanno intesi come formule da applicare meccanicamente, ma come cornici utili per ripensare il ruolo del designer.

Alla luce di queste considerazioni, si può affermare che progettare per la gente significhi oggi costruire un rapporto più responsabile tra grafica e società. Il design, quando si misura seriamente con i bisogni, i comportamenti e i contesti reali delle persone, può tornare a essere non soltanto un esercizio formale, ma una pratica critica e civile.

Ornella Formati

Il game design come dispositivo formativo nel design del prodotto e della comunicazione

Introduzione

I progetti presentati in questo articolo sono stati sviluppati negli ultimi anni all'interno dei corsi di Metodologia Progettuale della Comunicazione Visiva e costituiscono parte integrante delle attività di ricerca e sperimentazione didattica condotte in ambito accademico. I quattro casi selezionati mostrano in che modo il *game design* possa operare come dispositivo educativo e come il *design thinking* contribuisca a strutturare processi di progettazione orientati alla sperimentazione e alla riflessione critica. L'articolo persegue un duplice obiettivo. Da un lato analizza il progetto di gioco come pratica formativa situata, capace di attivare dinamiche di partecipazione, negoziazione e consapevolezza progettuale. Dall'altro approfondisce il ruolo dell'approccio iterativo del *design thinking* nella costruzione di artefatti comunicativi e prodotti con finalità didattica, mettendone in evidenza le implicazioni metodologiche e operative. Nelle sezioni che seguono vengono presentati il quadro teorico di riferimento, la metodologia adottata e quattro studi di caso significativi, scelti per rappresentare la varietà delle applicazioni e la ricorrenza delle dinamiche progettuali osservate.

Principi progettuali tra game design e design thinking

La progettazione di giochi è, a tutti gli effetti, un dispositivo formativo ad alta intensità esperienziale, capace di attivare processi di apprendimento contestualizzato e di coinvolgere attivamente i soggetti nel processo progettuale. Rispetto ad altre tipologie di progetto, il *game design* introduce una dimensione ludica che incrementa il coinvolgimento e favorisce l'emergere di dinamiche collaborative e di confronto continuo. La natura interattiva del gioco costringe chi progetta a muoversi dentro un ambiente in continua trasformazione, il sapere non viene applicato in forma prescrittiva, ma costruito progressivamente, osservando ciò che funziona e ciò che va ripensato. In questa prospettiva, l'attività progettuale può essere letta come una pratica riflessiva, in cui l'apprendimento nasce dal dialogo tra azione e valutazione critica. Tale impostazione trova un fondamento teorico nella prospettiva

dell'apprendimento sociale di Bandura,[1] secondo cui l'acquisizione di nuove competenze avviene anche attraverso l'osservazione dei comportamenti altrui. Applicata al *game design*, questa prospettiva mostra come strategie, errori e intuizioni dei compagni di lavoro diventino un repertorio vivente di possibilità progettuali. Questo processo attiva forme di apprendimento basate sulla riflessione, sulla sperimentazione e sulla costruzione di significati condivisi, come evidenziato da Gee,[2] per il quale il *game design* costituisce un contesto privilegiato per sviluppare consapevolezza metacognitiva e capacità di interpretare sistemi complessi.

Il *design thinking* si fonda su un approccio iterativo orientato alla comprensione dei bisogni degli utenti e alla produzione di soluzioni innovative. Questa impostazione nasce dalle riflessioni di Herbert A. Simon[3] e viene successivamente sviluppata e diffusa da Brown,[4] che ne sottolinea la dimensione collaborativa e sperimentale. Il design thinking può essere interpretato non solo come un insieme di pratiche operative, ma come un dispositivo formativo che integra dimensioni riflessive, relazionali e tecniche.

Il *game design* e il *design thinking* condividono una struttura orientata alla sperimentazione, alla riformulazione continua e alla costruzione di significati attraverso l'azione. La loro integrazione risulta particolarmente efficace nei contesti educativi, poiché combina la dimensione ludica e situata del gioco con la struttura metodologica iterativa del *design thinking*, offrendo un quadro teorico solido per la progettazione di artefatti comunicativi e prodotti formativi.

Metodologia

L'impianto metodologico adottato si colloca nell'ambito del *design thinking*, inteso come approccio progettuale volto a favorire la produzione di soluzioni innovative attraverso l'esplorazione approfondita dei bisogni degli utenti. In questo contesto, il *design thinking* non è una semplice metodologia, ma un modo di affrontare il progetto. Significa accettare che i problemi non siano mai definitivi e che spesso vadano riformulati mentre si procede. Il processo progettuale assume una natura iterativa nella quale si alternano momenti di ideazione, sviluppo prototipale e verifica, in linea con il pensiero di John Dewey,[5] per il quale l'apprendimento nasce dall'interazione tra azione e riflessione. Questa impostazione richiama anche la visione di Donald A. Schön,[6] che interpreta il progetto come una pratica riflessiva fondata sul dialogo continuo tra fare e valutare. In questo quadro, la pratica del *making* svolge un ruolo centrale. Attraverso attività concrete di costruzione e sperimentazione, gli studenti verificano la tenuta delle scelte progettuali e sviluppano un

[1] ALBERT BANDURA, *Social Learning Theory*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1977.
[2] JAMES PAUL GEE, *What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
[3] HERBERT A. SIMON, *The Sciences of the Artificial,* Cambridge (MA), MIT Press, 1969.
[4] TIM BROWN, *Change by Design*, New York, HarperCollins, 2009.
[5] JOHN DEWEY, *Experience and Education*, New York, Macmillan, 1938.
[6] DONALD A. SCHÖN, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, New York, Basic Books, 1983.

apprendimento di natura esperienziale. Tale processo consente di cogliere esigenze manifeste e implicite, rafforzando la dimensione relazionale ed empatica del progetto e favorendo lo sviluppo di competenze trasversali quali collaborazione, pianificazione e una capacità critica più consapevole. La progettazione di giochi genera un contesto particolarmente efficace per lo sviluppo integrato di competenze tecniche e trasversali, nel quale hard skills e soft skills non si sviluppano in modo isolato ma si influenzano reciprocamente. Questa dinamica, oggi riconosciuta come centrale anche nel mondo professionale, è richiamata nelle *Competenze chiave europee per l'apprendimento permanente*[7] e confermata nei più recenti dati *AlmaLaurea*,[8] che evidenziano la crescente rilevanza delle *soft skills* nei profili dei giovani laureati.

I *feedback* raccolti durante le revisioni progettuali dei gruppi di lavoro hanno evidenziato criticità ricorrenti, in particolare nella definizione delle regole, nella gestione del tempo di gioco e nella coerenza tra identità visiva e dinamiche interattive. Tra i problemi più frequenti figuravano il sovraccarico informativo, la difficoltà di mantenere un'interfaccia leggibile e la gestione delle dinamiche collaborative all'interno dei gruppi. Per affrontare queste criticità sono stati utilizzati strumenti diversi, a seconda della natura del problema, esercizi di *user profiling* per chiarire il target e le esigenze d'uso; attività di revisione grafica per migliorare la leggibilità dei materiali; semplificazioni progressive delle interfacce per ridurre il sovraccarico informativo e quando necessario momenti di confronto guidato per sostenere il lavoro collaborativo.

Il processo ha richiesto numerose riformulazioni, legate soprattutto alla progressiva chiarificazione degli obiettivi progettuali, che non erano pienamente definiti all'inizio e si sono precisati nel corso del lavoro. Man mano che gli studenti affinavano la comprensione del problema, alcune scelte sono state modificate o sostituite. Nel complesso, il laboratorio ha operato come un dispositivo di apprendimento progressivo, in grado di sostenere l'evoluzione delle scelte progettuali e la crescita della consapevolezza metodologica degli studenti

Studio di caso

A un primo sguardo, i giochi analizzati sembrano appartenere a mondi molto diversi: alcuni affrontano il tema della sostenibilità e del riciclo, altri introducono alla comunicazione inclusiva attraverso la lingua dei segni, altri ancora si concentrano sulla prevenzione dell'abuso di alcool o sull'integrazione etnica all'interno delle scuole. Questa varietà potrebbe suggerire un insieme disomogeneo, ma osservando con attenzione emerge un filo che li tiene insieme: l'idea che il gioco possa trasformarsi in un'esperienza di cura, responsabilità e rispetto. In nessuno di questi progetti è presente la logica della competizione o della vittoria, al contrario, la struttura dei giochi è pensata per favorire la collaborazione, la condivisione delle esperienze e la capacità di ascoltare gli altri. L'obiettivo non è superare qualcuno, ma costruire insieme un percorso, riconoscendo il valore delle relazioni e

[7] Consiglio dell'Unione Europea, *Raccomandazione relativa alle competenze chiave per l'apprendimento permanente* (2018/C 189/01), Bruxelles, 2018.
[8] *Rapporto sul profilo e sulla condizione occupazionale dei laureati 2023*, Bologna, Consorzio Interuniversitario AlmaLaurea, 2023.

dell'apprendimento reciproco, in linea con la prospettiva di Wenger,[9] che interpreta l'apprendimento come partecipazione a pratiche condivise e costruzione di significati comuni. A questa dimensione educativa si affianca un lavoro accurato sulla progettazione dell'identità visiva, che prevede la scelta del *naming*, la definizione del marchio, la creazione di *pattern* e pittogrammi. Allo stesso modo, le scelte di *product design*, dai materiali alle forme, dalla tattilità degli elementi alla loro usabilità, sostengono l'esperienza di gioco e ne orientano le modalità di interazione. Gli artefatti della comunicazione, come i materiali educativi e narrativi, il *packaging*, i componenti fisici e le connessioni digitali, sono progettati per amplificare il senso dell'esperienza, creando un ecosistema coerente in cui il racconto, l'interazione e la dimensione visiva si sostengono a vicenda. Dal punto di vista del design della comunicazione, i progetti si distinguono per chiarezza visiva e coerenza narrativa. Questo approccio è coerente con la visione progettuale che, da Munari[10] a Bubbico,[11] sottolinea l'importanza della chiarezza percettiva. Sul piano del product design, la cura dei materiali e delle interazioni tattili rafforza la dimensione esperienziale del gioco. La centralità dell'esperienza, intesa come relazione tra corpo, oggetti e significato, richiama, come emerge dalle esperienze maturate nella ricerca didattica, la visione di Donald Norman[12] sul ruolo dell'emozione e dell'usabilità nei prodotti interattivi. Per raccontare in modo più concreto quanto finora descritto, è utile soffermarsi su alcuni studi di caso che permettono di osservare come tali principi trovino applicazione nella pratica progettuale ed educativa.



Figura 1: Componenti di gioco *Obiettivo 12 Agenda 2030 Il ciclo del riciclo*

[9] ETIENNE WENGER, *Communities of Practice. Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
[10] BRUNO MUNARI, *Da cosa nasce cosa*, Bari, Laterza, 1981.
[11] MAURO BUBBICO, *Manuale di educazione visiva*, Roma, Stampa Alternativa, 2020.
[12] DONALD A. NORMAN, *Emotional Design. Why We Love (or Hate) Everyday Things*, New York, Basic Books, 2004.

Cycle.zon

Cycle.zon[13] è un sistema di giochi ideato per educare i bambini tra gli 8 e i 10 anni ad assumere comportamenti sostenibili verso il pianeta. Il progetto, sviluppato in un'ottica inclusiva e attenta alle esigenze dei bambini con *Sindrome di Asperger*, promuove socialità e rispetto reciproco. Ispirandosi ai temi dell'*Agenda ONU 2030*, il sistema comprende 18 attività ludiche: *Memo-goals*, un gioco *memory* classico introduttivo, e 17 giochi a percorso dedicati ai singoli obiettivi. Tra questi, è stato sviluppato il gioco che descrive l'Obiettivo 12, *Il ciclo del riciclo*, che illustra il ciclo di vita dei materiali come la carta, la plastica, il vetro, l'alluminio e il loro riuso. La progettazione grafica e sensoriale è pensata per garantire accessibilità e serenità percettiva: colori calibrati, icone in rilievo e materiali tattili accompagnano il bambino con sindrome di Asperger lungo l'esperienza di gioco, favorendone la concentrazione e il coinvolgimento. L'approccio multisensoriale si inserisce nella filosofia del *design for all*, come delineata da Maffei,[14] che considera la tattilità un elemento progettuale capace di ampliare la comprensione delle informazioni e l'inclusione tra pari.



Figura 2: Plancia di gioco *Cycle.zon*

[13] *Cycle Zon*, tesi Design della Comunicazione I Livello ABANA, relatrice: prof.ssa Ornella Formati, studentessa: Francesca Di Giacomo.

[14] STEFANO MAFFEI (a cura di), *Design for All. Progettare per l'inclusione*, Milano, FrancoAngeli, 2014.



Figura 3: Componenti di gioco memory *Memo-goals*

Cody Bag

Cody Bag[15] è un gioco educativo pensato per promuovere l'integrazione culturale attraverso la metodologia didattica del *coding*. L'obiettivo è favorire la conoscenza linguistica e culturale tra bambini provenienti da diverse nazioni, incoraggiando un'esplorazione ludica che contrasti gli stereotipi e valorizzi modalità di apprendimento multimodali. L'uso del pensiero computazionale come strumento trasversale permette di costruire un terreno comune tra culture differenti, trasformando il gioco in un dispositivo di mediazione culturale.



Figura 4: Plancia e componenti di gioco *Cody Bag*

[15] *Cody Bag*, Tesi in Design della Comunicazione I Livello ABANA, relatrice prof.ssa Ornella Formati, studentessa: Caterina Frigenti.

Cody Bag è un gioco da tavolo per 2–4 giocatori o squadre, rivolto a bambini dagli 8 ai 14 anni, utilizzabile sia in contesti scolastici sia domestici. La progettazione grafica si basa su un sistema di segni di comunicazione visiva caratterizzato da un impianto chiaro ed essenziale. Le carte di gioco presentano una famiglia di pittogrammi che aiuta i giocatori a riconoscere e descrivere le caratteristiche culturali delle diverse nazioni. Sono state selezionate inizialmente dieci nazioni e culture, con la possibilità di ampliare o ridurre il set in base alle esigenze delle scuole. L'integrazione della realtà aumentata consente di approfondire ulteriormente i contenuti, ampliando la dimensione narrativa e informativa del gioco. Il progetto è sostenuto da *Biblioteche Senza Frontiere Italia*, che lo propone nelle scuole con popolazioni multiculturali per contrastare le disuguaglianze socioculturali e la dispersione scolastica. In questo senso, *Cody Bag* non è soltanto un gioco, ma un vero artefatto comunicativo e sociale che utilizza il design come strumento di equità e partecipazione.



Figura 5: Marchio, pittogrammi e componenti di gioco *Cody Bag*

Lis is more: **Apprendere la lingua dei segni giocando**

Lis is more[16] nasce dall'idea di avvicinare i bambini udenti tra i 5 e i 10 anni: la lingua dei segni italiana (LIS) attraverso un'esperienza ludica e multisensoriale. Le ricerche più recenti evidenziano che insegnare la lingua dei segni ai bambini udenti amplia in modo significativo il loro modo di comunicare e di relazionarsi, favorendo l'attenzione e la memoria visiva. Il progetto propone un contesto di apprendimento accessibile a tutti, nel quale la LIS viene riconosciuta come una lingua a pieno titolo e come strumento per sviluppare consapevolezza corporea e apertura verso forme espressive non verbali.

[16] *Lis is more,* Tesi in Design della Comunicazione II Livello ABANA, relatrice prof.ssa Ornella Formati, studentessa: Roberta Petrosino.



Figura 6: Dadi tematici e applicazione di gioco *Lis is more*



Figura 7: Dadi tematici, carte illustrate e packaging gioco *Lis is more*

Il *kit* didattico combina artefatti fisici e digitali: dadi tematici, carte illustrate, sfide linguistiche, materiali per insegnanti, progettati con un linguaggio visivo semplice e immediato, basato su pittogrammi e icone che facilitano la comprensione e la memorizzazione dei segni. L'integrazione della tecnologia NFC permette di accedere a contenuti multimediali in LIS, creando continuità tra supporto fisico e digitale e rendendo l'esperienza più coinvolgente. La coerenza grafica tra colori, simboli e forme sostiene l'orientamento del bambino e rafforza il legame tra gesto, immagine e significato.

Drink!t. Share yourself

Drink!t. Share yourself[17] propone un'esperienza 0% alcol pensata per sensibilizzare i giovani tra i 16 e i 19 anni a un uso più consapevole delle bevande alcoliche. Il progetto vuole innescare nei giovani una riflessione critica sulle motivazioni che spingono all'assunzione di alcol, evidenziandone la pericolosità e informando sulle conseguenze fisiche e sui rischi sociali.

Drink!t trasforma il packaging in un sistema narrativo capace di coinvolgere sul piano emotivo e cognitivo, offrendo un'alternativa concreta ai rituali sociali legati al consumo di alcol. L'esperienza integra i principi del modello di personalità MBTI, ispirato alla teoria junghiana, per guidare i partecipanti in una riflessione leggera ma significativa sulla propria identità. Ogni profilo corrisponde a un *drink* analcolico, costruito attraverso una palette aromatica e cromatica definita con il supporto di un bartender professionista.



Figura 8: Packaging del *Kit Drink!t. Share yourself per GDO*



Figura 9: Componenti del *Kit Drink!t. Share yourself per GDO*

[17] *Drink!t. Share yourself*, tesi in Design della Comunicazione II Livello ABANA, relatrice prof.ssa Ornella Formati, studentessa: Francesca Di Giacomo.

Il percorso si articola in tre momenti: il test psicometrico, il gioco di gruppo *Share!t* dedicato alla prevenzione dei rischi legati all'alcol e, infine, la preparazione del *drink* 0% alcol associato alla propria personalità. L'intera esperienza è supportata da contenuti digitali e da elementi di realtà aumentata, che ampliano la dimensione narrativa e rendono il sistema accessibile e coinvolgente. Nel suo insieme, il progetto unisce design, psicologia e comunicazione visiva per costruire un dispositivo educativo che invita i giovani a conoscersi, confrontarsi e scegliere in modo più consapevole.



Figura 10: Packaging e componenti di gioco *Drink!t. Share yourself*

Conclusioni

L'analisi dei quattro progetti mostra come il *game design*, pur applicato a temi e destinatari differenti, rappresenti un dispositivo formativo efficace. In tutti i casi, la dimensione ludica ha favorito il coinvolgimento, la collaborazione e la costruzione di significati condivisi, permettendo di affrontare contenuti complessi attraverso esperienze progettuali accessibili e collaborative. La coerenza tra comunicazione visiva, materiali e interazioni conferma il ruolo del design come mediatore tra contenuti educativi e pratiche d'uso. Nonostante la diversità dei temi affrontati, i quattro progetti mostrano ricorrenze significative: la centralità della collaborazione, la necessità di semplificare progressivamente le regole e l'importanza di un'interfaccia visiva chiara. Le criticità più frequenti hanno riguardato la definizione del target, il sovraccarico informativo e la gestione delle dinamiche di gruppo, affrontate attraverso cicli iterativi di prototipazione e revisione. Nel complesso, il *game design* si conferma un dispositivo efficace per attivare processi di apprendimento situato, mentre il *design thinking* si rivela un approccio adeguato a sostenere la riformulazione continua delle scelte progettuali. Questi risultati, pur essendo parziali e riferiti a un contesto circoscritto, offrono spunti utili per una riflessione più ampia nella comunità scientifica sul ruolo del progetto di gioco come pratica educativa, inteso come dispositivo capace di attivare processi formativi contestualizzati e sostenere la costruzione di competenze progettuali consapevoli, articolate e trasferibili.

Sara Garaventa

Memorie e identità per gli scultori Garaventa

Se a Genova si pronuncia il nome Garaventa il pensiero corre immediatamente ad almeno due personaggi dei secoli scorsi: il professore di matematica Nicolò Garaventa (1848-1917) (fg. 1) e con lui la famosa nave scuola (fgg. 2-3), e lo scultore Lorenzo Garaventa (1913-1999) (fg. 4), allievo di Eugenio Baroni (1880-1935), docente in Accademia Ligustica di Belle Arti e al Liceo Artistico Nicolò Barabino, ricordato dall'omonima fondazione di Chiavari. Il contributo mira a riscoprirne le figure di scultori tra Ottocento e Novecento, come nodo di memoria familiare, identità cittadina e storia della scultura ligure, mettendo in relazione i diversi profili grazie alla genealogia e alle testimonianze familiari.



Figura 1: Mario Sabatelli, Busto di Nicolò Garaventa, bronzo, Genova, Corso Aurelio Saffi

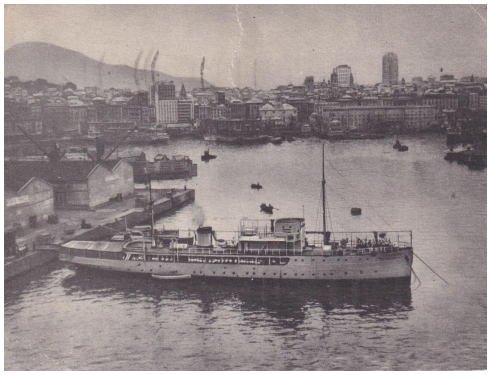


Figura 2: Foto storica della Nave- scuola Garaventa nel porto di Genova (Wikimedia commons)



Figura 3: Medaglia dedicata alla Nave-scuola Garaventa, Collezione privata



Figura 4: Lorenzo Garaventa nel suo studio (Wikimedia commons)

«Ti mando alla Garaventa!» erano le parole con cui, fino a qualche decennio fa, si minacciavano i bambini vivaci, quelli più turbolenti, promettendo loro di inviarli a quella nave-scuola definita sia 'galera' che 'salvezza' di tanti ragazzini scalmanati, semplici monelli alquanto irruenti o quasi briganti. Una 'nave officina di redenzione' posta nel porto della Superba, fondata da Nicolò Garaventa e attiva

tra 1883 e 1977,[1] con a bordo i cosiddetti 'garaventini' (fg. 5), piccoli marinaretti cui veniva insegnato un mestiere secondo rigide regole di condotta. Una pedagogia prima criticata e poi redenta, che di lì a breve avrebbero replicato città di mare come Venezia, con la Nave-asilo Scilla nel 1906, e Napoli, con la Nave-asilo Francesco Caracciolo nel 1913.[2]

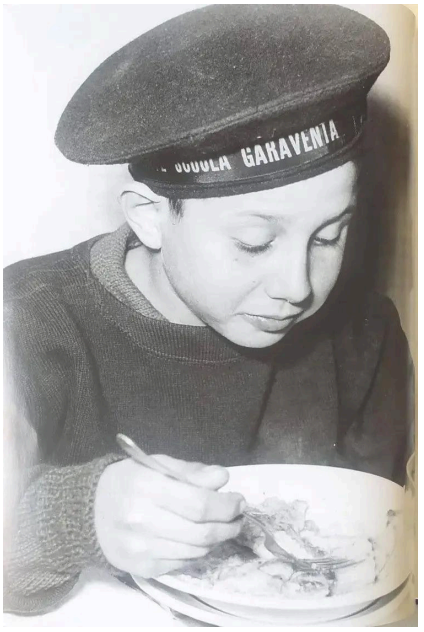


Figura 5: Un garaventino (Wikimedia commons)

Ma lo stesso nome si lega anche allo scultore Lorenzo Garaventa, che ha attraversato il Novecento con le sue creazioni plastiche. Le memorie familiari chiariscono una precoce propensione all'arte (intorno ai tre anni, per gioco, modellava già il fango), favorita dall'educazione ricevuta *in primis* dalla madre Carlotta Amelia Cavanna (1882), colta nobildonna laureata i primi del Novecento. Anche il padre ne riconobbe le capacità fin dal 1922, mostrando settimanalmente le sue prove grafiche al pittore Antonio Orazio Quinzio (1856-1928), direttore delle Pinacoteche del Comune di Genova.[3] Lorenzo lo ricordava come suo «lontano parente, dal ramo dei Garaventa»,[4] aveva infatti sposato nel 1896 la cugina Romilda Maria Caterina Debarbieri (1867), figlia della prozia Maria Anna Garaventa.

[1] GIULIO SOMMARIVA, *I Garaventa: una stirpe di filantropi, educatori, artisti. Divagazioni e ricordi*, in *Lorenzo Garaventa. Dialogo con l'ombra*, a cura di Luisa Caprile, Vittorio Di Turi, Rossella Soro, Genova, De Ferrari, 2013, pp.10-16, con bibliografia di riferimento.

[2] *Ivi*, p. 10, nota 3.

[3] Lo scultore aveva solo nove anni, cfr. *Lorenzo Garaventa*, a cura di Franco Sborgi, Genova, Tormena Editore, 1992, p. 88.

[4] LORENZO GARAVENTA, *Dialogo con l'ombra*, in *Lorenzo Garaventa. Dialogo con l'ombra*, a cura di Luisa Caprile, Vittorio Di Turi, Rossella Soro, Genova, De Ferrari, 2013, p. 46. Sui Quinzio la recente esposizione genovese *L'Ottocento dei Quinzio tra realismo e colore* presso i Musei di Strada Nuova, la Galleria d'Arte Moderna, l'Accademia Ligustica di Belle Arti (25 settembre 2025-8 dicembre 2025), il cui catalogo è in corso di stampa.

Lorenzo era inoltre consapevole erede di Giovanni Battista (1776-1840),[5] che rappresenta il *trait d'union* dei due personaggi menzionati. Si tratta di uno scultore del legno dell'Ottocento, ben noto alla sua epoca, ma trascurato dalla storiografia, tanto da rintracciarsi, a fatica, il legame con i suoi più celebri e già citati discendenti.[6]

Giovanni Battista era nonno di Nicolò, il figlio di Paolo (1815-1886) erede della bottega paterna, e trisnonno di Lorenzo, il figlio di Paolo Ugo disceso da Gaetano (1851), uno dei fratelli di Nicolò.[7]
Ricaviamo le prime indicazioni a riguardo dalle *Notizie dei Professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, pubblicate da Federigo Alizeri nel 1864, quale esito di ricerche e informazioni di prima mano.[8] Lo studioso era infatti amico di Giovanni Battista Cevasco (1814-1891) e collega sulle pagine dell'«Espero» tra 1840 e 1845,[9] in anni in cui la bottega garaventesca – dove Cevasco si era formato – era ancora attiva.

Se non è ancora nota la professione del padre Domenico, la famiglia sembra legarsi al preciso riferimento geografico di Uscio, sulle alture di Recco, nell'entroterra ligure di Levante. Lì si ricordano le vicende dell'avo Andrea, pacificatore di alcune liti sorte in paese, a cui gli abitanti, nel corso del Settecento, dedicarono un busto in segno di ringraziamento. Non a caso questo ramo dei Garaventa è noto per numerose iniziative munifiche e per la forte componente educativa e artistica. Un *habitus* mentale che caratterizzò anche lo stesso Giovanni Battista. Di fatto nel suo albero genealogico e fino ai nostri giorni, si rintracciano numerosi religiosi, docenti e artisti.

---

[5] Il discendente Lorenzo ne chiariva già la data di nascita nel 1776, cfr. ASMM, *Libro dei Battesimi, Matrimoni e Morti dal 1727*, c. 125, 5 agosto 1776.

[6] GIOVANNI BATTISTA BRIGNARDELLO, *Luca Agostino Descalzi*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1894, pp. 25-27.

[7] Uno studio specifico sul suo corpus di opere è in corso dalla scrivente. Cfr. GIULIO SOMMARIVA, voce *Giovanni Battista Garaventa*, in *Allgemeines Kunslerlexikon*, Band 48, Munchen-Lepzig "2006", pp. 492-493; ALFONSO SISTA, *Contributo per la scultura lignea ottocentesca nel Ponente Ligure*, in *Risorgimenti di marmo e colore. L'Unità italiana vista dal Ponente Ligure*, a cura di F. Cervini, catalogo della mostra (Imperia, 22 luglio – 18 settembre 2011), Albenga, Litografia Bacchetta, 2011, pp. 16-21; ALFONSO SISTA, *Scultura lignea ottocentesca nel Ponente ligure*, in *Salvatore Revelli (1816–1859). L'ambiente, i percorsi, le committenze*, a cura di Franco Boggero, Francesca De Cupis, atti della giornata di studi (Taggia, 17 ottobre 2009), Pisa, Ed. ETS, 2013, pp. 129-140; SARA GARAVENTA, *Giovanni Battista Garaventa. Appunti per una biografia*, in *Presepe Reale*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, Salone da Ballo, 8 dicembre 2017 – 25 marzo 2018), a cura di Serena Bertolucci – Alessandra Cabella – Luca Leoncini, Genova, Sagep Editori, 2017, pp. 24-29.

[8] FEDERIGO ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalla fondazione dell'Accademia*, Genova, Luigi Sambolino, 1864–1866, II vol. pp. 205-207.

[9] Per un approfondimento MAURO CANOVA – ROBERTO TROVATO, *Teatro e arti figurative nel periodico genovese "L'Espero" (1840–1845)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'art in Italia dell'Ottocento e del Novecento*. Atti del Convegno (Milano, 30 novembre – 1 dicembre 2006), a cura di Rosanna Cioffi – Alessandro Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 51-53.

Di Uscio era nativo anche lo zio Lorenzo, sacerdote,[10] che nel 1757 creò a Genova delle scuole per i non abbienti nei pressi di Ponticello, lì dove parte della famiglia Garaventa risulta trasferita dopo aver abitato a Uscio, Marassi e San Fruttuoso.[11]

E proprio la coincidenza di questo quartiere genovese con la medesima zona di residenza del più noto Anton Maria Maragliano (1664-1739), scultore genovese del legno attivo tra Sei e Settecento, fece notare Giovanni Battista quale suo successore, esattamente un secolo dopo: una «Maragliano renaissance» come ha giustamente suggerito Fulvio Cervini.[12]

Ma se ad occhi esperti i cent'anni di distanza sembrano rivelatori di molte differenze nella lavorazione delle sculture, per lungo tempo Garaventa – quando veniva correttamente riconosciuto autore delle sue creazioni – era identificato come un allievo di Maragliano o, meglio, era quest'ultimo a sovrapporsi ed essere oggetto di attribuzioni, anche in pieno Ottocento.

Le committenze religiose e confraternali continuarono infatti a necessitare di nuove immagini lignee, rese verosimili grazie alla policromia e trasportabili grazie alla relativa leggerezza del materiale. Si ponevano così in continuità con la tradizione tardo barocca, fortemente radicata su tutto il territorio dell'antica Repubblica di Genova, fino allo sfumarsi dell'alta qualità delle produzioni maraglianesche e il diffondersi di forme via via più stereotipate, da riconoscersi – agli albori del XX secolo – in una moltitudine di 'santini' novecenteschi, ormai privi dei caratteri del passato.[13]

Lo spostamento della famiglia nella più viva Marassi, in Val Bisagno, allora comune autonomo ai margini della città, giovò certamente a favore di una maggiore apertura verso il contesto urbano, più comodo per la formazione di Giovanni Battista e la sua futura attività artistica.

A inizio Ottocento nei libri parrocchiali della chiesa di Santa Margherita risultano registrati i nomi dei nonni e dei genitori, trasferiti successivamente nel quartiere di San Fruttuoso, dove verosimilmente lo scultore si sposò *ante* 1809, anno di nascita della figlia Maria, cui seguì Davide, Paolo (1815) e Vittoria (1822). Una volta avviata l'attività professionale, sulla scorta del maestro, Nicolò Traverso (1745-1823), almeno dagli anni Venti del secolo, la residente di Giovanni Battista divenne in modo stabile il centrale quartiere di Sant'Andrea. Nel censimento del 1827 si ritrova infatti assieme alla moglie Maria Lombardo, residente a Portoria in via Fossa del Colle. A quella data il figlio

[10] Cfr. GIOVANNI BATTISTA SEMERIA, *Secoli cristiani della Liguria, ossia storia della metropolitana di Genova, delle Diocesi di Sarzana, di Brugnato, Savona, Noli, Albenga e Ventimiglia*, I, Torino, Tip. Chirio e Mina,1843, pp. 359–362 per la nascita a inizio Settecento (nel 1723 per LUIGI GRILLO, *Elogi di liguri illustri*, II edizione, Torino, Tip. Ponthenier, 1846, III tomo, pp. 44–49) e la scomparsa il 12 gennaio 1788, sepolto nella chiesa di Santo Stefano.

[11] L'Anonimo (*Descrizione della città di Genova*, 1818, Genova, Biblioteca Berio, ms. IV.3.21, edizione a cura di Ennio Poleggi – Fiorella Poleggi, Genova, Sagep Editori, 1969, p. 281) cita la Scuola di Sant'Ambrogio, ancora chiamata così nel 1846 e presso cui sorgeva la 'casaccia' di Sant'Ambrogio, sulla collina di Sant'Andrea.

[12] FULVIO CERVINI, *Salvatore Revelli e il suo contesto d'origine: la formazione, la committenza, la fortuna*, in *"Titanico e cristiano". L'arte di Salvatore Revelli*, a cura di Fulvio Cervini, Taggia, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici - Comune di Taggia, 1995, pp. 10–49.

[13] FAUSTA FRANCHINI GUELFI, *"Il sorriso del Maragliano, ma più innocente, ma meno lezioso": la scultura sacra in legno policromo fra Settecento e Ottocento in Liguria*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, Atti del Convegno (Genova, 3–5 dicembre 2015), a cura di Lauro Magnani – Daniele Sanguineti, Genova, Genova University Press, 2017, pp. 173-191.

Paolo è già documentato come «scolaro scultore»,[14] professione tramandata poi al figlio Giuseppe «falegname» all'età di quattordici anni, nel 1856.[15]

Considerando la scomparsa di Giovanni Battista il 13 febbraio 1840,[16] la testimonianza della «Gazzetta di Genova»[17] secondo cui «nella chiesa parrocchiale di Santa Maria dei Servi sta esposta una statua in legno rappresentante *Nostra Signora del Rosario*, lavorata per la cattedrale d'Albenga dall'esperto giovane Paolo Garaventa», non lascia dubbi sulla doppia paternità dell'opera (fg. 6).



Figura 6: Paolo Garaventa, cassa maraglianesca della *Madonna del Carmine e San Simone Stock*, dettaglio, 1848–1849, legno scolpito e dipinto, Comuneglia (Genova), chiesa di San Pietro.

[14] ASCGe, *Stato Civile piemontese, censimento 1827*, quartiere di Portoria, vol. n. 7 (D–I), cc. 549–550, registrazione n. 1474.

[15] ASCGe, *Censimento 1856*, quartiere di Portoria, vol. 31 (GA 1°), c. 68, registrazione n. 5072. Il 30 marzo 1876 Paolo, definito «scultore d'anni sessantuno», è presente come testimone alla nascita della nipote Maria Ida Beatrice Riccarda Debarbieri, nata dalla figlia Anna Garaventa (ASGe, *Stato Civile Genova*, atto n. 398). Dall'atto di morte, nel 1886, si conosce la sua abitazione «posta in Salita all'Oratorio di Sant'Ambrogio al numero tre» (ASGe, *Stato Civile Genova*, morti 1866-1899, atto n. 133). Qui è citato anche il nome della madre Anna Maria, privo di cognome da nubile. La moglie Dominica Dell'Angelo, nata nel 1817, gli sopravvive fino al 1898 (ASGe, *Stato Civile Genova*, morti 1866-1899, atto n. 54).

[16] Sarebbe sepolto, secondo la testimonianza del discendente Lorenzo Garaventa – come già annotato da *Venite Adoremus. Note sul presepe genovese*, a cura di Giulio Sommariva, Genova, Tormena, 1993, p. 173 – nel cimitero della chiesa di Sant'Anna, presso cui avrebbe trascorso gli ultimi anni di vita. Per il rapporto già stretto con i carmelitani si considerino le quattro grandi statue in stucco presenti nell'edificio religioso.

[17] «Gazzetta di Genova», 73, 11 settembre 1841, p. 2.

Assieme a una straordinaria lavorazione dello svolazzo della Vergine, vi si riconosce già una evidente adesione al Neoclassicismo, in gran parte da attribuire al figlio.[18]

Quell'anno Paolo, appena venticinquenne, ereditò lo studio di vico della Celsa. Celebrato come «erede ben degno dell'esimio scultore»,[19] sposò Dominica Dell'Angelo (circa 1817–1898)[20] ed ebbe una numerosa prole, nata tra 1842 e 1855. Dopo Anna, il secondogenito Giovanni Battista (1840–1895)[21] è identificabile con il sottoufficiale, in servizio da dodici anni, che nel 1875 venne assegnato al primo reggimento fanteria del Distretto di Genova[22]. A seguire Giuseppe, nato nel 1842 e registrato come falegname nel 1856, ma già censito come militare nel 1871, seguendo forse la stessa carriera del fratello maggiore. Infine Nicolò, nato a Uscio nel 1848, il già citato comandante della nave scuola.

Sono poche le opere assegnabili a Paolo Garaventa, tra cui i restauri del 1840 per Moneglia e del 1848 per Comuneglia, rispettivamente sulla cassa di *San Giorgio* opera di Pietro Galleano e sulla *Madonna del Carmine e San Simone Stock* (fg. 7),[23] oltre alla fornitura di una *Madonna del Rosario* alla chiesa di Santa Sabina di Trigoso, databile agli anni Quaranta per il confronto con la *Vergine* di Albenga del 1840 e la *Santa Caterina d'Alessandria* di Pietra Ligure, documentata al 1858.



Figura 7: Giovanni Battista Garaventa e Paolo Garaventa, *Madonna del Rosario*, 1840–1841, legno scolpito e dipinto, 180 cm, Albenga (Savona), Cattedrale di San Michele Arcangelo.

[18] DANIELE SANGUINETI, *La scultura lignea*, in *La Cattedrale di Albenga*, a cura di Josepha Costa Restagno, Maria C. Paoli Maineri, Albenga, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 2007, I, pp. 319–330, con bibliografia precedente.

[19] «Gazzetta di Genova», n. 73, 11 settembre 1841, p. 2.

[20] ASGe, *Stato Civile*, morti 1866-1899, atto n. 54.

[21] ASGe, *Stato civile*, 1866-1899, atto n. 145.

[22] «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 151, 1 luglio 1875, p. 5523.

[23] PIERO DONATI, *Verso Levante. Sculture erratiche di provenienza genovese nella Liguria orientale: Giraldo da Lugano, Giovanni Pisano, Luca Cambiaso, Taddeo Carlone*, «Prospettiva», 125, 2007, pp. 23–34.

Fatta eccezione per il succitato Lorenzo novecentesco[24] e l'allievo Antonio Allegretti,[25] l'eredità di bottega di Paolo non sembra superare la generazione dei suoi figli, almeno non oltre Federico. Residente in via Giulia, non distante da quel quartiere di Portoria dove il padre e il nonno avevano collocato i loro studi, la sua professione di orefice è ricordata fino alla scomparsa nel 1912, nella sua abitazione di via dei Sansone al civico 18.[26]

Gli altri componenti noti della famiglia, ad eccezione di Davide (1853), prima semplice impiegato poi bibliotecario, alternano le stesse carriere degli avi. Sono contabili, ingegneri e soprattutto professori, come sottolineano le testimonianze dei diversi discendenti, in particolare Emilia Garaventa, docente, classe 1932.[27] Le memorie familiari aiutano quindi la ricostruzione storico-artistica delle diverse identità garaventesche, grazie a informazioni di prima mano che vanno a legarsi a inediti dati anagrafici, fondamentali per meglio definire la complessa stagione ottocentesca della scultura lignea genovese, ancora in gran parte da approfondire.

[24] Per un suo inquadramento cfr. FRANCO SBORGI, *Lorenzo Garaventa*, Genova, Tormena, 1992.

[25] «Caffaro», n. 52, 28 febbraio 1885; RAFFAELE BOZZO, *Una Famiglia Benemerita nella storia dell'Educazione Genova (secolo XVIII e XIX)*, Genova, De Perfetti, 1936, pp. 47-48.

[26] ASGe, *Stato Civile Genova*, *morti 1866–1899*, atto n. 198, 16 marzo 1911.

[27] CARLO PEIRANO – EMILIA GARAVENTA CAZZULO, *La nave scuola Garaventa: una vita di scuola*, Genova, De Ferrari, 2004, con ampia bibliografia citata. Ringrazio sinceramente Emilia Garaventa per l'interessamento e le fondamentali informazioni genealogiche ricevute.

Sandro Gugliermetto

Things get broken: note per una lettura storica di *Mass* di Leonard Bernstein

La lettura musicale di testi biblici, liturgici o devozionali è una costante, spesso trascurata, del secondo Novecento. Molti importanti compositori, di diversa estrazione culturale e religiosa, avvertono particolarmente negli anni Sessanta la spinta a utilizzare quei testi anche attraverso forme nuove e creative, fino a rinnovare inconsapevolmente il concetto stesso di 'musica sacra'. Nelle opere di Stravinskij, che pure aveva occasionalmente approcciato testi sacri fin dagli anni Venti, i temi religiosi si intensificano in prossimità degli anni Sessanta con *Threni* (1958) e proseguono con *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (1961), *Abraham and Isaac* (1963), *Requiem Canticles* (1966). Il *War Requiem* di Britten è del 1962; nello stesso anno il compositore inglese pone in musica il Salmo 150, mentre sei anni più tardi egli metterà in scena *The Prodigal Son*. La musica sacra di Poulenc abbandona i cori a cappella e i temi devozionali per concentrarsi su due opere con orchestra: il *Gloria* (1961) e i *Sept répons des tenèbres* (1963, postuma). Le due opere cruciali nella produzione sacra di Ligeti, *Lux aeterna* e *Requiem*, sono del biennio 1965-1966. Anche con Dallapiccola gli anni Sessanta vedono una maggior frequentazione del repertorio sacro e biblico, con le *Preghiere* (1963) e con le *Parole di san Paolo* (1964). Ma sono altresì gli anni in cui il repertorio degli spiritual trova la sua massima esaltazione 'colta' nei tre *Sacred Concert* di Duke Ellington (1965 - 1968 - 1973). Di diverso ma non meno significativo rilievo sono le opere di quei compositori la cui intera carriera è segnata dal rapporto col sacro e che tuttavia - magari fortuitamente - proprio negli anni Sessanta ottengono i loro risultati più significativi, come il *Passio* di Penderecki (1966) e la *Transfiguration* di Messiaen (1969).

Ma se anche per la storia della creazione artistica vale, come crediamo, il principio storiografico per cui ogni fenomeno ha la sua causa, allora per noi il caso più emblematico sarà quello di Darius Milhaud: ebreo di nascita e di osservanza, autore di molta musica sacra anche di natura liturgica (sinagogale), nel 1963 egli mette in musica le parole dell'enciclica di Giovanni XXIII *Pacem in terris*, pochi mesi dopo la sua pubblicazione e la quasi concomitante morte del Pontefice.[1] Il 1962 era stato l'*annus horribilis* della crisi dei missili di Cuba, risolta anche grazie alla mediazione - diplomatica e

[1] GIOVANNI XXIII, *Pacem in terris*, lettera enciclica, Città del Vaticano, 1962.

morale - vaticana; il radiomessaggio giovanneo dell'ottobre di quell'anno - durante la prima sessione del Concilio Vaticano II - e la successiva redazione dell'enciclica (aprile 1963) proposero al mondo intero e soprattutto ai non-cattolici la figura carismatica di un pontefice che metteva la sua Chiesa al servizio della pace, nel dialogo con le altre religioni e anche con gli atei 'di buona volontà'. L'autorità morale di Giovanni XXIII era universalmente riconosciuta; e il richiamo dell'artista a temi biblici o religiosi diventava una conseguenza di un universale anelito alla riconciliazione. Si tratta, in generale, di compositori considerati 'non-avanguardisti'. Tuttavia la loro non è un'espressione di retroguardia: il loro sguardo è rivolto anzi alla comprensione del loro presente con le sue contraddizioni e i suoi conflitti. Qui il sacro non è più 'borghese' ma nemmeno è spirituale: il sacro è politico, poiché è nel sacro che l'artista intravede la risoluzione dei conflitti. È in questo contesto storico e culturale che si inseriscono le uniche tre opere sinfoniche che Leonard Bernstein compone negli anni Sessanta e che - tutte - utilizzano testi biblici o religiosi (ebraici e cattolici): il *Kaddish* (o Terza Sinfonia, 1963), i *Chichester Psalms* (1965) e infine *Mass* (1966-1971).

L'evoluzione che - nel volto di pochi anni - porta Bernstein dal *Kaddish* a *Mass* è parallela allo sviluppo del pensiero e dell'azione dei movimenti politici degli anni Sessanta: dall'iniziale pulsione verso la 'lotta' sociale si digrada poco alla volta verso la consapevolezza che l'obiettivo della lotta debba essere la 'riconciliazione'. È una consapevolezza che passa per eventi determinanti e talora tragici: nello stesso anno della *Pacem in terris* e della morte di papa Giovanni, gli USA vivono il trauma collettivo dell'assassinio di John Fitzgerald Kennedy; nel 1965 la marcia di Selma segna uno spartiacque storico per il raggiungimento dei diritti civili; nel 1968 le uccisioni di Martin Luther King e di Robert Kennedy impongono ulteriormente all'artista un'ideale estensione del testo, elementare ma potente, di *We Shall Overcome*, inno dei movimenti per i diritti civili: «We'll walk hand in hand (...) We shall live in peace». Così, se *Kaddish* è l'espressione di un conflitto che non intravede alcuna pace possibile, la collazione dei testi biblici dei *Chichester Psalms* indica l'orizzonte di una pace tra le nazioni; e il complesso 'libretto' di *Mass* invoca la riconciliazione all'interno della società statunitense, dilaniata dalla guerra in Vietnam. Tra le differenze e le evoluzioni, una cosa ci deve essere chiara: nel Bernstein degli anni Sessanta il pensiero musicale, il pensiero politico e il pensiero religioso si fondono in un'unica visione, non è possibile disgiungerli, non si possono analizzare separatamente. Negli anni '70, terminato il suo impegno politico diretto, Bernstein non utilizzerà più testi sacri per le sue composizioni: e non si tratta di una mera correlazione.

La questione che si pone allo studioso è come il pensiero politico-religioso prenda vita nelle partiture. Se nel citato *Jeremiah* si trattava soltanto di scegliere un testo biblico preesistente e musicarlo secondo un impianto formale ancora mahleriano, negli anni Sessanta prende invece corpo la consapevolezza di come un testo liturgico possa farsi veicolo di un messaggio politico. Tra il 1961 e il 1963 compaiono il *Kaddish* di Bernstein e il *War Requiem* di Britten: se non abbiamo alcun elemento per supporre un dialogo o una reciproca influenza, tuttavia la parentela tra le due opere - per quanto attiene al trattamento del testo - ci risuona evidente. In ambedue le partiture il testo liturgico è sullo sfondo senza essere 'fuori scena'; il canto del testo sacro è trainato dalle voci bianche, simboli del futuro; l'estensione della preghiera a un ambiente laico è resa necessaria dal comune e pressante anelito

alla pace e alla riconciliazione; l'unione di testi sacri con testi secolari crea una sorta di ipertesto che ingloba il materiale sacro senza rinnegarne la sacralità.[2]

Tutti questi presupposti sono necessari per provare a rileggere *Mass*: un'opera che non è mai stata compresa fino in fondo, a cui non è ancora stato cercato un posto sulla barra della storia musicale né della stessa produzione bersteiniana, che è stata liquidata spesso come una trivializzazione del *War Requiem* se non, ancora più brutalmente, come 'kitsch' o 'pacchiana'.[3] Iniziata fin dal 1966 e presentata nel 1971 per l'inaugurazione del "John F. Kennedy Center for performing arts" di Washington DC, *MASS* pone una riflessione già dal titolo, che è scritto in maiuscolo: l'opera vuole essere sia 'messa' che 'massa'.

Il testo della liturgia cattolica, tropato con testi poetici di Stephen Schwartz - paroliere e musicista poco più che ventenne ma già reduce dal successo del suo *Godspell* - si ritrova ad essere canovaccio di un vero e proprio libretto: la storia di un *celebrant* che vorrebbe dar vita alla consueta azione liturgica ma che si ritrova in conflitto con un popolo dalle mille voci che mette in dubbio le ragioni stesse del rito e della fede, fino alla riconciliazione finale. Senza disancorarsi dalla tradizione ebraica, nella quale è nato e si è formato anche musicalmente, Bernstein sceglie una narrazione legata al rito cattolico: in parte è un omaggio alla religione di Kennedy; ma anche, nei primi anni post-conciliari e sull'onda del magistero di Giovanni XXIII, la Chiesa cattolica appare, non solo al compositore, come effettivamente 'universale' e come agente di pace e di giustizia.

Proveremo a leggere la potenza del pensiero (musicale, religioso, politico) del Bernstein degli anni Sessanta attraverso alcuni punti-chiave della partitura.

Nella prima mezz'ora dell'opera (sezioni da I a IV) sentiamo di tutto: lo stile tipico del musical bersteiniano è alternato o talora sovrapposto a parodie di contrappunto classico; il kazoo coesiste con le citazioni gregoriane, la chitarra elettrica con la ciaramella, il corale bachiano con le percussioni; la polifonia dell'*Alleluia* è swingata e tuttavia richiama lo spiritual. Fermandoci alla superficie dei suoni e dei testi, quella prima mezz'ora sarebbe completamente priva di senso. Nemmeno varrebbe la pena di evocare la lezione britteniana sull'eclettismo e cercare di ricalibrarla nel linguaggio americano novecentesco: lo potremo fare per successive sezioni dell'opera, ma non qui. Qui si tratta soltanto di un accatastamento di suoni e di stili il cui significato comincia finalmente a dipanarsi con il *Confiteor* (IV).

La sovrapposizione caotica che abbiamo descritto avviene interamente su testi sacri - in parte liturgici e in parte originali ma comunque di carattere devozionale - portando l'ascoltatore a sentirvi una parodia se non finanche una messa in burla dell'elemento religioso. È proprio invece quando

[2] Per la genesi di *Kaddish*, nonché per il ruolo del pontificato giovanneo nello sviluppo del pensiero bersteiniano, si veda BARRY SELDES, *Leonard Bernstein. The political life of an American Musician*, Berkeley, University of California Press, 2009; trad. it: *Leonard Bernstein. Vita politica di un musicista americano*, Torino, EDT, 2011, pp. 73-78.

[3] L'unico testo critico che sembra cogliere la centralità di *Mass* nella produzione bersteiniana è quello di HUMPHREY BURTON, *Leonard Bernstein*, London, Faber&Faber, 1994, p. 402-409; in esso troviamo anche un efficace resoconto di alcune reazioni negative allo spettacolo del 1971 le quali inevitabilmente avrebbero pregiudicato l'ascolto obiettivo dell'opera. Altre reazioni alla prima esecuzione di *Mass* in PAUL R. LAIRD, *Leonard Bernstein*, London, Reaktion Books, 2018, pp. 130-142.

Bernstein inizia a interpolare i testi profani di Schwartz che si svela la sua intenzione di fronte al sacro e ai suoi riti: non burla né negazione, bensì 'dubbio'. La prima risposta al *Confiteor* pronunciato dal celebrante e dal coro è del cantante rock: «Lord, I could go confess (...) Yes, but how, Lord, I don't know». Poco dopo sarà il cantante blues a ribadire il medesimo concetto: «It's easy to shake the blame for any crime | By trotting out that mea culpa pantomime». Due vocalità che sembrano ricalcate sulle esperienze artistiche di Elvis Presley e di Cab Calloway - e che rappresentano pertanto l'attualità statunitense degli anni Sessanta- servono al compositore per dare voce ai pensieri del popolo di fronte all'apparente inattualità del rito.

Non è difficile indovinare che la narrazione di *Mass*, per le intenzioni politiche che vi soggiacciono, raggiunga il suo culmine e il suo fulcro sulla frase «Dona nobis pacem» (XV). Meno invece ci si aspetta che la ricerca della pace, in Bernstein, sia una ricerca 'violenta'. Non è un paradosso: un reclamo per la giustizia sociale, spesso negata ma che è condizione essenziale e costitutiva della vera pace, può arrivare fino alla collera e all'invettiva contro un Dio che consente l'iniquità del mondo. I versi di Schwartz sono in se stessi significativi: «We're not down on our knees | We're not praying | We're not asking you please | We're just saying: | Give us peace now | and peace to hold on to. | And, God, give us some reason to want to!». O ancora, nella voce di un coro chiamato a cantare 'increasingly and unrestrainedly': «We're fed up with your heavenly silence | And we only get action with violence | So if we can't have the world we desire | Lord, we'll have to set this one on fire!».

Le parole «Dona nobis pacem» sono ripetute in una continua iterazione/intensificazione (si contano più di cento 'pacem', progressivamente dal sussurro al grido) ma cessano presto di essere un testo significante per diventare piuttosto una formula, un mantra. Il testo di Schwartz non contraddice il testo liturgico ma lo spiega, lo aggiorna e ci porta nel cuore stesso del pensiero di Bernstein: oltre al testo, anche la musica - iterativa, chiassosa, violenta - conferma la ricerca della pace: di 'quella' pace. Il «Dona nobis» è costituito da una sovrapposizione di linguaggi musicali diversi e teoricamente poco compatibili. Ma a differenza dell'inizio dell'opera, in cui avevamo ascoltato i diversi linguaggi uno per volta, nel «Dona nobis» li ascoltiamo (quasi) tutti contemporaneamente, la partitura li accoglie tutti. I diversi gruppi sociali che prima erano distinti riescono finalmente a esprimersi insieme; in più, Bernstein riserva numerosi spazi per l'improvvisazione, sia vocale che strumentale, con pochissime e generiche indicazioni di stile fino ad aprire la partitura all'intervento creativo di ciascun esecutore: «If desired, the members of the pit orchestra may join in this final blues stanza, playing anything they wish from the entire musical literature». Ma nonostante l'unione delle più aspre - e addirittura casuali - differenze di linguaggio, o forse proprio a causa di quell'unione, il «Dona nobis» ci rivela una compattezza sonora straordinaria. È il grido di tutta la società, come in una musicale marcia di Selma. Quando il compositore mette di lato il testo liturgico per creare lo spazio necessario ai versi di Schwartz, il binario di questa congerie di suoni e di grida è la forma canonica del blues. né può stupire trovare echi espliciti di quella tradizione proprio qui, in questa sezione, su queste parole: il blues è espressione di una minoranza etnica e sociale che non può non stare in cima al corteo di chi reclama pace e giustizia. Ma è un blues ricettivo, inclusivo, che consente ad ognuno di partecipare a quel corteo.

L'effetto è parossistico; per taluni è 'kitsch'. Ma qui, finalmente, possiamo usare con cognizione il termine - spesso bistrattato dalla musicologia - di 'eclettismo'. Se per Britten essere eclettici significava omaggiare e ricomprendere tutte le tradizioni musicali europee che hanno contribuito a 'creare Britten', con Bernstein l'intenzione estetica è simile ma l'obiettivo si sposta negli Stati Uniti e soprattutto si allarga alla sua contemporaneità (col rock) e a tutti gli strati sociali ed etnici, dalle élites ai bassifondi, poiché la pace è di tutti.[4] Un eclettismo politico e non storico; o meglio, una scelta stilistica che è stata chiamata 'eclettismo' ma per la quale si potrebbe usare oggi una parola che non era d'uso negli anni Sessanta: inclusività.

L'urlo, collettivo e violento, con cui la 'massa' invoca la pace porta la narrazione di *Mass* al caos e al crollo psicologico del personaggio del celebrante: il suo invito alla preghiera è un grido terrorizzato, poi scaglia a terra il calice, che si rompe. «How easily things get broken», mormora verso l'inizio del suo lunghissimo monologo intitolato, appunto, *Things Get Broken*. La rottura del calice è il simbolo della lacerazione del tessuto sociale e del rapporto tra il sacerdote e i suoi fedeli. Come si ricuce quella lacerazione? Come si possono ascoltare le istanze del popolo? Come si crea la pace, partendo da un così aspro conflitto sociale e dal rifiuto dell'autorità morale costituita? Si crea, per Bernstein, con una voce bianca e con un'arpa, come nel salmo davidico dei *Chichester Psalms*.

All'inizio dell'opera il personaggio del celebrante aveva intonato il tema del 'Lauda' (nella cadenza di *A Simple Song*). Nel finale, dopo il caos e dopo la rottura del calice, quel tema ricompare: ma questa volta è intonato da un ragazzino, come se la freschezza e l'innocenza del ragazzo prendessero il posto del celebrante e quindi della guida del popolo. È un tema che nonostante l'apparente difficoltà ritmica (è scritto per lo più in 5/8 e in 7/8) ha una perfetta cantabilità, come se fosse un vecchio inno, come se fosse da sempre nell'orecchio di ciascun ascoltatore. Una alla volta, tutte le voci - anche quella del celebrante stesso - si uniscono alla voce bianca: e quel tema che appariva diafano e innocente diventa la lode solenne di un popolo riappacificato. L'innocenza ha condotto il popolo alla pace, ha fatto ritrovare al popolo una sola voce; finalmente, la Messa può finire. Il popolo - con la sua lotta - non nega il sacro ma ha bisogno di essere rassicurato per potere, finalmente, tornare al sacro e trovarvi la pace. Dopo Beethoven è successo spesso che le voci dei fanciulli siano state progressivamente aggiunte alle rappresentazioni musicali dei popoli, ma sempre il ruolo di 'capopopolo' era affidato a un maschio adulto, saggio e guerriero, tenore o baritono. Nel Novecento l'evoluzione è compiuta: nella più politica delle opere musicali di Bernstein la guida del popolo è un ragazzo, con la sua voce granulosa, incerta, ma reale e sincera; gli adulti non hanno che da seguirlo.

[4] La questione del linguaggio musicale nazionale 'americano' (rectius: statunitense), dell'influenza genetica del jazz e della sovrapposizione di linguaggi diversi in parallelo al melting pot e alla sovrapposizione etnica era già stato il fondo della tesi di laurea di Bernstein, *The Absorption of Race Elements into American Music*, (Harvard, 1939), scritta sotto la supervisione di David Prall. Con *Mass* il compositore sembra anche voler dare una risposta definitiva, sul pentagramma, a quei suoi quesiti di gioventù. La tesi è ripubblicata in LEONARD BERNSTEIN, *Findings*, Washington D.C., Anchor, 1993; trad. it. *Scoperte*, a cura di GIOVANNI GAVAZZENI, Milano, Il Saggiatore, 2019. Sull'eclettismo culturale di Bernstein si veda anche HELEN SMITH, *There's a Place For Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 272-276 e *passim*.

Sonia Massari - Agnese Rullo

Rendere visibile il patrimonio nascosto dei legumi: design, mediterraneità e direzioni progettuali dalla *challenge Waste as Resources*

Introduzione

I legumi sono oggi ampiamente riconosciuti per il loro valore nutrizionale, agronomico e ambientale. Nel dibattito sulla transizione agroecologica vengono spesso richiamati per la capacità di migliorare la fertilità del suolo e sostenere modelli alimentari più equilibrati.[1]

Questa lettura, pur necessaria, rischia però di lasciare in ombra la loro dimensione culturale. Nel Mediterraneo i legumi appartengono da secoli alla vita quotidiana: sono presenti nelle cucine domestiche, nei mercati, nelle economie familiari, nelle ricette tramandate e nei gesti ordinari del mangiare insieme.[2] Proprio questa familiarità ne ha spesso ridotto la visibilità. Associati a un'idea di cucina povera, sono rimasti ai margini dei discorsi sul patrimonio alimentare, pur continuando a custodire memorie, saperi e relazioni con i territori.

Da qui nasce la domanda che orienta il contributo: in che modo pratiche, immaginari e narrazioni di mediterraneità possono contribuire a rendere visibile il patrimonio nascosto dei legumi e ad aprire possibili direzioni progettuali per la loro ri-significazione culturale?

Per rispondere a questa domanda, la comunicazione assume come caso esplorativo alcuni *concept* sviluppati nell'ambito della *challenge Waste as resources – Legumes and the Mediterranean: Innovation and Tradition* (Gli scarti come risorse – Legumi e Mediterraneo: innovazione e tradizione), un laboratorio intensivo di progettazione della durata di cinque giorni realizzato durante il *bootcamp* internazionale Sexy Beans 2025. Gli *output* vengono considerati come tracce progettuali attraverso cui

[1] FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations), *The 10 Elements of Agroecology. Guiding the Transition to Sustainable Food and Agricultural Systems*, Rome, Food and Agriculture Organization of the United Nations, 2018; ELLEN MACARTHUR FOUNDATION, *Cities and Circular Economy for Food*, [s.l.], Ellen MacArthur Foundation, 2019.

[2] MASSIMO MONTANARI, *Food Is Culture*, New York, Columbia University Press, 2006; MICHELE FILIPPO FONTEFRANCESCO – DANIELA MARIA ZOCCHI – ANDREA PIERONI, *Scouting for Food Heritage for Achieving Sustainable Development: The Methodological Approach of the Atlas of the Ark of Taste*, «Heritage» 5/1, 2022, pp. 526-544.

osservare possibili modalità di emersione del patrimonio nascosto dei legumi mediterranei. Il contributo propone dunque una lettura interpretativa del ruolo del design nei processi di ri-significazione culturale del cibo.

Prospettive teoriche:

- **Mediterraneità come relazione**
  In questa comunicazione, la mediterraneità viene letta come relazione tra alimenti, luoghi e pratiche quotidiane. Non indica un'immagine compatta del Mediterraneo, ma un campo di connessioni costruito attraverso scambi, adattamenti e forme di coesistenza storicamente sedimentate. In questa prospettiva, riprendendo la lettura proposta da Peregrine Horden e Nicholas Purcell, il Mediterraneo può essere interpretato come un insieme di microregioni diverse tenute insieme da reti di relazione.[3]
  Anche la lettura ecologica proposta da Serenella Iovino invita a considerare il Mediterraneo come intreccio tra storie, ambienti e materialità.[4] Un alimento non è dunque mediterraneo per natura, ma nella misura in cui rende percepibili relazioni tra produzione, consumo, memoria, territorio e pratiche sociali. Questa impostazione consente di leggere i legumi non come simboli identitari già dati, ma come elementi capaci di connettere suolo, lavoro agricolo, mercati, cucina e convivialità.

- **Legumi come patrimonio bioculturale nascosto**
  Nel contesto mediterraneo, i legumi occupano da secoli un ruolo rilevante nei sistemi alimentari locali. Come evidenziato da Massimo Montanari e più recentemente da Michele Filippo Fontefrancesco, Daniela Maria Zocchi e Andrea Pieroni, essi contribuiscono alla costruzione di pratiche alimentari, paesaggi agricoli e forme di trasmissione culturale che continuano a caratterizzare molti territori.[5]
  La nozione di diversità bioculturale proposta da Luisa Maffi permette di leggere questi intrecci come parte di un unico sistema di relazioni tra biodiversità, conoscenze locali e comunità umane. Il valore dei legumi non riguarda quindi soltanto le loro proprietà nutrizionali o agronomiche, ma anche la capacità di mettere in relazione ecologie locali, memorie familiari, pratiche culinarie e identità territoriali.[6]
  Questa dimensione ordinaria li rende interessanti dal punto di vista patrimoniale. Le riflessioni di Laurajane Smith sul patrimonio e quelle di Iain Robertson sul patrimonio 'dal

[3] PEREGRINE HORDEN – NICHOLAS PURCELL, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Oxford, Blackwell, 2000.
[4] SERENELLA IOVINO, *Introduction: Mediterranean Ecocriticism, or, a Blueprint for Cultural Amphibians*, «Ecozon@» 4/2, 2013.
[5] MONTANARI, *Food Is Culture* cit.; FONTEFRANCESCO – ZOCCHI – PIERONI, *Scouting for Food Heritage* cit.
[6] LUISA MAFFI, *Linguistic, Cultural, and Biological Diversity*, «Annual Review of Anthropology» 34, 2005, pp. 599-617.

basso' hanno mostrato come il riconoscimento culturale non dipenda esclusivamente da istituzioni o oggetti eccezionali, ma possa emergere anche da pratiche vissute, memorie condivise e forme di appartenenza quotidiana.[7] In questa prospettiva, i legumi possono essere interpretati come un patrimonio nascosto: presenti nei territori e nelle pratiche alimentari, ma spesso poco visibili nei dispositivi che producono riconoscimento pubblico.

Questa condizione riguarda in modo particolare alcune varietà meno valorizzate, vicine al campo delle *Neglected and Underutilized Crop Species* descritto da Gennifer Meldrum e Stefano Padulosi.[8] Il loro interesse non risiede soltanto nella biodiversità agricola che rappresentano, ma anche nelle storie locali, nei saperi e nelle economie che continuano a custodire.

- **Design come mediazione culturale**

  La nozione di risorsa dormiente aiuta a leggere il valore dei legumi come qualcosa che non è assente, ma non sempre attivato.[9] Alcune risorse continuano a esistere nelle ecologie locali, nelle pratiche alimentari e nelle memorie collettive, pur restando debolmente riconosciute nei sistemi di valorizzazione contemporanei. Nel caso dei legumi, questa condizione riguarda sia le specie meno visibili sia gli scarti e i sottoprodotti che accompagnano produzione e consumo.

  Il design può intervenire in questo spazio intermedio, tra valore latente e riconoscimento pubblico. Attraverso materiali, oggetti, dispositivi sensoriali e forme di racconto, ciò che resta sullo sfondo può diventare esperienza condivisibile.[10] Uno scarto, ad esempio, può essere letto come materiale con memoria: una traccia della coltivazione, della trasformazione, del luogo da cui proviene.

  Questa mediazione non coincide con una semplice operazione di comunicazione. L'artefatto progettuale agisce perché rende il valore culturale praticabile: invita a toccare, usare, assaggiare, trasportare, condividere. Per questa comunicazione interessa osservare come alcune sperimentazioni progettuali trasformino legumi e scarti agroalimentari in supporti di senso. Gli *output* analizzati non attribuiscono al *design* un potere risolutivo, ma ne mostrano la capacità di costruire mediazioni tra materia, memoria e uso.

---

[7] LAURAJANE SMITH, *Uses of Heritage*, London-New York, Routledge, 2006; IAIN J. M. ROBERTSON, *Heritage from Below*, Farnham, Ashgate, 2012.

[8] GENNIFER MELDRUM – STEFANO PADULOSI, *Neglected No More. Leveraging Underutilized Crops to Address Globals*, in *Routledge Handbook of Agricultural Biodiversity*, a cura di Danny Hunter, Luigi Guarino, Charles Spillane e Peter C. McKeown, London-New York, Routledge, 2017, pp. 298-310.

[9] GIANNI LORENZONI – SONIA MASSARI, *The Outlines of a Micro-Founded Food Ecosystem: Unexpected Events, Dormant Resources and Triggering Actors. Co-Design and Tools for Innovation: The Case Study of Lion Fish / I contorni di un ecosistema alimentare microfondato: eventi imprevisti, risorse dormienti e attori scatenanti. Co-Design e strumenti per l'innovazione: il caso studio del pesce leone*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage» 27, 2023, pp. 427-454.

[10] ELVIN KARANA – OWAIN PEDGLEY – VALENTINA ROGNOLI, *On Materials Experience*, «Design Issues» 31/3, 2015, pp. 16-27.

Studio di caso e metodo

La *challenge* costituiva una delle attività progettuali del *bootcamp* internazionale Sexy Beans 2025 e ha coinvolto studenti di ISIA Roma Design, Elisava Facultad de Diseño e Ingeniería de Barcelona, KISD Köln International School of Design e L'École de design Nantes Atlantique, con attività di sperimentazione materiale presso il laboratorio Saperi&Co della Sapienza Università di Roma. Gli studenti sono stati chiamati a lavorare sul potenziale progettuale dei legumi, con particolare attenzione agli scarti agroalimentari, alla sperimentazione materiale e alle forme di narrazione del patrimonio mediterraneo.

La *challenge*, concepita come dispositivo esplorativo di progettazione intensiva, si è svolta nell'arco di cinque giorni e ha alternato momenti di osservazione situata, attività di laboratorio e sviluppo progettuale. Le visite al mercato di Testaccio e alla Cooperativa Coraggio hanno permesso agli studenti di entrare in contatto con pratiche di produzione, vendita e consumo legate ai legumi e ai sistemi alimentari locali. Le attività presso il laboratorio Saperi&Co hanno invece aperto uno spazio di sperimentazione su scarti e sottoprodotti agroalimentari.

L'analisi si concentra sugli *output* della *challenge*: *concept*, prototipi, campioni di biomateriale e presentazioni progettuali. Questi materiali vengono letti come tracce esplorative, non come soluzioni compiute. La lettura segue quattro attenzioni principali: esperienza sensoriale del legume, scarti come materiali con memoria, oggetti o spazi legati alla convivialità, riattivazione di pratiche e immaginari locali.

Il carattere breve e sperimentale del *bootcamp* non consente di valutare l'efficacia dei progetti nel medio periodo, né il loro impatto sulle filiere locali. Il caso viene quindi assunto come osservatorio preliminare per individuare alcune direzioni possibili di ri-significazione dei legumi come patrimonio culturale riconoscibile.

Direzioni progettuali emerse: dalle sperimentazioni agli esiti possibili

Gli *output* sviluppati durante la *challenge* non vengono qui considerati come soluzioni compiute. La loro natura resta esplorativa, legata ai tempi brevi del *bootcamp* e alle condizioni sperimentali del laboratorio. Il loro interesse risiede piuttosto nelle possibilità che lasciano intravedere: strumenti per educare alla percezione dei legumi, materiali capaci di raccontare la circolarità degli scarti, oggetti per la convivialità e formati narrativi in grado di riattivare memorie alimentari locali.

Educare alla percezione del legume

Il *sensory kit for tasting legumes* (fg. 1) può essere letto come un primo tentativo di spostare l'attenzione dal legume come ingrediente al legume come esperienza percettiva. Il progetto lavora su sapori, aromi e consistenze, invitando a osservare ciò che nel consumo quotidiano tende a restare implicito.

Sviluppato ulteriormente, un dispositivo di questo tipo potrebbe diventare uno strumento educativo per scuole, mercati, musei del cibo o iniziative territoriali dedicate al patrimonio alimentare. La degustazione non sarebbe solo un momento di assaggio, ma una pratica guidata di riconoscimento:

un modo per avvicinare pubblici diversi alla varietà dei legumi, alle loro qualità sensoriali e alle storie che li accompagnano.

In questa direzione, il legume diventa occasione per costruire attenzione verso gesti, sapori e pratiche alimentari che appartengono alla vita quotidiana, ma che raramente vengono osservati come patrimonio.



Figura 1: *Sensory kit for tasting legumes, concept* di Andrea Rigo, ISIA Roma Design.

Rendere visibile la circolarità degli scarti

Il *concept* delle *bio-based market bags* (fg. 2) suggerisce una seconda direzione: trasformare scarti e sottoprodotti dei legumi in materiali capaci di raccontare una filiera. Il progetto resta preliminare sul piano tecnico, ma apre una possibilità interessante: usare la materia residuale non solo per produrre un nuovo oggetto, ma per rendere visibile il ciclo da cui proviene.

In questa prospettiva, lo scarto può essere considerato un materiale con memoria. Conserva una traccia della coltivazione, della trasformazione, del mercato e delle pratiche di consumo. Se sviluppati con maggiore approfondimento tecnico, materiali di questo tipo potrebbero trovare applicazione in oggetti legati alla vendita locale, al trasporto degli alimenti, all'allestimento dei mercati o alla comunicazione di filiera.

Il valore non risiederebbe solo nella sostituzione di un materiale con uno più sostenibile, ma nella possibilità di rendere leggibile il rapporto tra prodotto, territorio e uso quotidiano, facendo diventare visibile la circolarità.

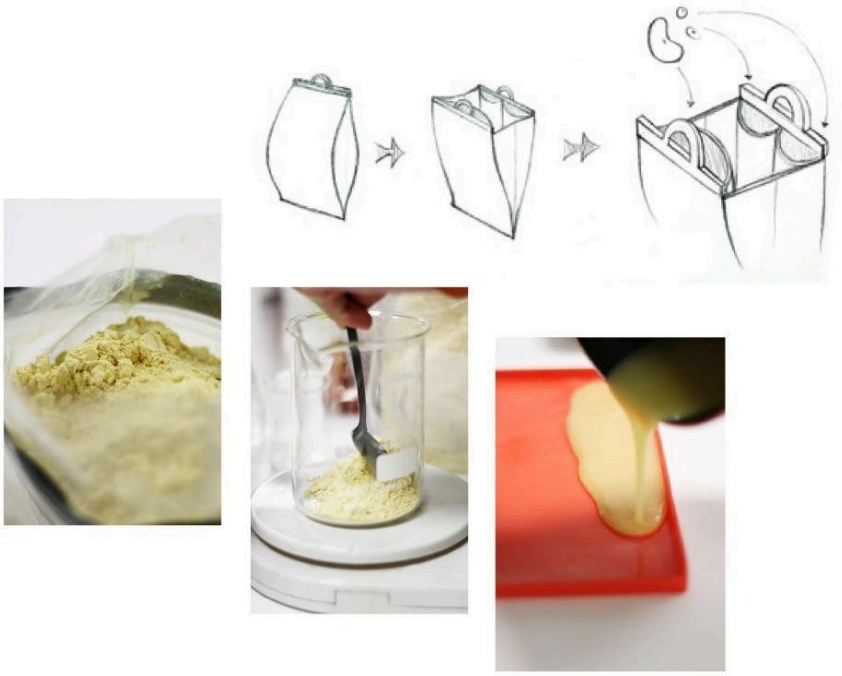


Figura 2: *Bio-based market bags, concept* di Wen Lee, KISD Köln International School of Design.

Progettare dispositivi conviviali

Una terza modalità di ri-significazione emerge negli artefatti spaziali e scenografici. La struttura del *folding screen* (fg. 3) progettato durante la *challenge,* suggerisce la possibilità di sviluppare oggetti e allestimenti capaci di costruire condizioni di incontro attorno al cibo.

In questo caso il legume non è necessariamente al centro come ingrediente, ma agisce come parte di un sistema di pratiche: coltivare, acquistare, cucinare, condividere, raccontare. Pensato per gli spazi conviviali della Cooperativa Coraggio, questo dispositivo spaziale ispirato alla *claustra* mediterranea potrebbe essere sviluppato per mercati, eventi pubblici, mense, festival locali o contesti educativi, contribuendo a creare situazioni in cui il patrimonio alimentare venga esperito in forma collettiva.

La dimensione conviviale è particolarmente rilevante perché permette di evitare una patrimonializzazione statica del cibo. I legumi non vengono isolati come oggetti da esporre, ma inseriti in pratiche d'uso e relazione. È in queste condizioni che il patrimonio quotidiano può diventare riconoscibile senza perdere il suo legame con la vita ordinaria.



Figura 3: *Folding screen, concept* di Inès Grandet, L'École de design Nantes Atlantique.

Riattivare memorie alimentari locali

Il *concept Bite 'n squeeze* (fg. 4), ispirato alla vendita delle *fusaje* nella Roma popolare, apre una quarta direzione: lavorare sulle memorie alimentari urbane attraverso formati accessibili e contemporanei. Il riferimento allo *street food* consente di collegare i lupini a pratiche di consumo informale, economie minute e forme di socialità legate allo spazio pubblico.

Anche in questo caso il progetto va letto come traccia iniziale. Se approfondito, potrebbe diventare un *format* capace di unire prodotto e racconto: un modo per riportare i legumi in contesti d'uso quotidiano, evitando che la loro valorizzazione passi solo attraverso linguaggi specialistici o forme di consumo elitarie.

Questa traiettoria introduce, più cautamente, il tema dell'accessibilità. Ri-significare i legumi come patrimonio culturale non dovrebbe significare isolarli in un'estetica di nicchia, ma immaginare dispositivi capaci di restare vicini ai luoghi, ai gesti e agli attori che ne hanno sostenuto la presenza nel tempo. In questa direzione, la giustizia sociale potrebbe essere un criterio futuro con cui valutare la capacità dei progetti di generare riconoscimento, partecipazione e forme di consumo realmente accessibili.

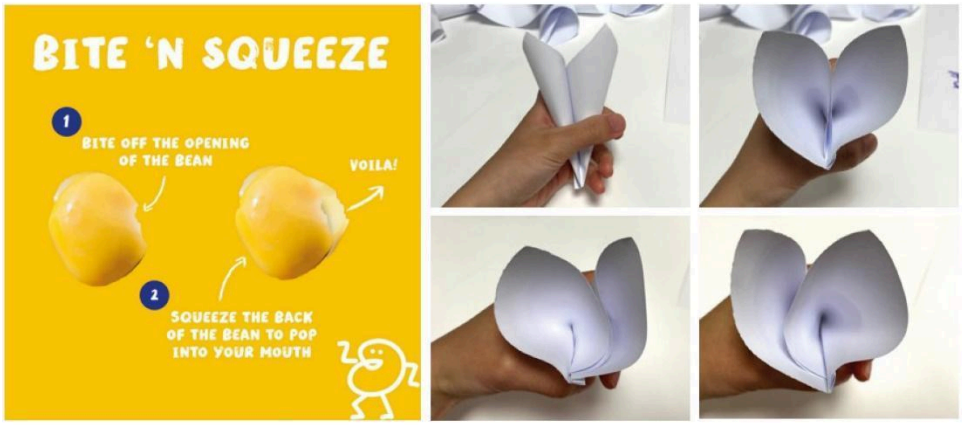


Figura 4: *Bite 'n squeeze, concept* di Yi Bei Ge, KISD Köln International School of Design.

Discussione e conclusioni

Gli *output* sviluppati durante la *challenge* hanno un carattere esplorativo. I tempi brevi del *bootcamp* e la natura sperimentale del laboratorio non permettono di considerarli soluzioni mature; il loro interesse sta nelle direzioni che aprono: educare alla percezione dei legumi, dare leggibilità agli scarti, costruire oggetti per la convivialità e riattivare memorie alimentari locali.

Le sperimentazioni suggeriscono che pratiche, immaginari e narrazioni di mediterraneità possono rendere più visibile il valore culturale dei legumi quando si radicano in luoghi concreti. La visita al mercato, il contatto con la Cooperativa Coraggio, la raccolta di materiali di scarto e il lavoro in laboratorio hanno permesso di avvicinare il legume come parte di una rete di relazioni: produzione, consumo, memoria urbana, pratiche conviviali, cicli materiali.

In questo quadro il design assume un ruolo di mediazione. I progetti discussi non dimostrano un impatto già raggiunto, ma indicano come oggetti, dispositivi sensoriali, materiali e formati narrativi possano avvicinare le persone a un patrimonio presente nelle pratiche quotidiane. Gli artefatti possono quindi essere letti come nodi di relazione tra scarto e valore, consumo e memoria, patrimonio e vita quotidiana.

Resta aperta la questione dell'impatto. Sarà necessario sviluppare ulteriormente i *concept*, verificarne l'uso in contesti reali e coinvolgere in modo più continuativo produttori, mercati, scuole, comunità locali e altri attori delle filiere. La comunicazione suggerisce quindi una traiettoria di lavoro: usare il design per costruire dispositivi capaci di far emergere le relazioni che attraversano i legumi mediterranei e di renderle culturalmente riconoscibili. Verificare questa ipotesi richiederà future sperimentazioni in contesti territoriali reali e un coinvolgimento più continuativo degli attori delle filiere locali.

Maria Teresa Pizzulli

Musica sacra delle compositrici dalla Riforma a oggi

Premessa

L'evoluzione della musica sacra – termine introdotto dal teorico protestante Michael Praetorius[1] nel 1614 – è strettamente connessa al contesto religioso e all'espressione della fede. Dalla Riforma protestante del XVI secolo fino alla contemporaneità, le donne hanno contribuito in misura significativa a questo repertorio, spesso operando ai margini delle istituzioni musicali ufficiali. Il presente contributo seleziona alcune figure rappresentative distribuite lungo quattro secoli, con l'obiettivo di evidenziare linee tematiche ricorrenti: il rapporto fra fede e creatività femminile, le dinamiche di inclusione ed esclusione nei diversi contesti confessionali, e le trasformazioni stilistiche del canto sacro.

Il punto di partenza è la raccolta *Woman in Sacred Song* (1885) di Eva Munson Smith, che mostra quanto fossero numerose, e spesso dimenticate, le compositrici di inni e musica sacra già nell'Ottocento.[2]

Dalla Riforma al Pietismo: le prime voci femminili

Fino alla Riforma, le donne che avevano avuto la possibilità di comporre vivevano in convento o erano figlie e mogli di compositori famosi, scontando pregiudizi radicati in una lettura patriarcale delle Scritture. La svolta luterana aprì nuovi spazi: le mogli dei pastori diventarono una figura sociale inedita, con responsabilità pubbliche nell'educazione cristiana e musicale delle comunità.[3]

Tra le prime compositrici della Riforma emerge Elisabeth Cruciger (ca. 1505), ex suora e amica di Lutero, autrice del primo inno riformato firmato da una donna, *Herr Christ der einig Gotts Sohn* (*Del Padre eterno, Figlio*), pubblicato nell'innario luterano del 1524, ancora oggi cantato e presente nell'innario italiano della CELI (Chiesa Evangelica Luterana in Italia) al numero 130.

Katharina von Zell, moglie del parroco di Strasburgo, curò nel 1534 una raccolta di inni hussiti dedicandola, con gesto rivoluzionario, «all'artigiano curvo sul suo bancone, alla madre che culla il suo

[1] <https://www.examenapium.it/libri/praetorius.html> (ultima cons. 02/07/2026).

[2] EVA MUNSON SMITH, *Woman in Sacred Song,* Boston, Lothrop, 1885, <https://archive.org/details/womaninsac00smit/page/386/mode/2up> (ultima cons. 02/07/2026).

[3] MARIA TERESA PIZZULLI, *Compositrici tra vita, arte e spiritualità. Musica sacra ritrovata*, Matera, Edizione Magister, 2022, pp. 48-54.

bambino, alla serva che lava i piatti»: un'innodia esplicitamente popolare e inclusiva.[4]

Con il Pietismo seicentesco il significato dell'inno, in forma di corale, mutò profondamente: se quello della Riforma rappresentava la comunità, il corale pietista divenne espressione dell'individuo e della sua intimità spirituale. Come osserva il teologo Eberhard Busch, «l'essenza del pietismo è la conversione individuale, la santificazione individuale, la salvezza individuale».[5]

In questo contesto si formò Henriette Catharina Freifrau von Gersdorff (1648-1726), colta nobildonna che scrisse numerosi canti spirituali, promosse l'educazione femminile e la traduzione biblica in sorabo: alcuni suoi inni entrarono negli innari evangelici dal 1725, e il suo pensiero influenzò la nascente Fratellanza di Herrnhut.[6]

Il XIX secolo: Revival, Gospel e compositrici professioniste

Nell'Ottocento il Revival spirituale trasformò radicalmente il repertorio sacro, sia in Europa sia negli Stati Uniti. L'accesso all'istruzione musicale, nonostante la nascita dei conservatori, restava discriminante per le donne; fa eccezione la Royal Academy of Music di Londra (fondata nel 1822), dove anche le donne venivano ammesse; infatti, Myra Hess vinse una borsa di studio per studiare pianoforte all'Accademia a soli 13 anni. Nel resto d'Europa le studentesse, invece, dovevano osservare orari separati e avevano accesso limitato a determinati strumenti.[7]

In questo clima emerse la cosiddetta 'Gospel Song', un genere che nella seconda metà del XIX secolo vide un contributo determinante da parte di compositrici inglesi e americane.

Frances Ridley Havergal (1836-1879) produsse una vasta raccolta di inni,[8] Charlotte Elliott (1789-1871) scrisse l'inno *Just as I Am*, che divenne uno dei canti più eseguiti nei raduni evangelici del predicatore battista Billy Graham;[9] Frances Jane van Alstyne, nota come Fanny Crosby (1820-1915), scrisse uno degli inni più rappresentativi del protestantesimo: *Blessed Assurance* (1873), composto insieme a Phoebe P. Knapp.

Crosby (1820-1915) fu una figura centrale nella vita evangelica americana del tardo XIX secolo. Membro della Sixth Avenue Bible Baptist Church, divenne celebre per i suoi numerosi inni protestanti e canti *gospel*, scrivendone oltre ottomila, oltre a poesie laiche. Pur cieca fin dall'infanzia, fu un'autrice e compositrice molto prolifica, fiera delle sue radici puritane; nel 1975 entrò nella Gospel Music Hall of Fame. Nel regno dell'innodia, le musiciste Knapp e Crosby sono diventate le principali esponenti del canto da chiesa protestante.[10]

Dobbiamo profonda gratitudine a donne di straordinaria capacità: Catherine Winkworth (1827-1878), la cui traduzione dei corali tedeschi dopo il suo anno a Dresda fu fondamentale, e le sorelle Borthwick, che con le loro eccellenti traduzioni hanno arricchito il mondo di lingua inglese

---

[4] KIRSI STJERNA, *Women and the Reformation*, Malden, MA – Oxford, Blackwell, 2009, p. 57.

[5] ALBERTO ANNARILLI, *Amore ed emozioni nell'innografia pietista. Dal passato a noi: esempi musicali,* «Religions» 15, 2024, n. 954, <https://www.researchgate.net/publication/382927901_Love_and_Emotions_in_Pietist_Hymnography-From_the_Past_to_Us_Musical_Examples > (ultima cons. 02/07/2026).

[6] EBERHARD BUSCH, *Karl Barth e i pietisti*, Downers Grove, InterVarsity Press, 2004.

[7] BARBARA CASAVECCHIO, *Senza nome. La difficile ascesa della donna artista* in *Arte e artisti nella modernità*, a cura di Antonello Negri, pp. 83-108, cfr. PIZZULLI, *Compositrici* cit., pp. 61-65

[8] <https://ccel.org/ccel/havergal> (ultima cons. 02/07/2026).

[9] <http://www.hymntime.com/tch/htm/j/u/s/justasam.htm> (ultima cons. 02/07/2026).

[10] <https://www.hymnologyarchive.com/blessed-assurance?rq=Blessed%20assurance> (ultima cons. 10/10/2020), cfr. PIZZULLI, *Compositrici*, cit., p.72.

con alcune delle più raffinate perle dell'innodia tedesca.[11]

Eva Munson Smith (1843-1915), compositrice e poetessa presbiteriana, censì sistematicamente l'innodia femminile ottocentesca nella pionieristica raccolta *Woman in Sacred Song* (1885), che riuniva poesie di 830 autrici e 150 composizioni di 50 musiciste. Nel 1893 fu invitata a presentare l'opera al World's Congress of Representative Women.

Le sue parole restituiscono la portata del progetto: «Quest'opera è stata una delle prime raccolte del pensiero artistico femminile nelle arti ed è degna di essere ricordata per l'immenso valore storico che rappresenta.» [12]

L'inno *My Kingdom* scritto in gioventù da Louisa May Alcott fece parte dell'opera. Riporto le parole di Louisa tratte da un carteggio con Eva:«*My Kingdom* è l'unico inno che abbia mai scritto. Fu composto a tredici anni e ... esprime ancora il desiderio della mia anima.» [13]
L'inno è presente nel Baptist *School Hymnal* (1880) e in altri innari evangelici.

Accanto all'innologia, le compositrici professioniste si affermarono anche nel repertorio colto. Louise Farrenc (Parigi, 1804-1875), pianista e compositrice ammirata da Robert Schumann, inserì il corale luterano *Ein feste Burg* nella sua composizione pianistica *Souvenir des Huguenots* op. 19, costruita nella forma del tema con variazioni.[14]

Di Helen Faith Rogers (1886-1918) si conoscono pochi dati biografici: sappiamo soltanto che morì di influenza in mare, presso Bordeaux, nel 1918. La sua composizione *The Lord is my shepherd*,[15] insieme a *The Cry of Rachel* per voce e pianoforte di Mary Turner Salter (1856-1938),[16] si colloca nello stile della romanza da salotto.

Margaret Dryburgh (1890-1945), abile musicista e missionaria presbiteriana inglese, si distinse per la sua attività musicale e filantropica nella *Choon Goan School* di Singapore, di cui divenne preside nel 1934. Durante l'occupazione giapponese e la sua prigionia a Palembang dal 1942, continuò a organizzare attività culturali e religiose per le prigioniere, componendo anche l'inno per coro femminile *The Captive's Hymn*. Il ricordo dei suoi ex alunni è commovente: «spesso lei pagava il latte per gli alunni denutriti e incoraggiava le ragazze a diventare insegnanti.»[17]
La produzione innodica femminile dell'Ottocento superò i confini degli Stati Uniti e dell'Inghilterra. Catherine Winkworth (1827-1878), dopo un soggiorno di studio a Dresda, produsse traduzioni dei corali tedeschi in inglese che arricchirono in modo significativo il repertorio anglofono, rendendo accessibile un patrimonio liturgico altrimenti inaccessibile.[18]

Il XX secolo: Gospel afroamericano e musica cristiana contemporanea

Nel Novecento il gospel afroamericano si affermò come forma espressiva autonoma, pur tra forti resistenze. Nelle chiese metodiste degli anni Trenta, dove lo spiritual era il canto liturgico prevalente, Bessie Smith (1894-1937), figlia di un predicatore battista, promosse con altre artiste un nuovo genere

[11] SANTE CANNITO, *Il Grande Innario Cristiano*, Roma, Casa Editrice Choral Srl, 2024, pp. 1088-1089.
[12] MUNSON SMITH, *Woman*, cit., cfr. PIZZULLI, *Compositrici*, cit., pp. 13, 51, 74.
[13] <https://hymnary.org/person/Alcott_Louisa?tab=tunes#google_vignette> (ultima cons. 02/07/2026), cfr. PIZZULLI, *Compositrici*, cit., pp. 13, 74.
[14] <https://www.musicbywomen.org/composer/louise-farrenc/> (ultima cons. 02/07/2026).
[15] <https://imslp.org/wiki/Category:Rogers,_Faith_Helen> (ultima cons. 02/07/2026).
[16] <https://www.womensongforum.org/2021/03/17/listening-to-loss-in-the-cry-of-rachel/> (ultima cons. 02/07/2026).
[17] EDWARD BAND, *Working His Purpose Out. The History of the English Presbyterian Mission,* 1847-1947, Reprinted by Ch'eng Wen Pub, 1948.
[18] <https://hymnary.org/person/Winkworth_C> (ultima cons. 02/07/2026).

musicale che gli ambienti protestanti più conservatori bollavano come 'musica mondana e peccaminosa': il gospel. Organizzò inoltre un convegno annuale per artisti gospel, sfidando le ortodossie religiose del suo tempo e contribuendo a definirne l'identità collettiva.[19]

A Sister Rosetta Tharpe (1915-1973) si deve il merito di aver introdotto i modi e i ritmi del blues negli inni religiosi, diventando la 'original soul sister' della musica su vinile grazie alla fusione tra spiritual e blues. Cantante, chitarrista e compositrice, Tharpe invitava gli spettatori a rispondere con linee musicali alle sue formule melodiche, anticipando tecniche del rock.[20]

La sua influenza si estese a generazioni successive: nel repertorio di Aretha Franklin, Whitney Houston, Mariah Carey e Carrie Underwood sono presenti canti gospel che debbono molto a questa tradizione[21]. Le musiciste nere utilizzarono la performance sacra come mezzo per costruire ciò che il politologo James C. Scott definisce "trascrizioni nascoste":[22] contro-narrazioni culturali che operano sia all'interno che contro le strutture religiose egemoniche.

Negli anni Settanta, gli hippy convertiti del Jesus Movement adottarono gospel, soul, rock e pop per esprimere la propria fede, contribuendo alla nascita della Contemporary Christian Music (CCM), che negli anni Ottanta divenne un'industria multimilionaria. Questa svolta commerciale suscitò critiche nelle chiese protestanti, dove si denunciava un presunto impoverimento del contenuto teologico e l'affermarsi di un vero e proprio 'business del carisma'.[23]

Melody Green (Hollywood, 1946), cantante e compositrice figlia di rifugiati ebrei russi, si distinse all'interno del Jesus Movement per aver preso esplicitamente le distanze dalla logica dello *star system* cristiano. Insieme al marito Keith Green (1953-1982), scrisse canzoni dal profondo contenuto evangelico e aprì la casa a persone bisognose.

Dopo la prematura scomparsa del marito, Melody proseguì il ministero attraverso *Last Days Ministries* (fondato nel 1977) e il fondo *Good Neighbor Mercy Fund.* Nel Regno Unito è tuttora conosciuta per il canto *There Is A Redeemer.*[24]

Il XXI secolo: tra tradizione e nuovi linguaggi

Nel panorama contemporaneo si individuano orientamenti diversi. Patricia Van Ness (Cambridge, 1951), violinista e compositrice, ha sviluppato un linguaggio che attinge alla musica medievale e rinascimentale: definita 'la moderna Hildegard von Bingen' per la sua musica 'estatica ed eterea', compone principalmente per voci femminili ed è impegnata nella composizione dell'integrale dei

[19] <https://www.britannica.com/art/blues-music> (ultima cons. 02/07/2026).

[20] <https://www.loudersound.com/features/the-story-of-sister-rosetta-tharpe-founding-mother-of-rocknroll> (ultima cons. 02/07/2026).

[21] PIZZULLI, *Compositrici*, cit., pp. 118-129.

[22] James C. Scott definisce e sviluppa il concetto di "trascrizioni nascoste" nel suo libro *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts* (New Haven, Yale University Press, 1990; trad. it. *Il dominio e le arti della resistenza. Trascrizioni nascoste,* Trieste, Asterios, 2006). Scott distingue tra la "trascrizione pubblica" — ciò che i subordinati mostrano apertamente al potere — e la "trascrizione nascosta", che include gossip, canzoni, barzellette, folklore e altre forme di comunicazione che permettono ai gruppi subordinati di criticare il potere, esprimere frustrazione e rafforzare la propria identità e solidarietà, senza mettere a rischio la loro posizione o incolumità. Il gospel afroamericano è un caso emblematico di resistenza cifrata: il linguaggio religioso e biblico serviva da copertura per veicolare messaggi sovversivi, incomprensibili all'occhio del potere bianco.

[23] NATAN MYRICK, *The Celebrity Model of Music Ministry. Characteristics and Considerations*, <https://nathanmyrick.com/articles/> (ultima cons. 02/07/2026).

[24] <https://www.melodygreen.com/Groups/1000008704/Bio.aspx> (ultima cons. 02/07/2026).

centocinquanta Salmi, con testi in inglese, ebraico e latino, utilizzando il Salterio, il Testo Ebraico e il *Liber Usualis*. È compositrice residente presso la First Church di Cambridge, Massachusetts, e presso lo St. Paul's Episcopal di Burlingame.[25]

Un caso italiano di particolare rilievo è quello di Ursula Caporali (1971-2022), pianista, ricercatrice e compositrice avventista. Laureata con lode in pianoforte e dottore di ricerca – con borsa di studio IPRS-IPA del governo australiano – Caporali ha integrato nelle sue composizioni elementi della musica aborigena, come in *The Dotted Face*, che ritrae 'l'anima' attraverso sonorità mutuate dalla tradizione australiana.

La sua ultima opera, *Emunah* (2021), per pianoforte solo, è il testamento spirituale di una musicista che sta morendo di cancro: il titolo, che in ebraico significa 'fede' intesa come totale affidamento a Dio, sintetizza il messaggio dell'intera composizione da me eseguita in prima assoluta il 12 ottobre 2024 al Convegno GATM presso il Conservatorio 'Giuseppe Martucci' di Salerno.

Queste le sue parole autografe sul frontespizio: «*Emunah* è il filo della speranza che trascende la ragione, che ci permetterà di prevalere e di avere pace'.»[26]

La pagina pianistica riflette lo stile compositivo contemporaneo di Caporali, fondato sulla costruzione di una struttura solida poi sottoposta a decostruzione.

Lauren Daigle (Lafayette, Louisiana, 1991) rappresenta il versante mainstream della musica cristiana contemporanea. Dopo una grave malattia infantile, si dedicò interamente alla musica. Nel 2018 il suo brano pop *You Say* entrò nella *Billboard Hot 100* e divenne il singolo cristiano rimasto più a lungo ai vertici delle classifiche statunitensi. Le sue canzoni, centrate sull'identità del credente e sull'abbandono fiducioso a Dio, hanno raggiunto un vasto pubblico giovanile, mostrando come una testimonianza spirituale possa diffondersi anche attraverso un prodotto commerciale.[27]

Un'iniziativa significativa per la diffusione del repertorio sacro femminile è *Cecilia's List*, sito web lanciato il 22 novembre 2017 da Kathryn Rose, dottoranda in composizione all'Università di Aberdeen e organista della chiesa anglicana di St. Andrew-Leytonstone a Londra.
Rose ha dichiarato: «Capita di andare in chiesa ogni settimana e non ascoltare per mesi alcun lavoro scritto da donne; il sito permette alle compositrici di offrire la propria musica e ai responsabili liturgici di trovarla agevolmente.»[28]

Conclusione

Il percorso delineato mostra una presenza femminile continua nella musica sacra, da Elisabeth Cruciger all'epoca della Riforma fino a Lauren Daigle e Ursula Caporali nel XXI secolo. Emergono tre nodi centrali: il rapporto tra istituzione ecclesiale e creatività individuale, che ha spesso relegato le donne in ruoli subordinati senza però ridurne la voce; la tensione tra identità teologica e mercato, particolarmente evidente nella musica cristiana contemporanea; e la necessità storiografica di recuperare e valorizzare un patrimonio ancora in gran parte trascurato. Iniziative come *Cecilia's List* e raccolte come *Woman in Sacred Song* mostrano che questo recupero è possibile e necessario e che la storia della musica sacra non può prescindere dal contributo femminile senza impoverirsi.
Concludo con le parole del musicologo e ministro della musica Randall Goodgame:

---

[25] <https://www.patriciavanness.com/> (ultima cons. 02/07/2026), PIZZULLI, *Compositrici* cit., p. 39.
[26] PIZZULLI, *Compositrici* cit., pp. 127-129.
[27] <https://www.laurendaigle.com/> (ultima cons. 02/07/2026).
[28] Cecilia's List, <http://artsyhonker.net/> (ultima cons. 02/07/2026);
<https://riforma.it/it/articolo/2017/11/09/la-lista-di-cecilia-promuove-musica-sacra-composta-da-donne> (ultima cons. 02/07/2026).

«La musica ha qualcosa di misterioso. Ci aiuta a ricordare le Scritture in un modo che rimane con noi per tutta la vita. Cantare la Parola permette allo Spirito Santo di lavorare attraverso quei versetti, radicandoli nel profondo del nostro cuore.»[29]

[29] <https://lc.cx/0PT7XM> (ultima cons. 02/07/2026).

Eugenio Poli

Lo sforzo produttivo delle fondazioni lirico-sinfoniche e dei teatri di tradizione durante la pandemia di covid-19: il cambio di paradigma del sistema teatrale dopo quattro secoli di 'opera in musica'

Introduzione: la storicizzazione del recente passato

Prendere in esame avvenimenti del recente passato in ambito musicologico e accademico può configurarsi come un'operazione problematica. Il racconto di eventi ancora vividamente presenti nella memoria collettiva sembra infatti collidere con la natura stessa della disciplina musicologica, che, nella sua dimensione storica e filologica, si è tradizionalmente rivolta allo studio dei beni musicali e documentali del passato.[1] Il presente contributo intende proporre una lettura sistematica del cambiamento di paradigma produttivo che ha investito il sistema dell'opera lirica durante gli anni delle chiusure pandemiche in Italia. L'obiettivo non è limitarsi a una ricostruzione cronachistica degli eventi, ma analizzarli attraverso la loro articolazione in fasi, le strategie adottate e le ricadute prodotte nel breve e nel lungo periodo, nel tentativo, inevitabilmente parziale, di avviarne una prima storicizzazione.[2] Accanto alla periodizzazione, verranno esaminate le trasformazioni sistemiche e produttive che hanno inciso profondamente non solo sulle modalità di produzione, ma anche su quelle di ricezione e fruizione dello spettacolo operistico. Come caso di studio, verrà dedicata particolare attenzione a *Il barbiere di Siviglia* di Rossini nella messinscena di Mario Martone,[3] considerata come uno degli esempi più significativi di rimediazione linguistica e spaziale del dispositivo teatrale durante la pandemia.[4]

Fin dalla sua origine nella Grecia antica, il teatro si configura come un sistema fondato sulla fruizione diretta ed estemporanea, sull'*hic et nunc* della presenza fisica di cantanti-attori e spettatori all'interno di uno stesso spazio.[5] Nel corso della storia, pur nelle differenze di generi, lingue e

[1] CAROLYN ABBATE – ROGER PARKER, *A History of Opera*, London, Penguin Books, 2012, pp. 501-505.

[2] MARCO DE MARINIS, *Teatro e pandemia: mutazioni del dispositivo scenico*, «Culture Teatrali» 31, 2021, pp. 9-15.

[3] Teatro Costanzi di Roma, 2021. Orchestra dell'Opera di Roma, direttore Daniele Gatti.

[4] JAY DAVID BOLTER – RICHARD GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999, pp. 45-60.

[5] ERIKA FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London, Routledge, 2008, pp. 1-20.

convenzioni, tale assetto è rimasto sostanzialmente invariato: dalla sacra rappresentazione medievale agli spazi teatrali elisabettiani, fino al teatro d'opera moderno. Si potrebbe obiettare che, prima dell'avvento della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, fosse impossibile concepire una fruizione teatrale diversa da quella in presenza. Ciò è indubbiamente vero; tuttavia, anche nell'epoca della registrazione audio e video, tali forme non hanno mai soppiantato il sistema produttivo tradizionale, ma si sono configurate come modalità complementari di fruizione *extra moenia*, senza intaccare la centralità del teatro quale luogo originario della produzione.[6]

Durante le chiusure pandemiche, invece, l'impossibilità di ospitare pubblico in sala ha imposto un mutamento radicale della concezione stessa di produzione operistica. Un sistema rimasto pressoché immutato per oltre quattro secoli è stato costretto a reinventarsi. Tale trasformazione si è articolata lungo due direttrici principali: da un lato, l'intensificazione e la riformulazione dell'uso dei media digitali; dall'altro, una profonda riconfigurazione dello spazio teatrale. Quest'ultimo aspetto appare particolarmente significativo nel definire la portata del cambiamento: per esigenze legate al distanziamento e alla tutela della salute, le strutture teatrali hanno dovuto alterare profondamente le convenzioni spaziali e percettive. La platea è stata in diversi casi trasformata in palcoscenico, l'orchestra è uscita dal consueto golfo mistico, mentre il pubblico, quando presente, è stato confinato ai palchi e alle gallerie. Tali trasformazioni travalicano la mera contingenza, configurandosi come segnali di una temporanea rifondazione del dispositivo teatrale.[7]

Il periodo compreso tra il 2020 e il 2021 può essere suddiviso in cinque macro-fasi: quella dell'asincronia percettiva; la fase della chiusura totale e della prima risposta digitale; la fase della riapertura controllata e delle prime sperimentazioni; quella della produzione a porte chiuse e della medializzazione; infine, la fase della riapertura progressiva e del ritorno al modello tradizionale. Nell'analisi di ciascuna fase verranno prese in considerazione tanto la collocazione cronologica quanto le strategie produttive adottate e le relative implicazioni teoriche.

La prima fase: l'asincronia percettiva

Con la scoperta del primo, e a seguire dei successivi casi di connazionali positivi al Covid-19, vennero messi in quarantena i pochi paesi colpiti dall'emergenza nelle tre regioni di Lombardia, Veneto ed Emilia-Romagna. Le prime misure attuate a seguito dell'emergenza sanitaria da COVID-19 erano recate dal D.L. 23 febbraio 2020, n. 6 (L. 13/2020).[8] In queste regioni i teatri chiusero il 24 febbraio, mentre nel resto d'Italia il 4 marzo.

La seconda fase: chiusura totale e della prima risposta digitale

Per l'aggravarsi della situazione sanitaria nelle tre regioni già colpite e il progressivo rinvenimento di casi nelle altre regioni, nei primi di marzo, il Governo, oltre a prorogare le misure restrittive per i luoghi di cultura in Lombardia, Veneto ed Emilia-Romagna, decise anche nel resto d'Italia «la

[6] RICHARD SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, London, Routledge, 2013, pp. 72-80.

[7] CHRISTOPHER BALME, *Theatre and the Real: Performance in an Age of Digital Mediation*, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 95-110.

[8] Decreto-legge 23 febbraio 2020, n. 6, Misure urgenti in materia di contenimento e gestione dell'emergenza epidemiologica da COVID-19, convertito con modificazioni dalla legge 5 marzo 2020, n. 13.

sospensione di eventi e spettacoli di qualsiasi natura, inclusi quelli cinematografici e teatrali».[9]

Considerato il continuo e progressivo peggioramento della situazione sanitaria, Il DPCM 9 marzo 2020 aveva poi esteso all'intero territorio nazionale le misure previste per la regione Lombardia e altre 14 province, e l'11 Marzo, in piena emergenza sanitaria, si dichiarò il *lockdown* nazionale.[10] In questa situazione assolutamente nuova per tutti gli Italiani e per tutte le attività, anche i teatri si trovarono in una condizione completamente nuova: mai, infatti, i luoghi teatrali erano stati chiusi nell'Italia repubblicana. I teatri dovettero sapersi reinventare e già nei primi giorni di confinamento decisero di aprire alla collettività i loro archivi multimediali di produzioni passate e realizzate negli anni precedenti nei propri teatri e in loro possesso, riversandole online. Fu un gesto importante sia sul piano culturale, perché offrì al pubblico la possibilità di fruire di produzioni di valore anche non viste in teatro, sia sul piano simbolico e operativo, poiché mantenne attivo il legame con gli spettatori e garantì continuità allo spettacolo dal vivo in un momento di crisi del settore.

La terza fase: riapertura controllata e prime sperimentazioni

Con la fine della prima ondata pandemica e le conseguenti riaperture, si pose anche la questione della ripresa delle attività dei teatri. Dal 15 giugno 2020 venne consentito lo svolgimento di spettacoli aperti al pubblico in tanto al chiuso quanto all'aperto.[11]

Dalla metà di giugno i teatri tornarono a riprogrammare spettacoli e ad alzare nuovamente il sipario. A causa della complessità del genere operistico, per natura spettacolo articolato con molte e sfaccettate componenti e un gran numero di figure necessarie, la maggior parte dei teatri ritenne complicato mettere in scena opere liriche e balletti in forma scenica e puntò su concerti sinfonici, esecuzioni in forma di concerto e recital, per garantire il rispetto dei protocolli anti-Covid, il distanziamento e la tutela della salute di maestranze e pubblico. Inoltre, il DPCM che stabiliva le modalità e le regole della riapertura prevedeva un massimo di 200 spettatori per i teatri al chiuso e 1000 all'aperto. Con un numero così esiguo di spettatori per le sale teatrali al chiuso, ovviamente motivate in base al principio di massima precauzione, per i teatri diventava un problema di entrate di botteghino e di compatibilità con i vincoli di bilancio.[12]

La quarta fase: produzione a porte chiuse e della medializzazione

Nelle ultime settimane di ottobre 2020, con la crescita esponenziale della curva pandemica, il Governo, con il DPCM del 24 ottobre 2020, decise che a partire dal 26 ottobre 2020 fossero nuovamente sospesi gli spettacoli aperti al pubblico in sale teatrali e da concerto. I teatri quindi, dopo poco più di quattro mesi furono costretti a chiudere ancora, la seconda volta nella storia repubblicana

[9] DPCM 4 marzo 2020, Ulteriori disposizioni attuative del decreto-legge 23 febbraio 2020, n. 6, recante misure urgenti in materia di contenimento e gestione dell'emergenza epidemiologica da COVID-19, art. 1.

[10] DPCM 11 marzo 2020, Ulteriori disposizioni attuative del decreto-legge 23 febbraio 2020, n. 6, recante misure urgenti per il contenimento e la gestione dell'emergenza epidemiologica da COVID-19, applicabili sull'intero territorio nazionale.

[11] DPCM 11 giugno 2020, Disposizioni attuative del decreto-legge 19 maggio 2020, n. 34, recante misure urgenti in materia di salute, sostegno al lavoro e all'economia, nonché di politiche sociali connesse all'emergenza epidemiologica da COVID-19.

[12] AGIS, *Rapporto sullo spettacolo dal vivo 2020*, pp. 40–55.

e per di più nello stesso anno solare.[13] A differenza della prima chiusura, che fu totale e indifferenziata da settore a settore, con tutti i teatri chiusi tanto al pubblico quanto alle maestranze, in questo caso i teatri rimasero interdetti agli spettatori, ma attivi per professionisti e maestranze; perciò, continuarono a 'produrre' a porte chiuse. Le fondazioni aderenti all'ANFOLS, l'Associazione Nazionale Fondazioni Lirico Sinfoniche, risposero alla chiusura dei teatri con l'iniziativa 'Aperti nonostante tutto', prevedendo iniziative e produzioni realizzate *ad hoc* in *live-streaming* eseguite a porte chiuse.

Il 'theatre of empty seats' come laboratorio di rimediazione: il caso Martone

L'inaugurazione della stagione 2020/2021 del Teatro dell'Opera di Roma con *Il Barbiere di Siviglia* ha rappresentato, nel panorama produttivo pandemico, l'esempio più compiuto di opera-film. Mario Martone, curando simultaneamente la regia teatrale e quella televisiva, non si è limitato a documentare uno spettacolo, ma ha operato una vera e propria rimediazione del linguaggio operistico, trasformando il Teatro Costanzi in un set cinematografico totale. In questa visione, lo spazio architettonico, inibito alla fruizione del pubblico, smette di essere contenitore per farsi contenuto: la platea, i palchi, il foyer e persino gli esterni della città diventano tessere di un mosaico drammaturgico che abita il teatro a 360 gradi.

Sotto il profilo teorico, l'aspetto più pregnante risiede nella gestione simbolica del vuoto. Martone sceglie di non rimuovere le poltrone della platea, lasciandole come testimoni silenziosi di un'assenza che diventa essa stessa parte della messinscena. In questo spazio 'sacralizzato' dal silenzio, gli artisti invadono l'intero edificio, trasformando il palco reale nella dimora di Bartolo e i corridoi in sentieri d'azione. Tale scelta trasforma il teatro in un set al contempo reale e surreale, dove la finzione scenica si fonde con la nuda verità dell'edificio teatrale deserto.[14]

L'operazione Martone-Gatti si distingue per la capacità di rinnovare il genere senza ricorrere a provocazioni gratuite, puntando invece su una cineficazione dello spazio teatrale. L'inserimento di frammenti d'archivio in bianco e nero e il prologo in stile *cinéma-vérité*,[15] con il direttore d'orchestra e il protagonista che percorrono le strade di una Roma deserta, sanciscono il superamento del confine tra il mondo esterno e il tempio della rappresentazione. Dal punto di vista musicale, la concertazione di Daniele Gatti affronta e risolve le inedite criticità acustiche di una disposizione orchestrale e vocale frammentata, mantenendo una vivacità analitica che dialoga perfettamente con il ritmo della regia cinematografica.

La quinta fase: riapertura progressiva e del ritorno al modello tradizionale

Con l'abbassamento della curva pandemica e l'inizio della campagna vaccinale, si decise con il DL Riaperture (D.L. 52/2021) la riapertura il 26 aprile 2021 dei teatri con capienze limitate.[16] La capienza consentita per gli spettacoli aperti al pubblico in sale teatrali non poteva essere superiore al 50% di

[13] DPCM 24 ottobre 2020, Ulteriori disposizioni attuative del decreto-legge 7 ottobre 2020, n. 125, recante misure urgenti connesse con la proroga della dichiarazione dello stato di emergenza epidemiologica da COVID-19.

[14] FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance*, cit., pp. 120-135.

[15] BOLTER – GRUSIN, *Remediation*, cit., pp. 70-84.

[16] Decreto-legge 22 aprile 2021, n. 52, Misure urgenti per la graduale ripresa delle attività economiche e sociali nel rispetto delle esigenze di contenimento della diffusione dell'epidemia da COVID-19.

quella massima autorizzata ma non superiore a mille spettatori per gli spettacoli all'aperto e a cinquecento al chiuso. Seguì, poi, l'introduzione del *green pass* a partire dal 6 agosto 2021 per accedere a teatri e sale da concerto; l'11 ottobre 2021, infine, nelle zone bianche, fermo restando il possesso di una certificazione verde, venne riportato il tasso di occupazione al 100%.

Conclusioni: La resilienza del rito e la 'cicatrizzazione' dello spazio scenico

L'analisi dello sforzo produttivo compiuto dai teatri italiani durante l'emergenza pandemica permette di formulare alcune riflessioni conclusive sulla tenuta del sistema operistico e sulla sua identità ontologica. Se da un lato l'eredità positiva di quel biennio risiede in una rinnovata consapevolezza digitale, divenuta ormai uno strumento imprescindibile di *audience development* e di educazione per le nuove generazioni, grazie alla circolazione di estratti, podcast e intere recite digitalizzate che hanno abbattuto le barriere fisiche dei teatri,[17] dall'altro lato il ritorno alla normalità ha svelato una verità più profonda.

Non appena le maglie delle restrizioni sanitarie si sono allentate, il teatro ha operato una vera e propria 'operazione di cucitura' del sipario, andando a sanare quello squarcio che si era aperto nella quarta parete. Per quanto le sperimentazioni spaziali abbiano offerto soluzioni estetiche di straordinario interesse e abbiano dimostrato una duttilità inaspettata delle strutture architettoniche, esse sono rimaste confinate nell'alveo dell'eccezionalità.[18] Il sistema ha scelto deliberatamente di tornare alla sua configurazione 'classica': il pubblico raccolto in platea, i musicisti nel golfo mistico e l'azione scenica circoscritta sul palcoscenico.

Questa dinamica di ritorno non può essere liquidata esclusivamente come una necessità di ordine economico per il recupero delle capienze o come una pigra aderenza a una *koiné* consuetudinaria. Il motivo risiede nella natura stessa del teatro d'opera come rito collettivo e fisico. L'opera, sin dal Seicento, si è strutturata su un equilibrio delicatissimo tra visione frontale, acustica naturale e condivisione sociale dello spazio.[19]

Quella vissuta durante il Covid-19 è stata una sperimentazione necessaria e dovuta, figlia di un'imposizione esterna e non di una ricerca estetica deliberata. È stata una 'resistenza creativa' che ha evitato il naufragio del settore, ma che ha anche confermato, per via negativa, che il sistema operistico funziona esattamente così come lo abbiamo ereditato. Se dopo quattro secoli di evoluzioni tecnologiche e stilistiche il teatro è tornato immediatamente alla sua forma originaria, è perché quella forma rappresenta l'unica architettura sensoriale in grado di garantire la sopravvivenza del genere.

---

[17] Sulla trasformazione digitale delle istituzioni musicali durante la pandemia e sulla ridefinizione delle modalità di fruizione dello spettacolo dal vivo si veda THOMAS SCHÄRER – MARIE-LOUISE ZWICKY, *Music and Digital Performance in Times of Crisis*, «Twentieth-Century Music» 2021, pp. 1-18; cfr. anche TIMOTHY J. THOMAS, *Opera in the Age of Streaming*, «Journal of the Royal Musical Association» 2022, pp. 201-228.

[18] Sulla riconfigurazione dello spazio scenico e sulle pratiche emergenziali di adattamento del teatro musicale durante la pandemia si veda CAROLINE WOOD, *Staging Crisis: Opera and Performance Space in COVID-19 Europe*, «Cambridge Opera Journal» 2022, pp. 45-68; cfr. anche PIERRE-MICHEL MENGER, *The Economics of Singularities in Performing Arts*, Harvard University Press, 2014.

[19] Sulla natura rituale e sociale del teatro come forma di co-presenza e dispositivo performativo si veda ERIKA FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance*, London, Routledge, 2008; e JOSÉPHINE MACHON, *Immersive Theatres*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

In definitiva, la pandemia non ha ucciso il teatro tradizionale, ma ne ha paradossalmente certificato l'insostituibilità: nell'era della riproducibilità digitale assoluta, l'evento operistico rimane l'ultimo baluardo dell'esperienza umana autentica, basata sull'irripetibile vibrazione dell'*hic et nunc*.[20]

[20] Sul concetto di presenza, irripetibilità e *hic et nunc* nella performance contemporanea si veda PEGGY PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993; e PHILIP AUSLANDER, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge, 2008.

Stefania Puntaroli

Casa studio d'artista in terra cruda e paglia: Creatività, autocostruzione, design sostenibile nel patrimonio culturale della Toscana

Introduzione

Il presente contributo illustra una ricerca practice-based attualmente in corso nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Cultural Heritage and Creativity dell'Accademia di Belle Arti di Lecce.[1] Lo studio indaga il potenziale dell'autocostruzione in terra cruda e paglia come pratica capace di connettere sostenibilità ambientale, trasmissione di saperi costruttivi e produzione artistica contemporanea. La ricerca nasce dalla volontà di esplorare in che modo le tecniche costruttive in terra,[2] storicamente radicate nell'architettura vernacolare[3] e già utilizzate dagli etruschi,[4] possano essere reinterpretate nel contesto contemporaneo attraverso processi di autocostruzione. In particolare, l'indagine si concentra sul rapporto tra materia, gesto costruttivo e produzione di conoscenza, considerando il cantiere non soltanto come luogo di realizzazione di un edificio, ma come

[1] Per il curriculum di Design e Innovazione per l'Ambiente e la Persona.

[2] La terra cruda è una delle tecniche costruttive più antiche e diffuse al mondo, le varianti differiscono per il metodo di posa, *adobe* si riferisce ai mattoni essiccati al sole, *pisè* alla terra battuta in casseforme e *bauge* a terra e paglia lavorate a mano e senza cottura, rivalutate oggi come materiale biocompatibile e a basso impatto ambientale, capace di regolare naturalmente l'umidità e il calore.

[3] MAURO BERTAGNIN – CLELIA MUNGIGUERRA – MADDALENA ACHENZA, *Architetture di terra in Italia: Tipologie tecnologie e culture costruttive,* Monfalcone, *Edicom Edizioni, 1999,* cit., p. 25. La presenza dell'architettura vernacolare in terra esprime un legame immediato che si stabilisce con la materia prima da utilizzare. In tal senso la disponibilità della terra cruda come materiale locale per eccellenza diviene una delle prime chiavi di comprensione intuitiva della presenza della costruzione in terra cruda nel territorio.

[4] Cfr. EUGENIO GALDIERI, *Le meraviglie dell'architettura in terra cruda*, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp.191-195. L'archeologo Giuseppe Sordini sostiene che la terra cruda è il materiale edilizio utilizzato dagli etruschi per le civili abitazioni, poiché ogni sito archeologico appariva ricoperto di uno strato di almeno 20/25 centimetri di finissima polvere di argilla. I testi di Vitruvio e Plinio citano costruzioni in mattoni crudi (*lateres*) e in mattoni cotti (*lateres cocti* o testate), fabbriche e monumenti ancora oggi esistenti, lodevoli per struttura e stabilità. Anche i greci usarono spesso il mattone crudo per abitazioni private e templi, mentre i romani cuocevano i mattoni.

dispositivo di ricerca. L'originalità del progetto risiede nell'integrazione tra pratica artistica, sperimentazione architettonica e ricerca sul patrimonio culturale. Se gran parte della letteratura sull'architettura in terra si concentra sugli aspetti storici, tecnologici o ambientali, questo studio analizza il processo costruttivo come esperienza creativa e conoscitiva, capace di generare nuove forme di apprendimento e nuove relazioni tra individuo, materiali e ambiente.

> É molto probabile che la prima vera "attività lavorativa" dell' homo sapiens sia stata proprio quella del muratore. È in questa attività che l'uomo ha sviluppato il suo intelletto attraverso quella che si potrebbe chiamare "cultura del fare". Nel fare si è dovuto costruire e dotare di alcuni attrezzi sia pure semplici che gli hanno consentito la realizzazione di opere con gusto e compiacimento per il risultato concretamente ottenuto.[5]

Quadro teorico

La terra «materiale universale e straordinariamente versatile»,[6] negli ultimi decenni è tornata al centro del dibattito internazionale sull'architettura sostenibile grazie alle sue caratteristiche di reperibilità locale, riciclabilità e ridotto impatto ambientale,[7] ha inoltre elevati standard di comfort abitativo, grazie alle capacità igrometrica, fonoassorbente, termoregolatrice e di resistenza all' elettromagnetismo.

Come evidenziato da Jean Dethier,[8] la terra rappresenta un materiale universale e straordinariamente versatile, utilizzato in numerose culture e capace di rispondere alle esigenze contemporanee di sostenibilità. La ricerca si colloca inoltre nel solco degli studi di Bernard Rudofsky[9] e Hassan Fathy,[10] che hanno contribuito a rivalutare le conoscenze costruttive vernacolari e il rapporto

---

[5] GIUSEPPE ROBERTO MERCORELLA - ALFREDO SIMONETTI, *Attrezzature edili*, Roma, EPC Editore, 2011, p. 7.

[6] Cfr. «Domus» Terra/ Da terreno malleabile a costruzioni robuste, n. 1098, 2025, nella rivista l'architetto danese Bjarke Ingels esplora la terra in tutte le sue forme: terra battuta, intonaco d'argilla, *adobe*, ceramica, terracotta, argilla umida e mattoni cotti.
<https://www.domusweb.it/it/speciali/guest-editor/bjarke-ingels/2025/02/05/editoriale-bjarke-ingels-febbraio-terra.htm> (ultima cons. 24/05/2025).

[7] In Europa, la riscoperta dell' architettura e tecnologia in terra cruda è avvenuta a partire dal 1972, grazie a studi ed esperienze costruttive di ricercatori e progettisti che nel 1979 hanno portato alla nascita di CRAterre, presso la scuola d'architettura di Grenoble. Nel 1981 la mostra internazionale *Passato presente e futuro dell'architettura in terra*, Centre Pompidou. Nel 2001 l' Unesco firma l'impegno per la diffusione della terra cruda. Mancano le normative di riferimento, anche se alcune regioni hanno avviato un processo di tutela. Con la terra cruda sono stati costruiti anche importanti edifici, come musei, scuole, alberghi, ville, soprattutto in Australia, Canada, Stati uniti, dove esiste una regolamentazione, FRANCESCA SCALISE - CESARE SPOSITO, *Terracruda e nanotecnologie. Tradizione, innovazione e sostenibilità,* Aracne, Roma, 2013, pp. 61-71.

[8] JEAN DETHIER, *The Art of Earth Architecture: Past, Present, Future*, New York, Princeton Architectural Press, 2020.

[9] BERNARD RUDOFSKY, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1964.

[10] HASSAN FATHY, *Architecture for the Poor: An Experiment in Rural Egypt*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.

tra architettura, ambiente e comunità. Parallelamente, il progetto assume come riferimento metodologico gli approcci del *research by doing* e del *learning by making*,[11] nei quali l'esperienza pratica diventa strumento di produzione della conoscenza. Il fare manuale non costituisce soltanto un mezzo operativo, ma una modalità di osservazione e comprensione dei processi materiali e progettuali.

In un contesto in cui operano pochissime imprese specializzate e i costi restano elevati, l'autocostruzione diventa non solo una necessità, ma anche un'opportunità per rivalutare il lavoro manuale e ripensare il rapporto tra esseri umani, materiali e tempo, in contrasto con i ritmi accelerati della società contemporanea, promuove un tempo più lento e riflessivo.[12]



Figura 1: Spostamento di paglia con barbottina su telone nero per il riempimento dei casseri. Fotografia di Stefano Vicentini, progetto in corso.

Vivere in prima persona il processo costruttivo favorisce la valorizzazione di ogni fase di avanzamento e potenzia sia l'apprendimento tecnico sia la motivazione personale, difatti «l'autocostruzione è stata riconosciuta come strumento per affrontare sfide ambientali e sociali, promuovendo comunità coese e

[11] Secondo JOHN DEWEY, nel testo *Experience and Education,* Macmillan, New York, 1938, p. 25 «l'educazione non è mera preparazione alla vita; è la stessa vita. L'apprendimento avviene attraverso l'esperienza attiva, dove l'individuo costruisce significati e comprensione tramite la pratica e l'interazione diretta con l'ambiente».

[12] Cfr. BERTAGNIN, *Architetture di terra* cit., p.32 «In Italia l'espansione e la fortuna delle costruzioni in crudo viene fatta risalire ai riflessi economico-sociali della Rivoluzione Francese. La tecnologia del crudo è stata vitale fino a tempi abbastanza recenti, e in alcune regioni torna ad esserlo dopo anni di oblio. La decadenza e il processo di degrado si sono sviluppati soprattutto nel secondo dopoguerra quando, le tecniche del crudo sono state abbandonate e soppiantate dai materiali proposti dalla produzione edilizia moderna. Questo processo di degrado ha comportato non solo la perdita di ogni possibile saper fare tradizionale, ma anche il disinteresse al recupero dei molti manufatti tuttora esistenti. Nei decenni più recenti una nuova attenzione si è sviluppata e si è maturata una nuova sensibilità all'argomento».

resilienti attraverso l'uso condiviso di tecniche e materiali naturali».[13] Un aspetto interessante, che richiama il pensiero di Victor Papanek,[14] riguarda la dimensione ludico-corporea dell' autocostruzione: come i giocattoli di legno finlandesi progettati da Jorma Vennola e Pekka Korpijaakko per stimolare movimenti semplici ma articolati (girare, torcere, pressare, spingere, infilare, ecc.), così l'autocostruzione diventa un esercizio motorio e creativo che combina fatica e divertimento, facendo sperimentare in prima persona la relazione tra corpo, gesto e materiale (fg.1).

Metodologia

La ricerca adotta una metodologia qualitativa fondata sulla sperimentazione diretta. Gli strumenti di indagine comprendono un diario di cantiere, documentazione fotografica e video delle diverse fasi costruttive, schizzi progettuali, raccolta di materiali e interviste ai soggetti coinvolti nel processo.

Particolare attenzione viene dedicata all'osservazione delle trasformazioni che emergono durante la costruzione, spesso determinate dall'interazione tra caratteristiche dei materiali, condizioni ambientali e pratiche operative. «costruire con la terra è anche un momento di socialità ed il fatto di lavorare con le mani lascia spazio a creatività e improvvisazione, come bassi e alti rilievi sui muri e motivi decorativi dentro e fuori dalla casa».[15] Il cantiere diviene così uno spazio di apprendimento continuo, nel quale il progetto si modifica e si ridefinisce attraverso l'esperienza. L'indagine considera inoltre la dimensione collaborativa dell'autocostruzione, analizzando il contributo di familiari, amici, artigiani e professionisti specializzati (fg.2). Tale rete di relazioni costituisce parte integrante del processo di ricerca, favorendo la trasmissione di competenze tecniche e l'emergere di forme di conoscenza condivisa.



Figura 2: Tamponatura della parete nord del primo piano, realizzata con la collaborazione di Giulia Lucchesi e Stefano Vicentini. Fotografia di Roberto Benvenuti, progetto in corso.

[13] BATTISTELLA ALESSIO – MIGLIORE MARCO, *Autocostruzione: Possibili visioni per un futuro sostenibile*, Milano, UNA press, 2024.
[14] VICTOR PAPANEK, *Design per il mondo reale*, Macerata, Quodlibet Editore, 2022, p.160.
[15] DETHIER, *The Art of Earth* cit., p. 290.

Il caso studio

La ricerca trova applicazione nella realizzazione di una casa-studio d'artista in terra cruda e paglia a Castiglioncello,[16] in Toscana. Concepito in uno stile architettonico italico,[17] l'edificio di circa 230 m², presenta una struttura portante in legno e si ispira alle tipologie architettoniche vernacolari locali, reinterpretate attraverso soluzioni contemporanee che privilegiano l'illuminazione naturale e il dialogo visivo con il paesaggio (fg.3).



Figura 3: Inizio del montaggio della struttura in legno realizzata dall'azienda Bio House di Pietro Cucchiara. La parete mostrata, orientata a nord, è lunga circa 12 m. Fotografia dell'autrice, progetto in corso.

La costruzione è stata avviata nell'agosto 2025 in seguito alla partecipazione dell'autrice a un workshop dedicato alle tecniche costruttive in terra-paglia alleggerita,[18] (fgg. 4-5) condotto dall'artigiano

[16] Località costiera della Toscana settentrionale, nota fin dall'età etrusca per ritrovamenti archeologici significativi. Divenuta alla fine del XIX secolo meta degli artisti macchiaioli, ha continuato a essere attrattiva negli anni Sessanta per intellettuali e figure del cinema italiano, consolidando la sua reputazione come luogo di ispirazione culturale e paesaggistica. Castiglioncello custodisce parte dei miei più felici ricordi d'infanzia e rappresenta il microcosmo nel quale immergermi per sperimentare e valorizzare la ricerca, finalizzata a creazioni artigianali e artistiche.

[17] MAURO BERTAGNIN – CLELIA MUNGIGUERRA – MADDALENA ACHENZA, *Architetture di terra in Italia: Tipologie, tecnologie e culture costruttive*, Monfalcone, Edicom Edizioni, 1999, p. 27.

[18] Terra-paglia: da un impasto di terra e acqua dotato di buona coesione si ottiene una massa di consistenza fluida, che si versa sulla paglia fino ad avvolgere ogni stelo. Il prodotto viene messo in opera con un getto tra due casseri e pestato fino a renderlo compatto. All'essiccazione si ottengono pannelli o blocchi la cui tessitura è essenzialmente quella della paglia, dotati di forti capacità termoregolatrici, ma privi di funzione portante,
MADDALENA ACHENZA - ULRICO SANNA, *I manuali di recupero dei centri storici della Sardegna: Il manuale*

altoatesino Matthias Göetche. L'argilla impiegata nel progetto proviene da una cava situata in località Crocino, nelle immediate vicinanze di Castiglioncello. Il materiale presenta una colorazione grigio chiara allo stato asciutto, mentre, in presenza di acqua, assume tonalità più scure e sviluppa proprietà colloidali che ne facilitano la lavorazione sia in ambito edilizio sia nelle pratiche artistiche (fg. 6). La capacità della terra di modificare il proprio comportamento fisico in relazione alle condizioni ambientali costituisce uno degli aspetti di maggiore interesse per la ricerca, poiché mette in evidenza il carattere dinamico e trasformativo della materia. Tale caratteristica si collega ai temi della trasformazione e della stratificazione che orientano l'indagine e ha contribuito alla scelta della terra cruda come materiale principale per la realizzazione della casa-studio. La lavorazione richiede un numero limitato di strumenti, tra cui badili, miscelatori, betoniere, cazzuole, frattazzi, pennelli, seghe circolari, sparachiodi e graffettatrici. Accanto a tali attrezzature, un ruolo centrale è svolto dall'intervento diretto delle mani, che consente una conoscenza immediata delle proprietà del materiale e delle sue possibilità applicative.



Figura 4: Raccolta della paglia sminuzzata proveniente da 48 rotoballe (circa 10 tonnellate) e da ballette (circa 2 tonnellate) per la tamponatura delle pareti. Fotografia di Stefano Vicentini, progetto in corso.

tematico della terra cruda, DEI, Tipografia del genio civile, 2009, p. 29 <https://www.sardegnaterritorio.it/documenti/6_288_20121227102719.pdf> (ultima cons. 10/04/2026).



Figura 5: Fornitura di circa 27 tonnellate di argilla da parte della ditta Abate (Livorno). Fotografia dell'autrice, progetto in corso.



Figura 6. (a) Valutazione del grado di maturazione dell'argilla immersa in acqua, insieme a Osman. (b) Preparazione di una sfera di argilla per verificarne la consistenza colloidale. Fotografia di Stefano Vicentini, progetto in corso.

Dalla mano dipende tutta la nostra capacità di fare, costruire, progettare. (fg.7) La mano, come strumento archetipico del progetto, rimane il più concretamente affidabile, consente di toccare, soppesare, misurare, scegliere e, con l'aiuto di semplici utensili di tagliare, forare, deformare, levigare ecc. Quindi contiene in sé la materia e l'essenza del progetto. I semplici utensili -martello, sega, trapano,

> morsa e pochi altri- sono gli archetipi di tutti gli strumenti industriali. Questi sono solo più potenti, rapidi e precisi, ma quei semplici utensili sono il loro modello.[19]

Per proteggere la terra dal dilavamento delle precipitazioni la fase di intonacatura prevede le facciate esterne in cocciopesto,[20] attingendo all'antica ricetta di Vitruvio e realizzando una superficie molto materica e affrescata con soggetti tratti dall'arte rupestre, la cui gamma cromatica spazia dalle tonalità calde dei marroni e gialli a quelle più fredde dei verdi, con riflessi dorati, argentati e opalescenti, grazie all'utilizzo di mica, grafite e latte di calce (fg. 8). La casa-studio è concepita come luogo di produzione artistica, ricerca e accoglienza di future residenze d'artista, configurandosi come uno spazio aperto allo scambio culturale e alla condivisione di pratiche creative.



Figura 7: Miscela di argilla, paglia e letame equino applicata su assi di legno distanziate di pochi centimetri, utilizzata come riempimento per la parete est (lunga circa 12 m).
Fotografia di Stefano Vicentini, progetto in corso.

[19] ENZO MARI, Progetto e passione, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p.130.

[20] Gli antichi romani lo chiamavano *Opus signinum*, termine latino derivante dalla città di Segni (Signa), presso Roma, dove secondo antiche fonti fu inventato. Vitruvio ne descrive la fabbricazione e l'uso. Nell'intonaco a cocciopesto l'inerte era sostituito con un'opportuna percentuale di cocciopesto, che dotava la malta di una discreta idraulicità e caratterizzava esteticamente la finitura, in relazione al colore delle scaglie di mattone impiegato, rosso giallo nel caso di mattoni ferraioli, ricchi di scorie e quasi refrattari e rosso bruno, in quello dei mattoni molto cotti. Per ottenere altre colorazioni potevano essere aggiunte delle sabbie colorate. <https://dianti.it/boutiquedellacalce/index.php/calce-uso/il-cocciopesto> (ultima cons. 10/04/2026).



Figura 8: Pittura con pigmenti su intonaco di cocciopesto, lato nord-ovest, primo piano. Fotografia di Stefano Vicentini, progetto in corso.

Prime osservazioni

Nel corso della ricerca, la necessità di ottimizzare lo sforzo fisico richiesto dalle lavorazioni ha portato all'introduzione di nuove sperimentazioni sui materiali e sulle procedure costruttive. Accanto alle tradizionali miscele di terra e paglia, sono stati testati materiali naturali e di recupero quali legno, letame equino, lolla di riso, pomice, sughero, carta, corteccia di palma, canne, lana di pecora e juta, selezionati sia per le loro proprietà fisiche sia per la loro disponibilità locale o provenienza da filiere di riuso (fg. 9).



Figura 9: Spostamento di paglia con barbottina su telone nero per il riempimento dei casseri. Fotografia di Stefano Vicentini, progetto in corso.

Il legno utilizzato deriva in parte da vecchi mobili di famiglia, mentre bottiglie di vetro e lattine metalliche sono attualmente raccolte in vista di future applicazioni, secondo approcci sperimentali ispirati all'architettura *Earthship*.[21] La sperimentazione ha evidenziato come la modifica delle miscele e delle tecniche costruttive possa incidere non soltanto sulle prestazioni dei materiali, ma anche sulle modalità operative del cantiere, generando adattamenti progettuali e nuove forme di apprendimento attraverso il fare. In particolare, l'inserimento di materiali eterogenei, come frammenti di carta riciclata, ha assunto una duplice funzione: costruttiva e simbolica. Tali interventi hanno attivato momenti di riflessione sul processo di stratificazione della materia, attribuendo ai materiali recuperati nuovi significati all'interno del progetto (fg. 10). L'autocostruzione si configura pertanto non soltanto come tecnica realizzativa, ma come pratica di ricerca capace di produrre conoscenza attraverso l'esperienza diretta. Le prime evidenze suggeriscono inoltre che il coinvolgimento corporeo nel lavoro manuale contribuisca a una maggiore consapevolezza delle proprietà dei materiali e delle relazioni tra progetto, tempo e ambiente.



Figura 10: Performance Love & Peace: inserimento di piccoli fogli accartocciati per informare l'argilla con pensieri positivi. Fotografia di Stefano Vicentini, progetto in corso.

[21] MICHAEL REYNOLDS, *Earthship: How to Build Your Own*, Taos, New Mexico, Solar Survival Press, 1990.

Conclusioni

La ricerca considera l'autocostruzione come una pratica che supera la semplice dimensione tecnica della costruzione. Attraverso il contatto diretto con la materia, il progetto mette in discussione la separazione tra progettazione ed esecuzione, valorizzando forme di conoscenza generate dall'esperienza e dal fare. Dal punto di vista concettuale, il lavoro approfondisce temi centrali della ricerca artistica dell'autrice, quali trasformazione, memoria e stratificazione. La casa-studio viene interpretata come un archivio vivente del processo costruttivo, un organismo in continua evoluzione che conserva le tracce delle azioni, delle modifiche e delle relazioni che ne hanno accompagnato la realizzazione. In questa prospettiva, l'architettura in terra assume il valore di pratica culturale contemporanea capace di mettere in relazione patrimonio, sostenibilità e creatività, contribuendo alla costruzione di nuovi immaginari dell'abitare. La casa non è solo un rifugio o uno studio, ma un archivio vivente che incarna le tracce del lavoro, della sperimentazione e della vita, un corpo materico che registra i gesti del proprio divenire. «Ogni spazio veramente abitato reca all'essenza della nozione di casa; sostiene l'uomo che passa attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano».[22]

[22] GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, pp. 33-35.

ANDA
docenti afam
associazione nazionale

via dei Greci 18 - 00187 Roma
info@anda-afam.it | www.anda-afam.it

