

antropologia e teatro

Performing arts e dialogo interculturale | A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale

ARTICOLO

Il processo di candidatura come percorso di cambiamento: *The Practice of Opera Singing in Italy* di Francesco Bellotto, Orietta Calcinoni e Federico D. E. Sacchi

Abstract – ITA

Il contributo ripercorre la storia complessa e pluriennale della Candidatura dell'Arte del Canto Lirico Italiano perché rappresenta in qualche modo un utile "caso di studio". Nel momento in cui gli autori scrivono, l'Elemento rappresenta la candidatura 2023 dello stato italiano senza aver ancora ricevuto la ratifica da parte dell'UNESCO per l'inclusione alla lista dell'*Intangible Cultural Heritage*. Tuttavia per il Comitato promotore la quantità e qualità di acquisizioni ottenute in questi anni di lavoro rappresenta già un risultato di crescita intellettuale e istituzionale ampiamente positivo. Dopo aver ripercorso la storia, viene descritta la multiforme comunità dei praticanti che ha espresso il dossier grazie al coordinamento tecnico-scientifico del Servizio II - Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura.

Abstract – ENG

The contribution traces the complex and long-standing history of the Candidacy of the Practice of Opera Singing in Italy, as it represents, to a certain degree, a useful 'case study'. While this article is being written, the 'Element' stands as the 2023 national candidacy of Italy, without having yet received the UNESCO ratification of its inclusion in the Intangible Cultural Heritage List. However, for the promoting Committee, the quantity and quality of acquisitions obtained throughout many years of research, already represents a largely positive result of intellectual and institutional growth. Within the article, the path that led to the candidacy is retraced, starting from a description of the multifaceted community that drew up the dossier under the expert guidance of the technical-scientific coordination of the UNESCO Service II-Office of the General Secretariat of the Italian Ministry of Culture.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 16 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18688

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Il processo di candidatura come percorso di cambiamento: *The Practice of Opera Singing in Italy**

di Francesco Bellotto, Orietta Calcinoni e Federico D. E. Sacchi

Premessa

L'invito a partecipare alla presente miscellanea di studi, dedicata al ventennale dalla ratifica della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, ha provocato un vivace dibattito all'interno del Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Lirico Italiano¹: essendo – di fatto – ancora una candidatura in attesa di iscrizione, si è pensato che rischiasse di apparire inopportuno, o quantomeno intempestivo un contributo da affiancare a quelli delle prestigiose realtà che hanno già ottenuto, nel ventennio, l'ambito riconoscimento. Tuttavia, si è convenuto che la particolarissima e complessa storia della candidatura e il modo in cui il lavoro divenisse, nel tempo, il motore attivo di interessanti conseguenze, fossero ragioni necessarie e sufficienti a giustificare un sintetico resoconto². Ragioni che sussisteranno anche al di là della pur auspicata iscrizione. In poche parole: il cammino percorso è già, per il comitato, un importantissimo risultato. Il vero obiettivo del presente intervento sarà dunque testimoniare il ruolo attivo della Convenzione 2003 come strumento speculativo e come fattore aggregativo di energie non abitualmente convergenti. Si è pensato che quest'articolo potesse essere un primo strumento utile a diffondere qualcosa dell'esperienza affrontata e mettere in circolazione una serie di idee, suggestioni, metodi ed effetti che già riteniamo permanenti. Possiamo ricondurre tali effetti ad almeno cinque ambiti:

1) Speculativo: la descrizione dell'Elemento "Arte del canto lirico italiano" secondo le prerogative della Convenzione 2003 ha necessariamente implicato un processo di "decostruzione". Per la gran parte di noi (produttori, musicisti, cantanti, registi, compositori, musicologi, spettatori) l'Elemento corrispondeva *sic et simpliciter* alle sue espressioni materiali: ad esempio stagioni lirico-corali, parti, partiture, generi codificati, letterature, concerti o *file* audiovideo. Il percorso di candidatura e la redazione del dossier, coordinati dal Servizio

* Al momento di consegnare l'articolo la delibera UNESCO per l'iscrizione dell'Arte del canto lirico italiano nel Patrimonio immateriale dell'Umanità non era ancora avvenuta. L'iscrizione è stata ratificata il 6 dicembre 2023.

¹ Nella formulazione in lingua inglese: «*The Practice of Opera Singing in Italy*».

² Gli autori del contributo ringraziano il prof. Matteo Paoletti, Direttore di «Antropologia e Teatro», docente dell'Università di Bologna nonché membro del Gruppo di Lavoro sulla Formazione del Comitato, per l'invito e la paziente lettura dell'articolo.

II - Ufficio UNESCO³ del Segretariato Generale del Ministero della Cultura, hanno implicato una vera azione epistemologica nei singoli ambiti di competenza, al fine di cercare di enucleare la descrizione (e dunque la natura originaria e fondativa) dell'Elemento, che invece è puramente immateriale.

2) Scientifico: tale presupposto, declinato in ambito accademico, medico, formativo e produttivo, necessariamente sposta la focalizzazione dal fenomeno connesso al rapporto tra Elemento immateriale e fenomeno connesso.

3) Relazionale: la storia e l'eterogenea composizione del Comitato sono la testimonianza di come ambiti sociali, nazionali, professionali e culturali tradizionalmente separati possano aggregarsi attorno alla natura immateriale: da tali aggregazioni sono nate, e continuano a nascere, proficue relazioni fra individui e istituzioni, del tutto inesistenti prima dell'avvio del processo.

4) Operativo: le personalità individualmente coinvolte hanno cominciato a riversare nelle loro singole professioni e attività le competenze e i metodi acquisiti.

5) Istituzionale: attraverso l'azione dei loro delegati, i teatri, i centri di trasmissione formale e informale partecipano agli indirizzi generali di tutela, salvaguardia e diffusione non soltanto del Bene, ma soprattutto *dei principi* che hanno portato alla nuova definizione del Bene.

1. La candidatura

I succitati ambiti di ricaduta degli effetti del processo di candidatura vanno relazionati alla enorme complessità del Bene: il canto lirico, infatti, coinvolge un grande numero di competenze, nonché di pratiche e luoghi ad esse associati, e interagisce di conseguenza con molte e diverse comunità di riferimento. Il processo analitico con cui metodologicamente il gruppo proponente è stato condotto, ha visto un indirizzo tecnico-scientifico ed istituzionale, precipuo e di natura antropologica che è proceduto progressivamente a partire da una lunga indagine di rilevamento che ne ha permesso di riflettere ed analizzare dapprima gli aspetti riconducibili ad una immaterialità connaturata dell'elemento, e dall'altra, a poter vagliare via via gli aspetti complessi e molteplici di una configurazione comunitaria sfaccettata.

Questa eterogeneità di stakeholder può essere schematicamente raggruppata in quattro classi principali:

a) La comunità dei praticanti, stimata in oltre 150.000 tra cantori e operatori riconosciuti o istituzionalizzati, ai quali andrebbero però aggiunti tutti quei praticanti – coristi e solisti – aggregati spontaneamente attorno a centri

³ Il coordinamento tecnico-scientifico istituzionale del percorso di candidatura e salvaguardia, nonché dell'inventariazione dell'elemento (ICCD_MEPI_4093258545461), è stato curato dal Funzionario demotnoantropologo referente, dott.ssa Elena Sinibaldi e dal Direttore, dott.ssa Mariassunta Peci del Servizio II- Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura.

religiosi, associazioni, istituzioni artistiche locali, centri di formazione scolastica di diverso grado che in Italia producono musica ed eventi per mezzo del canto lirico.

b) La comunità della performance, quella forse più riconoscibile e riconducibile all'insieme dei detentori e praticanti, che produce *works of art* e *artifacts* nell'ambito della produzione, di cui le figure principali sono il Cantante lirico, il Compositore d'opera ed il Librettista, il Maestro concertatore e il Direttore d'orchestra, il Direttore del coro, il Professore d'orchestra, il Maestro sostituto, il Direttore di Scena, le Maestranze di allestimento, il Regista lirico, il Team creativo che collabora alla creazione del progetto di messinscena, i Team di produzione e sovrintendenza per la realizzazione dei programmi e delle stagioni e, non ultimi, gli archivi e i magazzini.

c) La comunità dell'audience, ovvero di quel pubblico che – con diversi gradi di coinvolgimento – riconosce valore artistico, sociale, culturale, economico e d'intrattenimento al Bene. In pratica è la comunità dei fruitori di esecuzioni dal vivo e di esecuzioni attraverso supporti tecnologici (come radio, registrazioni, streaming) che consentono ascolto e visualizzazione a distanza nel tempo e/o nello spazio.

d) La comunità scientifica, formata, ad esempio da studiosi di linguistica, musicologia, drammaturgia, letteratura, comparatistica, antropologia, sociologia, storia delle civiltà, architettura, filosofia, storia dell'arte, architettura, intermedialità, fisiologia, medicina, tecnologia, ecc.

Il variegato panorama di detentori e praticanti potrebbe solo goffamente essere suddiviso a propria volta in due macro-comunità, afferenti l'una al momento della esibizione e l'altra a quello della formazione. Si tratta però di una distinzione meramente illusoria che, se da un lato è in grado di restituire un'immagine istantanea di una specifica contingenza, dall'altro cela inevitabilmente la fluidità intrinseca e il continuo interscambio di ruoli nella compagine sociale permeata dalla Pratica del canto lirico. Solo per citare alcuni esempi macroscopici: l'insegnante-formatore è spesso anche esecutore; il performer continua incessantemente il proprio percorso di apprendimento come allievo e studioso; tutti, infine, partecipano di norma alla comunità dell'audience sia per intrattenimento sia per scopi formativi. Ecco che questo tessuto di relazioni ed interazioni sfugge ad una sistemazione che abbia la pretesa di essere troppo schematica, prestandosi meglio ad osservazioni empiriche che vogliano descriverne le interessanti dinamiche di ordine antropologico e sociale.

La storia della presentazione del dossier che ha portato alla candidatura nazionale è innanzitutto la testimonianza di un percorso socioculturale attivato attraverso una graduale identificazione da parte delle singole individualità con il proprio ruolo di detentore e/o fruitore: tale presa di coscienza è stata la premessa fondamentale per l'aggregazione attorno all'obiettivo comune, rappresentato dal raggiungimento del riconoscimento formale: nel 2011, anno dell'avvio dei lavori, la comunità appariva non tanto divisa al suo interno

quanto piuttosto non collegata. Mancava quella rete di connessioni sinaptiche che può autogenerarsi solamente attraverso un processo di autoconsapevolezza collettiva. In quell'anno, la comunità dei cantanti lirici solisti si costituì in un'associazione denominata CPI (Cantori Professionisti d'Italia) col fine di riunire la categoria e permettere un confronto professionale su problematiche anche di carattere giuslavorista⁴. Al primo posto nello scopo sociale di CPI, come da statuto, art.2, però potevamo leggere: "Difendere e diffondere il valore e la vitalità della musica e, più specificatamente, del teatro d'opera, quale eccellenza e patrimonio della cultura della Repubblica Italiana" (CPI art. 2). Fu proprio il dialogo interno a questo consesso quindi che accese la scintilla fondamentale ed originaria, scintilla che avrebbe dovuto percorrere una miccia lunga più di dieci anni prima di poter innescare un procedimento adeguato e sostenuto da una comunità molto più allargata.

Dal 2013 iniziarono anche le interazioni con gli uffici ministeriali e con la CNIU (Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO), coordinate dal soprano Micaela Carosi che, insieme ad un gruppo di artisti visionari ed entusiasti, elaborò una prima pionieristica bozza di dossier intitolata "Opera Lirica Italiana, dalle origini a un percorso Europeo", la quale nel 2014 non superò il vaglio nazionale⁵.

L'abbrivio però era stato ormai preso, non tanto e non solo da un punto di vista formale, bensì soprattutto in qualità di slancio collettivo direzionato verso un obiettivo comune, che risuonasse, seppur sulla base di argomentazioni e sensibilità diverse, condivisibile e riconoscibile anche a livello emotivo.

Negli anni che seguirono, l'auspicabilità dell'inserimento del canto lirico nel Patrimonio Immateriale dell'Umanità emerse in diversi contesti con visibilità pubblica. Fu però ad opera dell'associazione Assolirica – nata da una costola di CPI, includente questa volta non solo i cantanti lirici solisti ma anche tutte le professionalità della lirica – se, a partire dal 2019, questo impulso si trasformò in un procedimento organizzato. Grazie ad una stretta e coordinata collaborazione tra un gruppo di lavoro ed il Servizio II- Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura, si giunse con il soprano Rosanna Savoia, allora presidente di Assolirica, ad una lunga disamina del percorso e del Bene, in un ampio percorso di coinvolgimento degli stakeholder appartenenti a tutti gli insiemi indicati precedentemente, alcuni dei quali, (ad esempio i membri dell'Associazione Nazionale delle Fondazioni Lirico Sinfoniche), avevano espresso e già iniziato ad operare in sinergia.

⁴ L'atto costitutivo riporta i seguenti soci fondatori: Roberto Abbondanza, Gemma Bertagnolli, Marina Comparato, Enrico Marrucci, Federico D.E. Sacchi, Gabriella Sborgi e Pietro Spagnoli.

⁵ Le criticità al tempo rilevate riguardavano proprio la mancata focalizzazione sull'immaterialità e un certo sbilanciamento verso gli aspetti performativi tradizionalmente connessi al Bene.

Ecco che l'iniziativa in questione può considerarsi davvero un caso inedito nel settore, soprattutto poiché ha veicolato un avvicinamento di categorie professionali talvolta definibili, dal punto di vista contrattuale, addirittura come controparti e che, in questo frangente, si sono invece trovate coese nel siglare un'alleanza, formalizzatasi con la costituzione del Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Lirico Italiano. All'interno del Comitato sono rappresentati non solo soggetti esecutori, formatori, compositori e ricercatori, ma anche le principali istituzioni nazionali che si occupano a più livelli del Bene⁶: il che ha consentito la metamorfosi giuridico-formale di un processo di incubazione e aggregazione durato molti anni. Le riunioni che il Comitato tiene periodicamente, indipendentemente dagli esiti auspicati riguardanti la candidatura, fondano la base progettuale per sviluppi culturali e contribuiscono a familiarizzare le diverse professionalità con dinamiche di dialogo costruttivo attorno a quel Bene che le comunità hanno finalmente riconosciuto come patrimonio condiviso, eredità culturale da salvaguardare.

Proprio grazie alla collaborazione assidua e appassionata del Comitato con il gli Uffici Ministeriali, si è messa a fuoco la giusta prospettiva atta a descrivere l'essenza immateriale del Bene, ovvero il canto lirico in sé, individuabile nelle "abilità e tecniche relative a valorizzare la proiezione della voce umana con una modalità fisiologicamente controllata, in determinati spazi acustici delimitati naturali o tradizionali, di forma architettonica e materiale acusticamente risonante, intervenendo sulla capacità portante della voce"⁷. Non più quindi l'opera, quanto piuttosto il canto e la comunità di detentori e praticanti in ambiti formali e informali, la sua diffusione sul territorio, la localizzazione geografica, la sua storia, la sua trasmissione, con tutte le possibili ricadute su altri patrimoni immateriali e materiali come la letteratura, l'architettura, la fisiologia e, soprattutto, il suo valore aggregativo. Quest'epifania concettuale si rivelò cruciale: il 29 marzo 2022 il dossier dell'Arte del canto lirico fu adottato come candidatura nazionale dello Stato Italia.

2. La riscoperta dell'immaterialità

Nulla di più immateriale della voce che caratterizza l'essere umano fin dalla comparsa della specie sulla terra. La voce cantata ne rappresenta da sempre il veicolo emozionale primario. Si pensa che l'uomo abbia prima emesso

⁶ L'atto costitutivo del Comitato riporta i seguenti promotori istituzionali: ANFOLS (Associazione Nazionale Fondazioni Lirico Sinfoniche), ATIT (Associazione Teatri Italiani di Tradizione), Assolirica, Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione Teatro alla Scala. I promotori esperti citati nello stesso atto sono: Francesco Bellotto, Orietta Calcinoni, Carmelo Di Gennaro, Federico D.E. Sacchi, Rosanna Savoia e Marco Tutino.

⁷ Estratto dal dossier di candidatura, MEPI - Inventario degli elementi del patrimonio culturale immateriale, "Descrizione dell'Elemento".

vocalizzi cantati e poi elaborato un linguaggio.

Nel canto lirico si sovrappongono archetipi in modalità multisensoriale: alla sola voce si uniscono via via i ritmi respiratori, il gesto, la parola, l'equilibrio, la pratica dello spazio circostante, la dinamica visiva di luci, costumi e scene... L'effetto nell'interprete e nello spettatore è un'attivazione dei centri deputati all'emotività, al piacere, con il risultato che il Bene può essere fruito da soli ma sollecita alla condivisione, alla partecipazione, diventando Elemento dall'alta vocazione sociale. Il teatro d'opera, la declinazione forse più sociale e materiale del Bene, nell'Ottocento italiano “nelle parole di Stendhal e Franz Liszt, Antonio Ghislanzoni e Francesco De Sanctis è un qualcosa che riguarda *tutti*, le *moltitudini*” (Steffan Zoppelli 2023: 15).

Oltretutto, occorre rimarcare che l'italiano, per come inteso, è lingua con una propensione prettamente musicale. Il suo sistema vocalico ridotto che conta solo sette fonemi (a, ε, e, i, ɔ, o, u), può infatti tollerare livelli anche estremi di ipoarticolazione e di condizionamenti di tipo espressivo o tecnico. Inoltre la mancata riduzione timbrica delle vocali non accentate agevola un *continuum* vocale, a favore dell'espressività musicale, drammatica e prosodica⁸. Non solo: in nessun'altra lingua tutte le consonanti possono raddoppiare a rinforzare la parola o facilitare la tenuta vocalica; e in alcuni casi l'apostrofo annette alla consonante seguente (“Va' pensiero”, un esempio per tutti), legando catene sillabiche ben al di là dei confini della parola. Le sillabe sono ben caratterizzate ed eseguite con regolarità di posizione: l'italiano non accosta mai più di tre consonanti di seguito. La vocale finale permette di legare o di distinguere le parole di una frase rendendole naturalmente idonee al fraseggio musicale. I correlati acustici dell'eloquio rispondono in maniera precisa a meccanismi della teoria musicale (intensità, intonazione, tempo): al variare dei correlati il discorso assume significati diversi pur mantenendo identica la sequenza verbale. In sostanza, si tratta di una tavolozza tecnico-espressiva di enorme duttilità che ben presto si diffuse, fra i musicisti, a livello globale. Giuseppe Verdi nel 1862: “non vi è angolo della terra ove vi sia un teatro e due istrumenti che non venga cantata l'opera Italiana” (Alberti 1931: 17). Händel, Hasse, Gluck, Mysliveček, Mozart, Haydn, Mayr e Gomes sono solo alcuni fra i moltissimi compositori stranieri ad aver usato magistralmente l'italiano cantato, sfruttando le particolari caratteristiche acustiche che la lingua consente.

Certo, l'italiano scritto e parlato è mutato continuamente da Jacopo Peri e Monteverdi a Puccini e Mascagni, ma l'italiano dell'opera è evoluto di fatto in una lingua sovranazionale, una lingua che si separa dai dialetti e li supera, a creare un Elemento immateriale di identità molto prima dell'unità politica ed ancor più dell'unità linguistica.

⁸ Per un quadro teorico e terminologico di riferimento: Bertinetto 2010.

Anzi, come noto, l'italiano cantato è stato per secoli il principale veicolo di disseminazione dell'italiano parlato nella penisola e nel mondo⁹.

Altro aspetto immateriale da sottolineare nella pratica del Bene riguarda la parità di genere. Fin dagli albori documentabili, la voce femminile entra in scena come coprotagonista: in contesti laici le voci femminili e maschili interagiscono a pari grado, solisti o coro che siano. La carriera del cantante già dal Seicento è riconosciuta come professione dal libero accesso sia per gli uomini sia per le donne, ritenuta sovente più dignitosa di quella di attrici e ballerine, con riconoscimento economico e di *status* simile fra i sessi. Anzi, lo studio del canto veniva coltivato dalle signorine dell'alta società e la pratica dell'Arte condivisa in famiglia; programmi educativi per non abbienti (come quelli dei conservatori, delle cappelle musicali, degli ospedali e oggi della Istruzione Pubblica) ne hanno esteso la disponibilità a tutte le classi sociali, diventando talora fonte di sostentamento e promozione: le cantanti (e pure i poveri, i derelitti, gli orfani) di fatto potevano – e possono – acquisire attraverso la pratica dell'Arte una posizione di rilievo nelle società. Il Bene, in questa accezione, è un vero patrimonio immateriale che consente ai più dotati, di qualunque origine geografica ed estrazione sociale, d'intraprendere carriere che entrano nella storia artistica nazionale e mondiale. Un Bene che esprime archetipi ne genera così le icone.

3. La stesura del dossier: nuova consapevolezza e prospettive

Come accennato, il Comitato è composto da figure ed esperienze professionali molto differenti ma legate in vario modo dalla pratica del Bene. La stesura del dossier¹⁰ contiene, anche la rispondenza al requisito richiesto da UNESCO circa l'inventariazione specifica dell'elemento, che risulta essere stato pertanto registrato nel modulo MEPI 4.00 (Modulo inventariale per gli elementi del patrimonio culturale immateriale) adottato e coordinato dal Servizio II - Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura.

⁹ Persino i fenomeni migratori della popolazione italiana fra XIX e XX rappresentarono un ulteriore canale di disseminazione. Quando per note ragioni economiche, politiche, ed epidemie molti italiani iniziarono a migrare, portavano con sé ben pochi beni materiali. Un bene immateriale decisamente economico, il canto, seguiva e distingueva queste comunità, al punto di divenirne un carattere identitario. Pur conservando i canti tradizionali nei propri dialetti regionali, con il canto lirico in italiano si celebrava un senso di appartenenza nazionale *ante litteram* e di fatto s'adoperava anche una lingua sovranazionale conosciuta e diffusa ovunque si trovasse comunità italiane. Dalle comunità di italiani all'estero nasceranno divi che resteranno nella storia del canto, come Adelina Patti, e i svilupperanno casi di rivalità tra imprese teatrali (celeberrimo il caso Caruso - Tetrizzini a New York). La contestuale migrazione di professori d'orchestra, insegnanti di canto – uno fra tutti: Silva –, cantanti, impresari e professionisti correlati al canto (maestri sostituti, maestri di coro, librettisti, registi, costumisti e scenografi, macchinisti, ecc.) veicolerà la pratica del canto lirico italiano, mantenendo sempre una legame profondo con la matrice linguistica originaria, posta come fattore di condivisione e non di segregazione. Ancor oggi, nelle storiche comunità di italiani all'estero è ricorrente il caso di persone che ormai non parlano più la lingua dei loro avi ma sono perfettamente in grado di cantare a memoria *La Bohème* piuttosto che le arie di Tosti.

¹⁰ Ora consultabile al *link* <https://www.comitatosalvaguardiaticantolirico.org/dossier/> (4 ottobre 2023)

Nelle numerose sessioni di studio ed elaborazione, i diversi punti di vista si sono confrontati, avviando man mano il necessario percorso di sintesi unitaria che rappresentasse la definizione dell'Elemento, l'individuazione di possessori e fruitori, le funzioni sociali e il portato culturale, per arrivare, infine, alla proposta di azioni e interventi da prevedere per assicurare visibilità e consapevolezza, incoraggiare il dialogo fra le diverse comunità e le figure istituzionali coinvolte, misure per la tutela e salvaguardia, partecipazione e consenso delle comunità nel processo di nomina. I singoli temi – a seconda delle specifiche specializzazioni e propensioni professionali – sono stati vagliati con ampiezza e competenza. Il lavoro di armonizzazione dei contenuti e di adeguamento – formale e sostanziale – ai protocolli UNESCO ha generato un continuo, proattivo e proficuo dialogo fra tutte le componenti del Comitato. Questo processo di elaborazione ha portato a una comune consapevolezza tra i componenti del Comitato e gli altri esperti coinvolti, che hanno posto in netta evidenza le necessità di tutela e di attivazione di percorsi di salvaguardia. In altre parole, il lavoro ha portato i diversi stakeholder a non ragionare e agire come istituzioni o corporazioni separate, ma come consesso di personalità consapevoli.

E infatti il processo di elaborazione del dossier ha continuato a evolversi successivamente all'accoglimento della candidatura. Si sono istituiti tre gruppi di lavoro che si riuniscono periodicamente: 1) Comunicazione: pianifica e realizza le strategie di comunicazione del Comitato. Si occupa della diffusione di notizie, informazioni, comunicati relativi al Bene e alle attività del Comitato, coordina il sito internet e produce materiali per differenti canali d'informazione. 2) Concorso: sta disegnando almeno due grandi competizioni internazionali, di composizione e di canto, incentrati attorno all'Arte del Canto Lirico Italiano. 3) Formazione: si occupa principalmente della mappatura delle istituzioni attive nel campo della trasmissione formale e informale del Bene. Contestualmente, nel campo della salvaguardia, il gruppo sta redigendo un indice delle principali basi dati *open access* già disponibili in rete e progettando un'agenda di azioni volte al miglioramento dell'offerta formativa (documenti di indirizzo per le istituzioni, corsi per formatori, pubblicazioni accademiche, attività divulgative).

I dati raccolti e gli esiti del lavoro vengono man mano resi disponibili sul sito internet del Comitato, che ha l'ambizione di diventare – nel tempo – un centro di documentazione virtuale del Bene liberamente navigabile e interrogabile, con annessi servizi di *reference* e documentazione.

Sono numerose le implicazioni di carattere teorico e concettuale emerse dal momento in cui l'immaterialità del Bene ha assunto tale centralità. Prendiamo come esempio macroscopico il concetto di "italianità", espresso addirittura nell'intitolazione dell'Elemento. Soffermandoci genericamente a considerare il repertorio corale, solistico e operistico è indubbio che esistano da secoli importantissimi generi e scuole nazionali al di fuori del territorio italiano. Tuttavia, il nucleo immateriale dell'Arte – quel che generalmente chiamiamo "tecnica vocale" – nasce, si sviluppa, sostanzia e tramanda attorno alla lingua italiana o, come già accennato, attorno alle sue

caratteristiche fonetiche e prosodiche. È dal modo di eseguire il linguaggio italiano, dalla necessità di declamarlo (cioè proiettarlo espressivamente nello spazio), dall'attitudine artistica insita nella specie umana, che il Bene ha tratto origine. Va da sé che tale prospettiva supera le categorie otto-novecentesche dei nazionalismi, trascendendo dalla materialità dei confini geopolitici per concretarsi, in maniera chiaramente mobile, transnazionale, paritaria e inclusiva, esclusivamente nella comunità dei suoi praticanti. L'Arte vive prescindendo dal territorio.

Altre implicazioni interessanti riguardano la comunità tecnico-scientifica chiamata a occuparsi del Bene. Innanzitutto la definizione immateriale dell'Arte si fonda su elementi medico-fisiologici che ne descrivono i meccanismi sia di produzione sia di fruizione. Il fenomeno sottostà a precise leggi dell'acustica e della fisiologia respiratoria. Come dimostrano la letteratura dedicata alle neuroscienze e i molti laboratori che – nel mondo – si sono progressivamente dedicati allo studio della voce cantata, l'ascolto e la pratica musicale del Bene sviluppano quote di tessuto cerebrale assenti in chi non fruisce costantemente di tali esperienze. Così pure l'ascolto ed il confronto interattivo in presenza tra allievo e docente, cantante e accompagnatore o maestro di coro e coristi, determinano una progressiva cascata di attivazione cerebrale che raggiunge il suo massimo con l'interprete che si rapporta con la scena, il cast, il direttore, l'orchestra, il regista... tanto da formare dei veri e propri protocolli di memorie operative (*working memories*) che favoriscono la longevità artistica, ma anche lo sviluppo di gusto e confronto tra diversi allestimenti e luoghi, con un effetto emozionale compensatorio attivabile già solo al ricordo di questa o quella esperienza performativa¹¹. Per quel che attiene la trasmissione, un protocollo di memoria operativa – in genere mai singolo ma interpolato con altri protocolli – si sviluppa solo attraverso un apprendimento costante, completo e mirato guidato da un docente esperto che sappia sviluppare nell'allievo non solo l'indispensabile padronanza tecnico-vocale, ma anche stimolare un processo fisiologico "intelligente" di apprendimento e propriocezione che conduca all'autonomia del discente.

Un esempio fondamentale, ma ancora insuperato, è il compendio presentato da Carlo Labus¹² al Congresso per il Centenario della Fondazione del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano nel 1908. Come Presidente della Quarta Sezione, quella dedicata al Canto, redige e porta all'approvazione le seguenti norme e il relativo schema di progressione allo studio, appoggiati, in quanto fondati sulla fisiologia vocale:

¹¹ Effetto emozionale e compensatorio che – all'atto della *performance* pubblica – entra a far parte anche del bagaglio esperienziale del fruitore.

¹² Medico chirurgo. Viene considerato il fondatore dell'otorinolaringoiatria e foniatria in Italia.

1. Non si deve mai passare ad un esercizio di grado superiore se non si eseguisce correttamente e facilmente quello di grado inferiore.
2. La durata del lavoro deve essere breve in principio ed aumentare gradatamente.
3. Il lavoro va intercalato da frequenti riposi.
4. Il lavoro in qualsiasi esercizio va sul principio eseguito adagio.
5. Gli esercizi devono essere eseguiti a mezza intensità di voce.
6. Prima ginnastica è quella della respirazione. Danni della respirazione toracica superiore.
7. Produzione del suono fondamentale laringeo.
8. Esercizi di retta intonazione nel centro della voce.
9. Esercizi di intonazione in tutta l'estensione vocale e di passaggio dal gruppo inferiore al gruppo superiore.
10. Esercizi di intensità.
11. Esercizi di modificazione del colorito, vocalizzazione e sillabazione.
12. Esercizi di agilità.
13. Esercizi di canto difettoso ed in posizioni scomode.
14. Fusione di tutti gli esercizi per il canto con parole, per l'espressione e l'interpretazione degli spartiti.

È evidente che questi punti rispecchiano la modalità fondamentale e fisiologica con la quale il nostro cervello apprende¹³. Ma puntualizzare su suono fondamentale, retta intonazione, sillabazione prima dell'agilità e l'esercitarsi anche negli errori, per comprenderne il meccanismo, e nelle posture incongrue, sottolinea l'importanza di conoscere le posture congrue, le posizioni di lingua e tratto vocale caratteristici di vocalizzazione e sillabazione nella lingua italiana¹⁴.

La trasmissione, tuttavia, non si realizza appieno in chi ricerca l'apprendimento in autonomia o per mezzo di esempi audiovisivi tecnologicamente riprodotti, certamente a causa del ridotto *input* sensoriale che ancora caratterizza questi mezzi¹⁵. La questione tecnologica si salda – dunque – direttamente al problema della fruizione del Bene: se in ambito formativo la tecnica non risulta compiutamente trasmissibile attraverso la tecnologia, allo stesso modo la performance dal vivo non può essere surrogata con strumenti di riproduzione, pur sofisticati che siano. L'assenza di simultaneità e di condivisione dello spazio di produttori e fruitori mina alla base il concetto stesso d'immaterialità, fondandosi basicamente – appunto – su materiali di riproduzione: occorre dunque l'onesta consapevolezza che l'Arte riprodotta diventa sempre *altro*.

Da qui scaturisce anche la riflessione sui luoghi virtuali e fisici destinati alla fruizione del Bene. Pur con la possibilità di praticare ovunque, a livello individuale o amatoriale, il passaggio dalle corti ad un pubblico

¹³ Per approfondimenti: Calcinoni, Cazzaniga (2023).

¹⁴ Così pure con lo svilupparsi di un *feedback* verboacustico esperto si manterrà la retta intonazione, mentre il controllo respiratorio porterà a supporto ed appoggio adeguati con l'utilizzo della minima quantità d'aria sufficiente alla produzione del suono con il rinforzo dei risonatori.

¹⁵ Anche se, a questo proposito, alcune esperienze pilota sfruttano l'intelligenza artificiale e la realtà virtuale per proporre agli uditori, non agli interpreti, le differenze di ascolto in una sala o un'altra, in diversi punti di una stessa sala e con diverse voci, essenzialmente al fine di affinare le capacità percettive e critiche nelle diverse condizioni della *performance*.

borghese – e via via socialmente sempre più diversificato – ha comportato l'individuazione di luoghi particolarmente idonei alla performance dal vivo. L'acustica degli spazi aperti e dei teatri antichi superstiti non è sempre favorevole al canto e soggiace alle condizioni climatiche ed atmosferiche. L'architettura ha dunque cominciato a dedicarsi specificamente all'Arte, diventando via via più complessa ed efficiente: dalle sale rettangolari delle corti e dai luoghi di culto si passò al "teatro all'italiana" e agli auditorium. La disposizione del pubblico per platea, palchi e gallerie/loggioni, l'uso di materiali risonanti, le proporzioni studiatamente controllate, hanno permesso la realizzazione di un nuovo tipo di spazio, di una scena sonora studiata per dare massimo risalto alla diffusione e alla qualità di voci e suono naturale, rendendoli percepibili – in tutte le sue componenti – anche a grande distanza, ovviamente senza alcuna necessità di amplificazione. Il modello architettonico della sala all'italiana ebbe un successo globale¹⁶, e ben presto le principali capitali del mondo occidentale l'adottarono, diffondendo capillarmente l'Arte anche in contesti culturali esotici¹⁷. Pare dunque evidente che la tutela e la salvaguardia dell'Arte non possano prescindere da un'azione di studio e vigilanza sui beni architettonici storici esistenti. Ambizione del Comitato è anche quella di porsi come interlocutore accreditato per fornire consulenza, informazione e indirizzo nel caso di progettazione e costruzione di nuove sale deputate alla pratica del Bene.

Rimanendo in ambito scientifico, anche in campo musicologico l'immaterialità spinge a inusuali interrelazioni fra settori disciplinari che possono così fornire alimento per indagini e ricerche. In ambito speculativo, ad esempio, le teorie della musica e della linguistica – presumibilmente col supporto tecnico mutuato dalla fisiologia medica – potrebbero concorrere a delineare una – ancora inesistente – 'teoria del Bene'. Inoltre, per la musicologia storica la centralità dell'Arte, secondo la ritrovata immaterialità, potrebbe promuovere la produzione di studi mirati – ad esempio – a evidenziare la relazione profonda, genetica, del Bene con la sua

¹⁶ Aprendo, di fatto, anche un fiorente mercato internazionale dedicato al canto e ai circuiti operistici. Iniziano così le *tournee* di compagnie liriche italiane, che spesso si fermeranno in un posto o nell'altro o nasceranno loro stesse da comunità italiane all'estero fondando a loro volta altri luoghi di spettacolo, accademie, scuole. Sull'argomento sono di riferimento ancora oggi i contributi di Rosselli (1985; 1987).

¹⁷ La comunità italiana di praticanti diventa in molti casi il motore che si quota per fondare teatri all'italiana, chiamando architetti italiani a realizzarli e a fare scuola, da San Pietroburgo a Lisbona. I più antichi teatri d'opera nelle Americhe come pure in molte altre parti d'Europa e del Mondo sono teatri all'italiana. Tra i primi esempi l'Italian Opera House a New York, costruita da Lorenzo da Ponte, o l'Academy of Music di Philadelphia, il più antico teatro d'opera degli Stati Uniti, che inaugurò con *Il trovatore*. Lo stesso Metropolitan, per i suoi primi anni, presentò solo opere in italiano, traducendo in questa lingua anche *Carmen* e *Lohengrin*. Il Nacional di Lisbona viene costruito sui modelli di Scala e San Carlo ed inaugura con Cimarosa, Architetti italiani progettano e costruiscono il Colon a Buenos Aires, il Bellas Artes a Città del Messico, il Gran Teatro di Varsavia, il Municipale di Santiago del Cile, per non dimenticare l'Amazonas di Manaus che attirò i più grandi Artisti perfino nel cuore dell'Amazzonia, giusto per limitarci agli esempi più famosi.

scrittura¹⁸. Oppure indagare fenomeni storicizzati come i generi compositivi considerandoli dal punto di vista dell'Elemento: ad esempio come e quanto nel Madrigale Cinque-Secentesco l'apparato prosodico-fonetico influisca sulle scelte dei compositori. La stessa prospettiva etnomusicologica potrà aprirsi a interessantissimi percorsi: l'Arte, come noto, è un fenomeno molto stratificato e complesso proprio a partire dal punto di vista antropologico; ha avuto una diffusione presso popolazioni disparate, talvolta lontanissime, europee ed extraeuropee, e – all'interno delle comunità dei praticanti – si è incarnata in tradizioni dotte e documentate ma anche in vere e proprie tradizioni popolari, affidate quasi esclusivamente all'oralità¹⁹.

¹⁸ Giusto per esemplificare, quanto e come influisce la funzione primaria, quasi pre-logica dell'Arte, nel processo genetico di una partitura di Verdi o Puccini, nella costruzione melodica d'un tema di Donizetti, nella ricerca d'espressione patetica e di effetto nell'uditorio? Oppure: quanto la relazione fra parola e disegno musicale risponde a un progetto tecnico-culturale razionalmente predisposto da compositore e librettista, e quanto invece può essere ricondotto alla prossimità con quell'energia 'primitiva', originaria, che abbiamo detto essere caratteristica del bene immateriale?

¹⁹ Per un quadro generale del fenomeno in campo operistico, le acutissime osservazioni in Leydi 1988 sono ancora di flagrante utilità.

Bibliografia

ALBERTI, ANNIBALE

1931 *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, Mondadori, Milano.

BERTINETTO, PIER MARCO

2010 *Fonetica italiana (contributo destinato alla Enciclopedia dell'italiano)*, SIMONE, R. (a cura di), per i tipi dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, in «Quaderni del Laboratorio di Linguistica», n. 1, vol. 9, Scuola Normale Superiore, Pisa.

2022 *Scienza e Arte della voce. Evoluzione e attualità di un dialogo interdisciplinare nei testi della biblioteca del Conservatorio*, in CALCINONI, O. – CAZZAINGA, E., «Quaderni del Conservatorio 'Giuseppe Verdi' di Milano», n. 10, Ets, Milano.

LEYDI, ROBERTO

1988 *Diffusione e volgarizzazione*, in BIANCONI, L. – PESTELLI, G., *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, EdT, Torino.

ROSSELLI, JOHN

1985 *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EdT, Torino.

1987 *Il sistema produttivo 1780-1880*, in BIANCONI, L. – PESTELLI, G., *Storia dell'opera italiana*, vol. IV, EdT, Torino.

STEFAN, C. – ZOPPELLI, L.

2023 *Nei palchi e sulle sedie*, Carocci, Roma.