

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

FONDAMENTI DEL PENSIERO DELSARTIANO: FRA MEMORIA E POETICA TEATRALE

Elena Randi

Abstract

Il termine *memoria* negli scritti delsartiani può alludere a due diversi fenomeni. Da un lato, c'è la memoria individuale, una sorta di archivio che l'uomo si costruisce nel corso dell'esistenza e che gli consente di mettere in relazione più dati. Dall'altro, esisterebbe una Memoria assai più elevata, di natura ancestrale e sovra-terrena, simile a quella concepita da Platone, accedendo alla quale si è catapultati in uno stato di Grazia in cui, per un attimo felicissimo e radioso, si è in grado di attingere al Vero. Entrambi questi strumenti sono essenziali, nella pedagogia delsartiana, per il lavoro dell'attore.

The word *memory* in the Delsartean writings can refer to two different phenomena. On the one hand, there is the individual memory, a sort of archive that man builds during his existence and that allows him to connect several data. On the other hand, the existence of a much higher Memory is assumed, whose nature is ancestral and celestial, and which is similar to the one conceived by Plato. Once we gain access to it, we are projected into a state of Grace which allows us, for a very happy and bright moment, to reach Truth. Both tools are essential, in Delsartian pedagogy, for the actor's work.

Parole chiave

François Delsarte, Memoria, Poetica teatrale, Memory, Theatrical Poetry

Contatti

elena.randi@unipd.it

La memoria costituisce in François Delsarte una voce importante del suo complesso sistema teorico. Il primo gradino della conoscenza è costituito dalla sensazione, il fenomeno che, attraverso i sensi, consente all'uomo di vedere come *verde* una foglia, di provare come *ruvida* la superficie di un oggetto o di sentire come *acuto* un suono. L'insoggettivazione è l'atto di ricevere e trattenere il mondo oggettivo assimilandolo a sé attraverso la memoria. In altre parole, grazie a quanto Delsarte definisce *insoggettivazione*, le cose esterne, una volta viste, udite, gustate, toccate o annusate, possono penetrare in noi, venendo immagazzinate nella memoria (il neologismo *insoggettivazione*, ad un altro livello, esprime nel linguaggio delsartiano l'azione attraverso cui il divino si cala nel creaturale, senza alcuna intrusione del "soggettivo" da parte del "ricevente"). Perché una sensazione sia memorizzata, non basta che si sia prodotta. Se così fosse, i ricordi sarebbero un numero sterminato. Occorre che si sia messo in moto qualcos'altro, che l'autore spiega con un esempio:

Esaminiamo l'operazione delle immanenze sulle quali è fondata la memoria. Queste immanenze sono: la sensazione, l'istinto, la simpatia. Perché una cosa, un avvenimento qualunque si imprima nel nostro ricordo, deve aver svegliato questi tre atti. Prima di tutto allo spirito arriva, attraverso il corpo, la sensazione; mi brucio, sento che mi brucio. Il secondo atto a prodursi è il frutto della causa della mia sofferenza: l'istinto. Non c'è ragionamento nell'istinto, ritiro la mano che si brucia prima che la mente ne abbia pensato la necessità. Il terzo atto, risultato del precedente, è la simpatia

(o l'antipatia come in questo caso) per l'impressione ricevuta. Un atto che non sia basato su queste tre immanenze non esiste allo stato di idea o di ricordo nell'uomo. La memoria è la base delle idee.¹

Perché dunque un dato venga incluso tra i ricordi, occorre che si sia verificata una sensazione, sia stato messo in moto l'istinto e si sia accesa una simpatia (o un'antipatia), laddove l'istinto costituisce una facoltà che precede il ragionamento e il fenomeno della simpatia ha a che fare con il *pathos*, con la sfera emotiva.

Fin qui, la pura teoria, la concezione gnoseologica. Dagli scritti di Delsarte apprendiamo anche che la memoria di fatti reali, sia pure rivisitata, costituisce un tassello fondamentale per la costituzione del suo sistema attorico. Cominciamo da un passo tratto da un libro di Angélique Arnaud, un'uditrice delle lezioni pubbliche offerte dal maestro francese a Parigi tra gli anni Quaranta e Sessanta dell'Ottocento. L'autrice narra un evento della biografia di Delsarte certamente ascoltato dalla viva voce del protagonista, come dimostrano tre carte manoscritte conservate nel fondo di Baton Rouge a lui intitolato, nelle quali Delsarte, per punti schematici, elenca le stesse tappe che la Arnaud espone in modo più esauriente ed elaborato. Si tratta del racconto dell'episodio in cui, bimbo di nove anni, accompagna, solo, la bara del fratellino per l'ultimo saluto, la cui salma viene deposta nella fossa comune.

Attraversai la pianura di St. Denis (era dicembre); non avevo quasi mangiato e avevo pianto molto. Una grande debolezza, unita ai bagliori causati dalla neve, mi diede le vertigini. La fatica del cammino, aggiunta al resto, mi fece cadere sulla terra umida e svenni.

Segue il racconto di quanto accaduto una volta riavutosi:

Tutto sembrava sorridere ai miei occhi socchiusi; la volta del cielo e la neve iridescente creavano intorno a me visioni magiche; il leggero ronzio nelle orecchie mi cullava come una melodia confusa [...]. Gli sembrava – continua la Arnaud passando alla terza persona – che gli angeli gli avessero preparato un coro magnifico per consolarlo delle pene.

Rialzandosi, il bambino si sentì musicista. [...] Ma come fare ad imparare la musica? [...]

- Conoscete la musica voi? domandò a scolari della sua età.
- Un poco, dissero alcuni.
- Bene! Cosa vi viene insegnato?
- Impariamo a conoscere le note.
- Che note?
- Do, re, mi, fa sol, la, si.
- E poi?
- Basta.
- Non ce ne sono altre?
- Non una di più!
- Che bellezza! Conosco la musica! Gridò del Sarte entusiasta.²

La prima fase dell'episodio è contraddistinta da segni negativi, luttuosi: il fratellino è morto, Delsarte, già senza genitori, resta totalmente solo, cade a terra svenuto sulla neve fredda. Improvvisamente, nel momento che segue, la situazione si ribalta, si attua una vera e propria rinascita ad una nuova vita, che si annuncia come una vita da artista, più precisamente da musicista. L'inizio della nuova esistenza è contraddistinta da alcuni particolari: si realizza all'età di nove anni, numero – il nove – per Delsarte indice della somma perfezione; ha luogo nella piana di Saint-Denis, nella piana, cioè, che porta il nome del mistico, lo Pseudo-Dionigi, dal cui *De coelesti hierarchia* l'autore mutua lo schema numerologico su cui fonda il proprio sistema d'arte attorica e ai cui ordini angelici probabilmente allude anche il coro celeste di cui il piccolo François sente la musica; il periodo dell'anno in cui si realizza è dicembre, simbolo di Nascita nella religione cristiana, della quale Delsarte è un fedele. Significative anche le caratteristiche della fase beatifica:

¹ La citazione è tratta da F. WAILLE, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1881-1871). Des interactions dynamiques*, thèse de doctorat dirigée par J.-D. Duran, présentée et soutenue publiquement le jeudi 17 décembre 2009 à l'Université Jean Moulin - Lyon 3, p. 355. Stando a quando scrive Waille, sarebbe presa dal manoscritto conservato nella Delsarte Collection – un fondo conservato nella Hill Memorial Library di Baton Rouge in Louisiana – il cui *incipit* sarebbe *L'homme est formé dans son être comme dans son corps (box 1, folder 26b, item 2)*. Non è precisata la carta.

² A. ARNAUD, *François del Sarte [sic], ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode, précédé de détails sur sa vie, sa famille, ses relations, son caractère*, Ch. Delagrave, Paris 1882, pp. 12-13. Lo stesso episodio, sia pure con qualche leggera differenza, si ritrova in F. DURIVAGE, *Delsarte*, in *Delsarte System of Oratory*, Edgar S. Werner, New York 1893⁴, pp. 574-595; in particolare, pp. 579-581.

la neve iridescente crea suoni e immagini paradisiaci intimamente connessi gli uni alle altre o, più propriamente, genera immagini e suoni sublimi che lo portano a mettersi alla ricerca del segreto della musica, e lo trova nelle sette note. Come a dire che la musica, secondo un'idea di origine pitagorica, è una sorta di operazione aritmetica: nasce dalla combinazione matematica delle note tra loro.

Del racconto si possono identificare alcuni snodi fondamentali: il viaggio terreno che precede l'accostamento all'arte, l'essenza divina del fatto artistico, la sua natura aritmetica, infine la connessione strettissima tra vista e udito, fra immagine e suono. Poiché, esposti metaforicamente, si tratta dei fondamenti del sistema metafisico e artistico elaborato da Delsarte, la vicenda si rivela qualcosa di analogo alla *Vita nuova* dantesca: un'enunciazione di poetica travestita, anziché un frammento biografico vero e proprio, *Vita nuova* che, per inciso, con il sistema delsartiano condivide anche l'impostazione numerologica novenaria costruita sul *De coelesti hierarchia* dionisiano.

Non che – si badi bene – l'elemento biografico reale non sia presente. Si riscontrano infatti spunti biografici veri,³ solo che sono mescolati con altri, di natura fantastica: la vita, insomma, viene rivissuta attraverso un immaginario *ad hoc*, utile a trasformarla in un'enunciazione di poetica mimetizzata.

Delsarte fu, prima di tutto, l'ideatore di un sistema per la formazione degli attori e dei cantanti concretamente applicato dai suoi allievi. Come egli arrivò ad elaborare questo sistema, lo rivela lui stesso attraverso la narrazione del suo passato. Il racconto è conservato in un manoscritto intitolato *Mes Épisodes révélateurs*, peraltro rimasto incompiuto. Si tratta dell'unico (o quasi) scritto di Delsarte pensato per la pubblicazione.⁴ Già questo è significativo: proprio l'autobiografia è quasi l'unico lavoro concepito per essere edito.⁵

Adolescente, Delsarte segue il cugino, studente di medicina, all'obitorio. Una volta superato il turbamento provocato dall'ambiente lugubre e nauseabondo, il giovane si mette ad osservare i cadaveri, e nota che tutti mostrano la presenza di un segno comune: l'adduzione del pollice. Una volta passato in ospedale sempre al seguito del cugino, Delsarte assiste al decesso di un degente e, memore della caratteristica presente nelle salme indagate, ne osserva gli spostamenti delle dita delle mani. Costata, così, che via via che la morte si avvicina, le dita si stringono sempre più verso il palmo finché, esalato l'ultimo respiro, tutte si riaprono, ad eccezione del pollice, che resta nella posizione di adduzione già riscontrata nei cadaveri dell'obitorio.

Una volta tornato all'aria aperta, il giovane "ricercatore" si ritrova nei giardini delle Tuileries, dove molti bambini, accompagnati dalle madri o dalle balie, stanno giocando, e allora si mette a scrutare la dinamica del pollice, arrivando ad accorgersi che nelle madri che paiono amare di più il proprio figlio, il pollice sta nella posizione di massima abduzione, e che essa è sempre meno accentuata via via che ci si trova davanti a madri meno affettuose e, a scendere, a balie. Delsarte giunge dunque a formulare una prima legge di corrispondenza fra *status* interiore e gesto: il pollice è il termometro della vitalità; quanto più è esteso verso l'esterno, tanto più il soggetto è in una condizione di vitalità; quanto più è addotto, tanto più essa è scarsa, fino ad essere nulla nei cadaveri.

Il giorno successivo Delsarte riprende mentalmente, anello per anello, la catena dei fatti osservati nell'obitorio e ai giardini. Uno dei fenomeni richiamati alla memoria lo colpisce con forza: la tonalità invariabilmente alta assunta dalla voce della balia o della madre nell'accarezzare il proprio bambino.

³ WAILLE, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte [...]*, cit. Cfr., in particolare, la *Chronologie*, pp. 857-890.

⁴ Il manoscritto di *Mes Épisodes révélateurs, ou Histoire d'une Idée appelée à constituer la base de la Science et de l'Art* si trova nella citata Delsarte Collection. I primi due fogli stanno in *box 1, folder 26 b, item 7*. Il rimanente testo manoscritto sta in *box 1, folder OS 36 c, item 2*. È stato scritto nel periodo 1869-1871. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in inglese in *All the Literary Remains of François Delsarte (Given in his own words)*, in *Delsarte System of Oratory*, cit., pp. 385-447. Oggi se ne trova una parziale traduzione in italiano in *François Delsarte: le leggi del teatro*, a cura di E. Randi, Bulzoni, Roma 1993, pp. 218-241, e per intero sta in francese in A. PORTE, *François Delsarte: une anthologie*, ipmc, Paris 1992, pp. 55-88.

⁵ E poi di fatto rimasto incompiuto. Precedentemente Delsarte aveva pubblicato il *Méthode Philosophique du Chant*, à compte d'auteur, Paris 1833, ma, assai precoce, lo scritto risale ad un'epoca in cui Delsarte non aveva ancora elaborato le proprie concezioni in materia di scrittura a stampa (al cui proposito, cfr. E. RANDI, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996, pp. 123-129). Più di trent'anni dopo, accetta a malincuore (e solo a patto che si precisi trattarsi di un'"improvvisazione") le insistenze a pubblicare un intervento da lui proposto in forma orale all'Association Philotechnique: F. DELSARTE, *Esthétique Appliquée. Des Sources de l'Art*, in CH. BATAILLE, PRIVAT-DESCHANEL, FEVAL, DELSARTE, *Conférences de l'Association Philotechnique. Année 1865*, Victor Masson et Fils, Paris 1866, pp. 89-139.

Passando poi ad atteggiamenti del tutto diversi, come quelli provocati dalla collera o dall'eccitamento, ne constata un'identica inflessione vocale. Lo stato di *impasse* a cui lo portano queste osservazioni apparentemente contrastanti tra loro, si sblocca d'improvviso nel momento in cui si accorge che alla tenera situazione dell'accarezzare corrisponde un abbassamento del volume vocale, allo stato di collera un accrescimento. Ne conclude che mentre una nota alta ed un'intensità bassa sono indice di *sentiment* – termine traducibile come *sentimento affettuoso*, dotato di connotazioni positive dal punto di vista etico –, la *passion* – da intendersi come *sentimento impetuoso, violenza emozione* moralmente biasimevole – è contraddistinta da un'elevazione della tonalità e del volume, quest'ultimo assunto pertanto a discriminare tra i due diversi *status* interiori.⁶

I *Mes Épisodes révélateurs* continuano descrivendo come Delsarte arrivi a scoprire altre leggi di corrispondenza tra interno ed esterno.⁷ Li tralasciamo. Diciamo solo che si convince dell'esistenza di regole universali tali per cui ogni segno gestuale o vocale esprime un certo, preciso significato interiore, o, detto altrimenti, della stretta correlazione tra dinamica esteriore ed interiore. Nel corso degli anni, Delsarte giunge a raccogliere un vocabolario mimico e fonetico estremamente ricco, di ogni termine del quale offre il significato intimo. Questo repertorio deve servire all'attore, che ha il compito di leggere la propria parte, di chiarire a se stesso le intenzioni del personaggio affidatogli e di definire in sede di prove la propria partitura fonetico-gestuale adoperando le voci utili del dizionario cinetico e vocale per rendere concretamente il "sottotesto" da lui stabilito, ossia per esprimere quanto, nella sua visione, celato dietro le parole del testo drammaturgico. Il *comédien*, insomma, deve prima stabilire la sua personale interpretazione della parte e poi tradurla in gesti e inflessioni vocali impiegando i termini che negli anni di formazione ha scoperto corrispondere ai sentimenti, alle passioni, alle emozioni presenti in quel dispositivo esegetico.

Assai di frequente il sistema è stato giudicato come positivista. Ma si tratta di un palese fraintendimento, come si apprende anzitutto dai manoscritti in cui Delsarte parla del positivismo come di una «reliquia ad uso degli antiquari», dalla quale «emana un odore di morte», come di una scuola «mummificata».⁸ Chiariamolo subito. La concezione dell'arte delsartiana non è affatto realistica. Per spiegarla occorre prendere le mosse da un'idea fondante: secondo Delsarte, l'uomo, perfetto in origine, traduceva nel gesto e nella *phoné*, senza mediazioni, quanto proposto dal proprio mondo interiore. In altre parole, all'inizio dei tempi tra sfera esteriore ed interiore non si apriva alcuna fenditura, l'una essendo la non mediata espressione dell'altra. Una volta cacciate dal paradiso terrestre, nel corso dei millenni le creature sarebbero andate via via degradandosi e perdendo dunque la loro assoluta "trasparenza" e contaminandosi attraverso l'acquisizione di abitudini inquinate e "false", attraverso l'eredità delle consuetudini impure introdotte dai predecessori o infine attraverso la consapevole decisione di mentire. Insomma, se in principio tra *intus* e *foris* non c'era soluzione di continuità, l'espulsione dal giardino dell'eden avrebbe comportato l'intromissione della riflessione tra l'una e l'altra sfera (dacché l'uomo si è cibato all'Albero della Conoscenza, si è allontanato dallo stato di Grazia che rifulgeva in Adamo in quanto privo di riflessione e di una propria, individuale volontà), e ciò, come per Kleist, avrebbe determinato la degradazione dei modi espressivi, divenuti artificiosi e corrotti.

Occorre aggiungere che i movimenti "veri" nel senso di "caratterizzati dall'essere la non mediata manifestazione della sfera interiore" – siano essi espressi dal gesto o dalla voce – sono, per Delsarte,

⁶ Almeno nel contesto di *Mes Épisodes révélateurs* il termine *passion* ha abbastanza chiaramente una sfumatura negativa o, quanto meno, se la *passion* è una forza reputata grossolana, il *sentiment* è contraddistinto da un carattere di raffinatezza. Quando Franck Waille nella sua tesi di dottorato sostiene che «l'approccio non moraleggiante e semplicemente analitico delle passioni [tipico di Tommaso d'Aquino] corrisponde all'approccio che ne ha Delsarte» (p. 84), a nostro parere imposta il problema in modo impreciso. Se infatti Delsarte si occupa della vocalità, lo fa effettivamente per ragioni d'analisi. Ciò non toglie che il suo giudizio sulla *passion* non sia entusiasta, in quanto la ritiene una forza rozza.

⁷ Sulla teoria della corrispondenza tra mondo interiore e corpo, tra macro e microcosmo, quanto meno sotto il profilo teorico, Delsarte è debitore di alcuni autori, le cui idee combina in modo singolare. Certamente importante è, per lui, il pensiero di Tommaso d'Aquino, secondo il quale, diversamente da quanto in tempi passati è stato sostenuto, anima e corpo costituiscono un'unità vigorosamente sottolineata, l'anima per lui essendo la forma del corpo. Delsarte inoltre sembra prendere spunto, riguardo alla questione delle corrispondenze, da certo esoterismo, come la teosofia martinista.

⁸ Dal manoscritto *Positivisme dans l'Art. Conférence*, conservato in box 1, folder 36 a, item 17 della citata Delsarte Collection, c. 9. Il manoscritto contiene appunti di Delsarte per una conferenza forse inclusa in una serie di lezioni tenute attorno al 1865. In due fogli manoscritti il cui *incipit* è *Temple de l'art* (box 8, folder 147, item 5 del solito fondo americano) si trovano annotazioni quasi identiche, constatazione che fa supporre trattarsi di fogli relativi alla medesima conferenza. Citazioni alla c. 1v.

universali ed eterni, identici in tutti i tempi e in tutti i luoghi. Detto altrimenti, l'abduzione del pollice, per esempio, indicherebbe assenza di vitalità nelle epoche primitive come nella modernità, in Oriente come in Occidente.

Aggiungiamo un ulteriore tassello. Per quanto falso, mentitore o inconsapevolmente soggetto ad espressioni non corrispondenti al sentimento provato, ogni uomo genera almeno un frammento, per quanto piccolo, di segno mimico o vocale "vero", emanazione diretta della sua psiche, secondo un convincimento assai prossimo a quello espresso da Balzac nella *Théorie de la démarche*, quando scrive che, malgrado la falsità generale del gesto nel quotidiano, in ognuno di noi vi è sempre un particolare motorio, magari minuto,

in cui trionfa l'anima, la cartilagine di un orecchio che arrossisce, un nervo che vibra, un modo troppo significativo di strizzare le palpebre, una ruga che si infossa intempestivamente, una pressione espressiva delle labbra, un eloquente tremito della voce, una respirazione che si fa difficoltosa.⁹

Compito dell'attore, per Delsarte, è disseppellire i movimenti "veri" celati sotto la crosta di segni falsi e ingannatori, isolandoli dai frammenti caduchi, spessi, intrisi di stratificazioni storiche, compito che richiede anni di indagini da svolgersi, naturalmente, nello spazio del quotidiano. L'attore dovrà poi impiegare a teatro solo i lacerti "genuini", sicché, quando il sipario si aprirà, lo spettatore si troverà di fronte ad un frammento di paradiso edenico, ad un'opera che, in proporzioni ridotte, riprodurrà il *còsmos* supremo. Nient'affatto, come vorrebbe l'arte realistica, di fronte alla riproduzione del quotidiano, da Delsarte ritenuto degradato, squallido, svilito. L'arte, insomma, deve rappresentare qualcosa di immensamente più elevato del reale: quanto nel Medioevo si sarebbe definito *Realiora*.

La vicenda personale di Delsarte è dunque la storia del percorso di ricerca da lui compiuto e raccontata in *Mes Épisodes révélateurs*, cioè nelle memorie. Questa avventura spiega come l'osservazione empirica, la dedizione allo studio e la perseveranza siano indispensabili. In particolare, questo si apprende da un episodio emblematico. Allievo del conservatorio, Delsarte sta provando una parte – quella di un giovane ufficiale della commedia *Maris Garçons* di Gaugiran-Nanteuil – che gli è stata affidata dai maestri; ma non riesce a pronunciare in maniera convincente una delle battute del suo personaggio; allora cerca il modo "giusto" per mesi con una tenacia incrollabile. Nessuno sforzo ottiene, però, il risultato sperato. Un giorno arriva inaspettatamente un cugino e, felice di vederlo, il giovane François compie spontaneamente e casualmente un'esclamazione che assomiglia alla battuta tanto sofferta pronunciandola in modo convincente, sicché, per questa via apparentemente accidentale, per analogia, Delsarte riesce finalmente a trovare anche come dire in maniera "vera" la problematica battuta di *Maris Garçons*. Nelle memorie il pedagogo commenta che l'attenzione, l'osservazione e la tenacia sono imprescindibili. Tuttavia, per Delsarte, solo un lampo improvviso, indipendente dalla nostra volontà e proveniente da una sfera distinta da quella della ragione umana, ci consente la rivelazione. Detto in altri termini, l'attenzione, l'osservazione e la tenacia sono necessari ma insufficienti. In loro soccorso deve venire l'istinto, che non è affatto, per Delsarte, un impulso di semplice e immediata accensione, né, tanto meno, eccitabile a volontà. Si tratta invece di una forza che agisce un momento e che – per riprendere quanto scritto in principio d'intervento – precede il ragionamento e prescinde dalla ragione individuale, condizione difficile a ritrovarsi per l'uomo moderno, il quale, avendo mangiato all'albero della conoscenza, fatica a slegarsi dalla ragione umana troppo umana per affidarsi alla Ragione definita *superiore, divina o ragione delle cose*.¹⁰ Ma quando ciò accade, si è catapultati in uno stato di Grazia in cui, per un attimo felicissimo e radioso, si è in grado di sbirciare dentro l'immenso magazzino della Memoria ancestrale e sovra-terrena, simile a quella concepita da Platone, la quale consente l'agnizione finale. In altre parole, una volta compiuto l'indispensabile percorso di analisi concentrata e costante, la rivelazione è permessa dall'aprirsi di una fessura nel mondo ideale nascosto nella Memoria universale che – conservata dentro di noi per lo più addormentata, serrata al nostro sguardo – quando stimolata da un'osservazione perseverante, ci schiude qualche suo prezioso tesoro.¹¹

⁹ H. DE BALZAC, *Teoria dell'andatura*, a cura di F. Rella, Cluva, Venezia 1986, p. 34.

¹⁰ Cfr. *Mes Épisodes révélateurs*, in PORTE, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 55-64.

¹¹ Sulla visione che Delsarte ha della rivelazione (da non confondere con l'ispirazione), cfr. RANDI, *Il magistero perduto di Delsarte [...]*, cit., pp. 111-121.