

XXV COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Ravenna, 12-14 novembre 2021

Abstracts delle relazioni libere

FABRIZIO AMMETTO (Guanajuato)

Vivaldi rilegge Vivaldi: la revisione di antichi concerti per “La stravaganza” op. IV

Sebbene già nel 1711 Vivaldi annunciasse, nella premessa «alli dilettanti di musica» nell'*Estro armonico* op. III, la pubblicazione di una sua seconda raccolta di concerti («mi fa coraggio di presto presentarvi un'altra muta de Concerti a 4»), bisognò attendere il 1716 prima che *La stravaganza* op. IV vedesse la luce. Il ritardo non fu dovuto all'editore Étienne Roger, ma piuttosto all'invio tardivo del materiale ad Amsterdam da parte del compositore, come ho recentemente documentato in un saggio apparso su «Studi vivaldiani», XVIII (2018), *The (Lost) Violin Concerto RV 316 by Vivaldi: Its Reconstruction and Dating*.

Grazie all'esistenza di versioni manoscritte non autografe ma nondimeno autorevoli di vari concerti che trasmettono un contenuto musicale anteriore a quello poi confluito nell'op. IV, una collazione tra tali fonti permette di evidenziare numerose e significative differenze, che riguardano sia aspetti importanti del processo compositivo e rielaborativo vivaldiano (tagli, aggiunte, modifiche, riscrittura di parti strumentali o di interi passaggi, sostituzione di movimenti), sia cambi – o addirittura errori – introdotti dall'editore olandese nell'edizione a stampa. Non solo, ma la somiglianza di alcuni ripensamenti compositivi del “prete rosso” riscontrati tanto in un paio di lavori dell'op. IV quanto in talune correzioni dello stesso Vivaldi in un movimento di concerto (*D-DI*, Mus. 2421-O-14) composto da Johann Georg Pisendel durante la sua permanenza a Venezia, potrebbe fornire ulteriori indizi sul periodo di confezionamento dell'intera raccolta della *Stravaganza*.

FILIPPO ANNUNZIATA (Milano)

«Dove sono i bei momenti?»: produzione ed estetica dell'opera nell'epoca Covid-19

«Dove sono i bei momenti...?», l'aria della Contessa nelle *Nozze di Figaro* di Mozart (III.8), è un capolavoro che racconta di rimpianti, amore perduto, ma anche di speranza nel futuro. Amanti e *habitués* dell'opera hanno condiviso analoghi sentimenti all'impatto senza precedenti che la pandemia Covid-19, e il relativo lockdown, hanno avuto sulle arti dello spettacolo e, in particolare, sui teatri d'opera di tutto il mondo.

Lo scopo di questa relazione è duplice. Nelle sezioni I e II si forniscono granulari informazioni su come i teatri d'opera hanno affrontato le misure legate alla pandemia, e su come sono cambiati i loro modelli di business per poter proseguire con una (parziale) programmazione attraverso lo streaming e le nuove tecnologie; viene considerata anche la breve ripresa di alcuni eventi durante l'estate del 2020. L'analisi distingue il primo lockdown (primavera-estate 2020) e il secondo (autunno-inverno 2020), e si concentra su alcuni tra i più prestigiosi teatri d'opera, con maggior attenzione alla risposta fornita dai teatri italiani fino al 31 dicembre 2020. Nella sezione III si sviluppano talune riflessioni sull'impatto estetico e culturale di questa esperienza unica, anche se drammatica, ivi inclusi quelli che attengono all'annoso dibattito sul rapporto tra spettacolo dal vivo, streaming, e diffusione online della musica.

Le esperienze e le sperimentazioni emerse durante il lockdown sono verosimilmente destinate a lasciare tracce di lungo periodo sul mondo dell'opera, sia sul piano rappresentativo ed estetico, sia sul rapporto con il pubblico e con i canali online.

STEFANO BARZON (Bologna)

“L’idiota” di Luciano Chailly: alcune proposte analitiche

Scritta su libretto di Gilberto Loverso e rappresentata al Teatro dell’Opera di Roma nel 1970, *L’idiota* è la decima opera del ferrarese Luciano Chailly, il quale vi volle vedere la *summa* della propria esperienza compositiva. La necessità di trasportare il soggetto dostoevskiano sulla scena operistica risale al 1959, anno in cui Chailly, consulente musicale in RAI-TV, viene incaricato di scrivere le musiche per uno sceneggiato televisivo, *L’idiota*, realizzato con la regia di Giacomo Vaccari su sceneggiatura di Giorgio Albertazzi. Di queste musiche l’autore riprende, nell’opera, pochi ma significativi elementi, assai rilevanti sul piano drammaturgico-musicale.

Attorno all’*Idiota* di Chailly non è sinora stato condotto un esame musicologico approfondito. Questo intervento intende avanzare alcune preliminari proposte analitiche, a partire da due passi specifici dell’opera: l’Introduzione e il Concertato che chiude il second’atto. Sotto il profilo compositivo, l’opera si colloca nel contesto atonale e si rifà alle forme della tradizione. A partire da alcuni materiali pre-compositivi costruiti su serie dodecafoniche e strutture intervallari ricorrenti, l’autore ricorre spesso al linguaggio contrappuntistico e a una spiccata cura per le combinazioni timbriche e per la vocalità corale.

L’analisi qui proposta si avvale, sul piano metodologico, di una nomenclatura degli intervalli differente rispetto a quella tradizionale (si confrontino gli studi di Mauro Mastropasqua), forse meno adatta alla codifica delle sequenze rilevate, e di una simbologia alfanumerica che cataloga gli intervalli unicamente sulla base del numero di semitoni che ne determinano le ampiezze.

L’idiota contiene inoltre numerosi riferimenti ad altre opere di Chailly, aspetto che rende ancor più necessaria l’esplorazione della sua vasta produzione musicale, operazione che ha preso vigore a partire dalle recenti celebrazioni per il centenario della nascita del compositore ferrarese (2020).

MICHELA BERTI (Roma e Pesaro), **MANUELA GRILLO** (Roma)

Thesaurus “PerformArt”: metodologia e possibili applicazioni per le arti performative

Il *thesaurus PerformArt* è sviluppato nell’ambito di una convenzione tra il *Nuovo Soggettario* della BNCf e il progetto di ricerca ERC CoG *PerformArt* (<https://performart-roma.eu/it/>, P.I. Anne-Madeleine Goulet). Grazie alla collaborazione tra ricercatori di storia delle arti performative (musica, teatro, danza) ed esperti di documentazione e gestione di informazioni strutturate, il *thesaurus* conta oggi circa 1200 lemmi, redatti secondo le specifiche dettate da normative e standards internazionali sulla redazione di *thesauri* e sulle tecniche di *information retrieval*.

Particolare tipo di vocabolario controllato, un *thesaurus* offre formalizzazione per superare i pesanti limiti di coerenza delle pratiche di *social indexing* o *collaborative indexing*, che, pur apprezzabili, mancano di qualunque controllo di forma e di regole secondo le quali attribuire parole-chiave; in fase di ricerca, offre per ogni termine una rete di collegamenti che permette all’utente di navigare tra un concetto e l’altro, fino ad identificare quello effettivamente corrispondente al suo bisogno informativo.

Il *thesaurus PerformArt* è stato concepito per: (1) rispondere alla necessità di indicizzazione dei circa 5500 documenti trascritti nel database *PerformArt* e dei circa 1500 eventi performativi ivi attestati; (2) contribuire all’arricchimento del *Nuovo Soggettario* grazie all’inserimento di termini strutturati e verificati nel campo delle arti performative del passato; (3) creare un *thesaurus* sulle arti performative del passato, autonomo sia da *PerformArt* sia dal *Nuovo Soggettario*, utile ad altri progetti di ricerca e database che abbiano necessità di indicizzare il contenuto del proprio materiale documentale.

La relazione illustrerà l’utilità per la ricerca nell’uso sistematico di un *thesaurus*, descriverà la costruzione e il funzionamento del *thesaurus PerformArt* nell’ambito del progetto omonimo e darà esempi di possibili applicazioni del *thesaurus PerformArt* al di fuori del contesto di sviluppo.

GIANLUCA BLASIO (Milano)

Mario Pilati a Milano (1926-1930): appunti per un'indagine

Negli ultimi tempi la musica di Mario Pilati (1903-1938) – pregevole quanto sfortunato compositore di origine e formazione napoletana, prematuramente scomparso nell'imminenza della Seconda guerra mondiale – è gradualmente riemersa dall'oblio nel quale era caduta, grazie al lavoro di diversi interpreti e musicologi (si pensi al convegno di studi organizzato a Napoli nel centenario della nascita del maestro; gli Atti sono apparsi nel 2007), nonché di giovani studiosi impegnati in tesi di laurea (una delle ultime è dedicata alla *Sonata* per flauto e pianoforte). Sebbene si tratti di traguardi indubbiamente significativi, l'opera di questo eclettico musicista, critico e didatta italiano resta ancora largamente da scoprire e rivalutare.

Con la presente relazione si intende fare il punto sul periodo trascorso da Pilati a Milano tra il 1926 e il 1930. In particolare, si punta ad approfondire una fase cruciale nella carriera del compositore, meritevole di più articolate indagini. Il discorso converge su una ricerca che, muovendo da documenti coevi custoditi nell'archivio privato degli eredi del Maestro, possa estendersi gradualmente, incrociando in seconda istanza dati e informazioni ricavate dalla letteratura di riferimento, al fine di inquadrare la vicenda artistica di Pilati in un contesto culturale affascinante qual era la Milano degli anni Venti: periodo particolarmente interessante per la vita musicale della città meneghina – sono gli anni di Toscanini alla Scala e di Pizzetti direttore del Conservatorio – intesa come nodo centrale di una feconda rete socio-istituzionale che offrì un terreno ideale per la nascita di alcune tra le opere più rappresentative del musicista (*Quintetto* per pianoforte e archi, *Sonata* per violino e pianoforte, *Sonata* per violoncello e pianoforte).

MADDALENA BONECHI (Firenze)

"Musica medicina dolorum": potere terapeutico del canto nella Firenze del primo Seicento

Gli effetti del suono come *medicina dolorum* e il potere terapeutico della musica sull'individuo, considerato nella sua bidimensionalità di anima e corpo, sono testimoniati sin dall'antichità dai testi di filosofia e medicina speculativa. Alla musica, che opera sul vincolo interno della relazione tra anima e corpo, veniva riconosciuto il potere di agire tanto su quest'ultimo quanto sulla parte irrazionale della mente, possedendo essa intrinsecamente, secondo il concetto boeziano di *musica humana*, l'idea della vita.

Sul finire del Cinquecento, nei dibattiti sulla *Poetica* aristotelica che animano le camerate e le accademie di Firenze, tale connubio trova la sua sintesi contemplativa e pratica. Seguendo il modello greco apollineo, le virtù dei farmaci devono essere mescolate con quelle dei suoni: così come i primi permettono di ricostituire il giusto temperamento degli umori, la musica, in particolare il canto, elimina gli elementi perturbatori, ristabilendo l'armonia perduta. In questo senso, tanto il medico quanto il musicista acquisiscono un potere taumaturgico, magico, quasi divino. Tale funzione del canto, ribadita ancora nella trattatistica del secolo XVII – si pensi alla *phonurgia iatrica* descritta da Kircher –, è documentata anche nelle fonti fiorentine di primo Seicento. Come testimoniano lettere e passi tratti dai *Diari* di Cesare Tinghi, quando la malattia costringeva il granduca di Toscana a rimanere nelle sue stanze, o ancora nei periodi in cui le granduchesse soggiornavano nei loro appartamenti durante le gravidanze o dopo il parto, alla voce dei virtuosi spettava un compito d'intrattenimento capace di migliorarne le condizioni psicofisiche.

Sulla scorta di questi documenti, il presente contributo si propone di investigare, nel quadro delle complesse valenze significative possedute dall'evento sonoro, le virtù terapeutiche del nuovo canto in stile recitativo alla corte dei Medici nel primo trentennio del Seicento.

MARIA BORGHESI (Pavia)

Repertori e discorsi attorno alla musica tedesca nella radio fascista: il caso di J. S. Bach

Benché il ruolo dell'industria musicale nell'era fascista sia stato ampiamente investigato, i complessi rapporti di relazione biunivoca tra cultura musicale e Regime sfuggono tuttora a un inquadramento complessivo.

Del pari, per gli storici rimane aperto il discorso circa l'attuazione della politica autarchica e la concretizzazione dell'alleanza con il Reich in seno all'industria culturale. Sono fiorenti invece le ricerche sulla radio, con particolare attenzione alle abitudini d'ascolto musicale nell'Italia fascista.

In questo quadro, il caso di J. S. Bach è emblematico per l'ampio apprezzamento della sua musica da parte del pubblico, per i profondi processi di mediazione cui essa è stata sottoposta in un'ottica "mediterraneizzante", per il rapporto con la musica italiana in contrapposizione alla forte identità tedesca che si riconosceva nei lavori sacri del luterano.

Il presente contributo si concentra sul repertorio e sui discorsi elaborati attorno alla programmazione radiofonica musicale italiana tra il 1933 e il 1943 nelle emittenti nazionali. Dallo spoglio del «Radio Corriere» si desume una panoramica sulla selezione delle opere bachiane e dei suoi interpreti nell'economia del confronto (qualitativo e quantitativo) con il repertorio musicale tedesco e italiano in genere, e con la programmazione complessiva. In secondo luogo, si considerano i *discorsi*, in base ai testi pubblicati nel suddetto periodico dell'EIAR. Le domande qui affrontate sono due. Da un lato, si vuole comprendere in che modo la retorica elaborata col Patto d'acciaio si sia riflessa sulla programmazione culturale del mezzo radiofonico, che più di ogni altro poteva raggiungere un uditorio ampio e variegato. Dall'altro, si vuole discutere in che misura la costruzione dell'immaginario di un'alleanza politica sia eventualmente passata attraverso le riflessioni sulla musica e sui suoi attori (compositori e interpreti).

ROBERTO CALABRETTO, VALENTINA TROVATO, ANGELINA ZHIVOVA, ARMANDO IANNIELLO

La musica per film e i suoi critici in Italia: un progetto di ricerca della Fondazione Ugo e Olga Levi, Venezia

Il processo di rivalutazione in ambito musicologico della musica per film si deve al lavoro di alcuni studiosi che, attraverso il mezzo della critica musicale, ne hanno determinato lo statuto di disciplina scientifica qual è tutt'oggi. Su tale premessa, le relazioni che compongono il panel *La musica per film e i suoi critici in Italia* ripercorrono alcune tappe fondamentali del complesso rapporto fra musica per film e dibattito musicologico.

Il gruppo di ricerca *La critica musicale e la musica per film* della Fondazione Ugo e Olga Levi pone tra gli obiettivi del panel quello di contestualizzare e analizzare l'importanza di studiosi quali Luigi Pestalozza, Sebastiano Arturo Luciani, Callisto Cosulich e Sergio Miceli, il cui impegno – in momenti storici diversi – ha permesso di delineare il profilo scientifico di una disciplina vera e propria, abbattendo il muro invisibile sollevato dalla comunità accademica nei confronti della musica per film.

ROBERTO CALABRETTO (Udine)

Luigi Pestalozza e la "nuova musica" per le immagini in movimento

Nell'arco della sua poliedrica attività musicologica, Luigi Pestalozza (1928-2017) si è avvicinato più volte all'universo del cinema e della sua musica, al quale ha guardato con interesse, collaborando attivamente con due tra le riviste più quotate del secondo dopoguerra: «Cinema» e «Cinema nuovo». Non è stato l'unico musicologo a confrontarsi con questa nuova realtà, che allora si presentava molto problematica in quanto foriera, da un lato, di nuove prospettive di grande interesse ma, dall'altro, anche di insidie per le modalità con cui la musica poteva essere utilizzata a commento delle immagini in movimento. L'impegno profuso da Pestalozza su questo versante – più di cinquanta poderose recensioni nelle due riviste sopracitate, unitamente a qualche altro intervento sporadico in altri periodici – lo colloca

in una posizione privilegiata rispetto alla musicologia italiana coeva. L'interesse di queste recensioni non si risolve in un semplice dato numerico, bensì rinvia alla particolare maniera con cui egli ha saputo avvicinarsi alla settima arte a partire dagli anni del secondo dopoguerra, quando gli scenari sonori del cinema italiano avevano iniziato una lenta, lentissima forse, azione di rinnovamento. La critica di Pestalozza ha contribuito a definire i nuovi parametri della musica per film, combattendo quella che invece si muoveva all'interno di logori e desueti *clichés*, e seguendo implicitamente i principi che in quegli anni avevano ispirato la riflessione di Adorno.

VALENTINA TROVATO (Bergamo)

Un nuovo senso di musicalità nel cinema secondo Sebastiano Arturo Luciani

Straordinario pensatore e studioso della musica antica – notevoli i suoi contributi su Vivaldi, Domenico Scarlatti, e il liutista Claudio Saracini –, Sebastiano Arturo Luciani (1884-1950) dedicò molte energie anche al cinema e alla musica per film, sin dalle sue origini. In particolare, partecipò alla riflessione sulla concezione del cinema come settima arte, con interessanti contributi come *Antiteatro. Il cinematografo come Arte* (1928) e *Verso una nuova arte: il cinematografo* (1920). Il passaggio dal muto al sonoro acuì la riflessione di Luciani sul rapporto tra suoni e immagini, come si può vedere nei contributi pubblicati su «Bianco e Nero».

Che cosa fa di un film un oggetto di valore? A questa domanda lo studioso aveva cercato di rispondere nel n. 12 del 1938 di «Bianco e Nero», individuandone la chiave in una caratteristica specifica, ovvero la 'musicalità' dei film. Secondo Luciani, questa caratteristica così imponderabile si lascia riscontrare solo nei lavori migliori, dove esiste un rapporto privilegiato nel film tra la costruzione cinematografica e quella ritmico-musicale. Un aspetto tanto più importante per Luciani, data la sua posizione di partenza, secondo cui il cinema si può definire una *moving picture* proprio per l'affinità con la musica, a differenza delle altre arti, sebbene tutte «tendano alla condizione di musica», come scriveva Walter Pater. In particolare, Luciani riflette su come siano mutate le condizioni di musicalità tra il cinema muto e quello sonoro e di come sia cambiata la figura del regista, trasformato in un nuovo tipo di professionista che deve vedere il film nella dimensione di un poema sinfonico. Una riflessione di straordinario interesse negli anni Trenta per il cinema dei decenni a venire e per lo sviluppo di un'idea nuova di regista.

ANGELINA ZHIVOVA (Venezia)

Callisto Cosulich – vedere la musica

Instancabile critico cinematografico, prolifico autore di saggi e recensioni, membro di molte giurie di festival del cinema, fondatore del primo cinema d'essai italiano, Callisto Cosulich (1922-2015) è noto come promotore del film d'autore in Italia. Critico ufficiale di «Paese Sera», Cosulich ha collaborato con vari periodici («ABC», «Avvenimenti», «Bianco e Nero», «Cinema», «Cinema Nuovo», «Filmcritica»), proponendo, sulla scorta di una conoscenza profonda e impegnata, la propria visione della settima arte. I film di cui Cosulich scrive vengono sempre collocati in un contesto culturale e politico, legati a fenomeni sociali o interpretati nel contesto biografico degli autori.

Delle numerose letture critiche proposte da Cosulich vorrei qui analizzare le pagine dedicate al rapporto tra il cinema e la musica apparse sulla rivista musicale «Amadeus», alla quale Cosulich collaborò per un periodo di diciassette anni (1990-2007), con più di ottanta articoli. In essi, Cosulich affronta i problemi della scrittura musicale e la questione del rapporto tra il cinema e i singoli compositori, proponendo una galleria di ritratti che include i nomi di Mozart e Beethoven, Mendelssohn e Čajkovskij, Berlioz e Schumann, Mahler e Ravel, Šostakovič e Prokofev.

ARMANDO IANNIELLO (Udine)

Musica per film e critica musicale: indagini sul fondo Sergio Miceli

Nel panorama musicologico italiano e internazionale, una delle figure di riferimento per lo studio della musica per film è Sergio Miceli (1944-2016): è anche grazie al suo impegno in ambito storiografico se oggi la musica per film ha guadagnato un posto di rilievo nella realtà accademica.

Tra le fonti conservate nel Fondo Sergio Miceli, dal 2018 custodito presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, vi sono diverse recensioni apparse su periodici o riviste di carattere musicologico e cinematografico.

L'intervento intende presentare una sintesi dell'attività di Sergio Miceli come critico musicale, ma ancor più evidenziare come il musicologo sia riuscito a contestualizzare le problematiche scaturite da un'indagine di tipo critico sulla musica per film in campo storiografico e musicologico.

GIOVANNA CASALI (Padova)

L'avventura del personaggio mitico: dalla fonte antica al libretto

Lo studio della fortuna del classico nel teatro musicale offre un terreno di indagine quanto mai fertile. In questo vasto panorama, il Sei e il Settecento si propongono come secoli d'elezione per indagare talune dinamiche del meccanismo di recezione delle fonti antiche nella librettistica, alla quale l'universo mitologico greco e latino offrì un ampio serbatoio di soggetti musicabili. Per entrambi i secoli presi in esame, occorre tuttavia distinguere fra la consapevole messa in musica di uno specifico dramma antico e la rielaborazione di vicende di personaggi attinti dal patrimonio classico; occorre inoltre sottolineare la differenza fra le opere che, pur incentrate su un personaggio tragico, non sono tuttavia derivate da una fonte tragica e libretti basati invece su una specifica tragedia.

Alla luce di tale considerazione, per individuare quali fonti siano alla base di un libretto e come esse siano state rielaborate – rendendo conto delle motivazioni e delle conseguenze, vuoi drammatiche, concettuali o formali, delle modifiche operate sull'ipotesto – si delinea un percorso di ricerca che parta non tanto da uno specifico testo, quanto da un dato personaggio.

Si prenda ad esempio per questa analisi il personaggio di Eracle, con Deianira. Sarà interessante vedere se la Deianira protagonista femminile dei libretti (come l'*Ercole in cielo* di Girolamo Frigimelica Roberti, 1696) sia simile a quella descritta da Sofocle nelle *Trachinie* e, se non dovesse esserlo, capire se la divergenza sia dovuta a necessarie modifiche da apportarsi al dramma a vantaggio del nuovo genere d'arrivo o se invece il personaggio è dotato di altre caratteristiche in una fonte secondaria presa come riferimento.

In questo senso, il libretto si presenta come il bene musicale in grado di offrirci informazioni relative ai processi di recezione delle fonti antiche, illustrando inoltre come il contesto storico-culturale influenzi la rielaborazione del materiale mitico.

CRISTINA CASSIA (Padova)

Pietro Bembo e le “Stanze della pudicizia”: esiti musicali di una parodia letteraria

Le *Stanze* di Pietro Bembo – cinquanta ottave composte in occasione del carnevale urbinato del 1507 – godettero di un notevole successo durante tutto il Cinquecento, come attesta una copiosa tradizione manoscritta e a stampa. Tuttavia quest’opera, che invitava le destinatarie, Elisabetta Gonzaga ed Emilia Pio, ad arrendersi ad Amore, suscitò in alcuni casi disappunto per il messaggio che veicolava. Tra le manifestazioni di dissenso, la più interessante è costituita da cinquanta stanze moraleggianti pubblicate a partire dal 1553 e intitolate poi *Stanze della pudicizia*. Quest’opera, probabilmente composta da Giovanni Battista Lapini, fu spesso stampata nelle stesse raccolte che includevano le *Stanze* bembesche, e la loro correlazione non solo è evidente a livello di contenuto e stile, ma è anche oggetto di esplicite indicazioni in due manoscritti.

Tra le cinquanta stanze di Lapini, un posto di rilievo spetta ad *Amor è licentiosa e ingorda voglia* (n. 22), una parodia della bembesca *Amor è gratiosa et dolce voglia* (n. 17), di cui l’autore capovolge il significato originario giocando su un diverso impiego delle stesse parole. Entrambe le stanze sono state musicate, una di seguito all’altra, sia da Jacopo Corfini nel *Primo libro de’ madrigali a sei voci* (Venezia 1575) sia da Giulio Zenaro nel *Primo libro de’ madrigali a tre voci* (Venezia 1589); ma i due compositori sottolinearono la correlazione tra le due opere con soluzioni musicali molto diverse.

Partendo dal raffronto tra l’originale stanza del Bembo e la sua parodia, la relazione mira ad esplorare i diversi esiti prodotti dalla rilettura di questi testi da parte dei due compositori, per mettere in luce quali aspetti della parodia furono di volta in volta considerati più significativi.

DANIELA CASTALDO (Lecce)

RIMAnt: per un repertorio degli strumenti musicali del Mediterraneo antico

Il progetto italo-francese “Repertorium Instrumentorum Musicorum Antiquorum (RIMAnt)” ha il fine d’identificare, mappare e documentare i ritrovamenti archeologici relativi agli strumenti musicali delle antiche civiltà del bacino del Mediterraneo, in particolare Egitto, Mesopotamia, Grecia e Roma (VIII sec. a.C. - VII d.C.), presenti in musei italiani, europei e americani. I risultati del progetto saranno liberamente accessibili attraverso un database online multilingue costruito con il software open-source HEURIST e ospitato sulla piattaforma francese Huma-Num. Gli studiosi che partecipano al progetto (Daniela Castaldo, Università del Salento; Donatella Restani, Università di Bologna; Sibylle Emerit, CNRS Lyon; Sylvain Perrot, CNRS Strasbourg; Alexandre Vincent, Université de Poitiers; Christophe Vendries, Université de Rennes) hanno l’obiettivo di fare di RIMAnt uno strumento di riferimento che evidenzia le potenzialità dello studio della musica e degli strumenti antichi non solo per gli specialisti del settore, ma anche per studiosi e specialisti di altri campi, come archeologi, musicologi, storici, filologi e conservatori di musei.

La presentazione del progetto sarà occasione per illustrare lo stato di avanzamento del database ed evidenziare le problematiche metodologiche discusse nel corso della sua realizzazione. Attenzione particolare sarà riservata ai criteri secondo cui gli strumenti musicali antichi sono stati organizzati in base alla moderna classificazione Hornbostel-Sachs, nonché alle scelte epistemologiche e tecniche operate dal team in termini di categorizzazione degli strumenti.

DAVIDE CERIANI (Glassboro, NJ)

La Corporazione dello spettacolo e il Sindacato nazionale fascista musicisti

Nelle intenzioni di Mussolini e delle alte sfere del regime, il sistema corporativo e le federazioni sindacali dovevano essere i perni sui quali impostare l'azione economica, il programma politico e i progetti culturali dell'Italia fascista. Dopo la Seconda guerra mondiale, molti studiosi hanno rivelato i limiti delle strutture corporative e sindacali in saggi che ne hanno trattato gli aspetti politico-economici. Sporadici, invece, gli studi sulle ripercussioni di questi organismi in ambito culturale, e ancora più rari quelli sulle conseguenze che il loro operato ebbe nel contesto delle arti performative.

Questa relazione offre una prima sistematica disamina sulle attività della Corporazione dello spettacolo e del Sindacato nazionale fascista musicisti. Attraverso l'esame di documenti dell'epoca (fonti giuridiche, dichiarazioni a mezzo stampa, contributi su riviste accademiche) intendo dimostrare come la scarsa organicità del progetto corporativo ebbe conseguenze negative sull'incisività dell'azione del Sindacato nazionale fascista musicisti e della Corporazione dello spettacolo. Tali conseguenze contribuirono tra l'altro a inficiare, almeno in parte, il progetto totalitario del regime fascista.

Con l'aiuto di diagrammi aspirò inoltre a ricostruire il funzionamento delle corporazioni e dei sindacati, la cui struttura non è stata finora indagata nel dettaglio almeno per quanto riguarda il settore delle arti performative in generale e quello della musica in particolare.

Infine, la presente relazione propone una lettura non ideologica delle iniziative, delle rivendicazioni e dei risultati pratici ottenuti dal Sindacato nazionale fascista musicisti, in modo da valutare quanto più oggettivamente possibile – e al di là della retorica imposta dalla narrativa ufficiale del regime – l'utilità e l'effetto delle azioni proposte da questa organizzazione.

ANTONELLA COPPI (Bolzano), **DINKO FABRIS** (Potenza), **JOHANN VAN DER SANDT** (Bolzano)

Community Music: un dialogo interdisciplinare

According to Carl Dahlhaus, music can be understood as an activity with an aesthetic character and artistic relevance, while Nicholas Cook shows us that what we do with the character of the music and make it relevant in our lives is essential in order to give it its “natural place within everyday experiences”.

Community Music (CM), a field of practice, represents a “natural place” for “everyday (musical) experiences” to bring about socio-cultural changes. CM addresses inclusion, integration and democratic education through participation in informal, non-formal and formal musical settings. CM is evolving internationally, becoming stronger and resonating in different contexts, also in Italy, such as Community Arts, Community Opera, Community Singing and offers participants aesthetic opportunities to foster their personal development and contribute to and support change in their community.

Because of fundamental curricular changes and how the role of music in society is changing, there is a need for intra- and interdisciplinary dialogue between musicologists, ethnomusicologists, scholars, music educators, psychologists, anthropologists, and musicians. In addition, the benefits of participation in CM activities for society must be represented through research and targeted projects with a redefined focus on music as a social instrument.

With this presentation, the speakers would like to share their research in CM and introduce other Italian CM efforts and show how some of the principles of CM have already crystallised in the Italian musical landscape.

GIOVANNI CUNEGO (Pavia-Cremona)

La catalogazione dei manoscritti liturgico-musicali: metodologie e prospettive di ricerca

Chi si accinge a catalogare un manoscritto non si appresta a compiere un'operazione meccanica, ma, al contrario, si pone molteplici interrogativi circa la metodologia più confacente alle caratteristiche dell'oggetto codicologico preso in esame. Tale operazione è accompagnata da una profonda riflessione in merito alle caratteristiche della tipologia libraria che si intende catalogare. Ciò è ancor più vero nel caso dei manoscritti liturgico-musicali, i quali, dovendo servire a più contesti e funzioni, presentano una casistica abbastanza varia, il che ha portato alla formazione di tipologie librerie (antifonario, graduale, ecc.) dalle caratteristiche proprie e distinte. Di fronte a questo variegato panorama codicologico, lo studioso è portato a porsi domande e a riflettere su alcuni problemi metodologici e operativi: come organizzare una descrizione catalogografica; su quali basi costruire un protocollo utile alla catalogazione; come adattare il protocollo individuato alle diverse tipologie librerie; quali criteri scegliere per l'individuazione delle unità testuali interne al manoscritto. Tale riflessione diventa anche un importante strumento di ricerca non solo per l'approfondimento delle caratteristiche codicologico-liturgico-musicali del manoscritto catalogato, ma anche per la comprensione del *modus operandi* del copista e del mondo liturgico-musicale (e, quindi, storico-culturale) in cui era inserito e nel quale operava.

Muovendosi su questo doppio filo, il presente intervento vuole riflettere da un lato sui problemi metodologici e operativi posti dalla catalogazione dei manoscritti liturgico-musicali (in particolar modo medievali), dall'altro sulla portata che tale operazione ha nella comprensione dei fenomeni codicologici, liturgici e musicali.

ADRIANA DE FEO (Vienna)

'Stranieri' e 'barbari': la rappresentazione dell'«altro» nel libretto di primo Settecento

Nell'opera in musica il gusto per l'esotico, che nell'età metastasiana assurge a vero e proprio *topos*, si affaccia nei decenni a cavallo tra Sei e Settecento: un periodo cruciale nella storia del libretto d'opera.

Il *Tenzone* di Apostolo Zeno (Milano 1706) è considerato uno dei primi drammi di soggetto esotico nella storia dell'opera seria. Nell'Argomento l'autore fornisce informazioni dettagliate sui costumi dei Cinesi, su cui si basa l'intera trama. Tuttavia, l'interesse di Zeno per lo straniero come soggetto affascinante, o per culture lontane (quelli che Gasparo Gozzi, curatore delle sue *Poesie drammatiche*, definì poi «soggetti barbari»), è già presente nel suo primo dramma di argomento storico: *I rivali generosi* (Venezia 1697): testo che ha un chiaro intento didascalico, con la contrapposizione tra la crudeltà dei barbari (incarnata dall'usurpatore Vitige) e la magnanimità dei Bizantini (rappresentata dal generoso Belisario), valore, quest'ultimo, legato alla cultura dell'umanesimo.

A dimostrare quanto il panorama culturale della Venezia di fine Seicento fosse vivace vi è il fatto che questo tema figura anche nell'*Ingratitudine castigata* di Francesco Silvani (Venezia 1698): il dramma contrappone Goti e Vandali, anticipando una certa corrente moralizzatrice dei libretti veneziano. Basati su soggetto esotico sono anche *L'Ibrahim sultano* di Adriano Morselli (Venezia 1692), *Il colore fu la regina* di Matteo Noris (Venezia 1700) e *Taican, re della Cina* di Urbano Rizzi (Venezia 1707). Con una grande varietà nel focus drammatico e nelle fonti storiche, negli anni '20 l'esotismo entra con *Camaide, imperatore della Cina* di Domenico Lalli (Salisburgo 1722), e culmina nella spettacolarità del *Gianguir* di Zeno (Vienna 1724).

Nel mio intervento, attraverso esempi poetici e musicali tratti da alcuni di questi drammi, esaminerò le tecniche testuali e drammaturgiche nella rappresentazione degli affetti riguardo alle culture 'straniere', così come l'approccio e le reazioni emotive verso l'«altro», sulle scene del primo Settecento.

PAOLO DE MATTEIS (Udine)

“Tempi di mezzo” negli anni della Rivoluzione

Diversi studi hanno da lungo tempo comprovato che l'aria multipartita ottocentesca si è sviluppata a partire da quello che, alla fine del secolo precedente, era il numero assolo più importante del protagonista, ossia il rondò vocale, con la sua forma bipartita. La successione di tempo lento e tempo veloce, caratteristica di questo tipo di aria, si può infatti assimilare al nucleo primario della “solita forma”, costituito da cantabile e stretta. Fra i tanti fattori che differenziano il rondò tardo-settecentesco dall'aria ottocentesca vi è la presenza, in quest'ultima, del *tempo di mezzo*, ossia una sezione “cinetica” intermedia che funge da transizione, giustificando sotto il profilo drammaturgico il passaggio dal tempo lento a quello veloce. Se è vero che negli anni Ottanta del secolo XVIII il rondò bipartito si fa collettore delle più disparate possibilità dinamiche, è pur vero che tali dinamicizzazioni quasi mai si coagulano in una sezione cinetica circoscritta e ben definita, comparabile a quella ottocentesca. A partire dall'ultimo decennio del secolo, i brani iniziano a presentare plurimi elementi dinamici che concorrono a modalità di drammatizzazione più complesse, dando luogo a “microsezioni cinetiche” che giustificano il voltafaccia affettivo del personaggio, nonché la transizione dal primo tempo alla stretta. Tuttavia, siffatte dinamicizzazioni non trovano dappprincipio collocazione in seno ai rondò, bensì in arie multipartite situate nei principali punti di snodo del dramma, generando movimenti cinetici elaborati e autonomi.

Nella relazione verranno dapprima evidenziate le situazioni sceniche che accolgono tali drammatizzazioni, nonché le unità dinamiche che le compongono. Di seguito si presenteranno alcuni casi di studio tratti da opere risalenti all'ultimo decennio del secolo. In particolare, si vuole evidenziare che tali arie, collocate in situazioni drammatiche nodali – giuramenti, agnizioni –, contengono complesse sezioni cinetiche intermedie, che si rivelano poi capitali nel plasmare un tempo di mezzo inteso in senso ottocentesco.

PAOLA DESSI (Padova), **GIORGIO PELOSO ZANTAFORNI** (Padova)

Musiche e musicisti nei ‘libri amicorum’ dei secoli XVI e XVII

Durante il viaggio di studio che nel Cinque e Seicento portava il giovane a frequentare gli *studia* europei, capitava ch'egli frequentasse le scuole dei maestri di musica o le botteghe dei costruttori di strumenti presenti nelle città universitarie. Di questa *peregrinatio academica*, da intendersi come esperienza formativa non di rado anche musicale, rimangono significative tracce nei *libri amicorum*, volumetti che costituivano una sorta di diario personale entro il quale il proprietario dell'album raccoglieva le sottoscrizioni delle personalità con cui entrava in contatto durante il suo periodo di viaggio.

Il censimento di tale materiale, iniziato ormai una decina di anni fa, ha prodotto i primi risultati a stampa. Gli esiti di tale censimento sono stati inoltre inseriti in una base di conoscenza, in vista di una condivisione dei dati con altri progetti simili, di natura prosopografica oltre che musicale, per esempio la *Prosopographie de Chantres de la Renaissance* (Università di Tours e Rouen).

Il presente intervento presenta le potenzialità di ricerca offerte dai risultati del censimento sin qui raccolti e inseriti nella base di conoscenza (Dessi), nonché un caso specifico di studio tratto dall'album di Jacob Schnerrer (Peloso): in una sottoscrizione datata 1628, il maestro di cappella Johann Jeep compositore scrive il tema di una fuga contraria a quattro voci che mette alla prova le doti musicali e la perizia risolutiva dell'amico, e nel contempo offre un esempio di intreccio contrappuntistico.

Il contributo vuole mostrare l'importanza di queste fonti nelle ricostruzioni prosopografiche di profili dei musicisti e dei maestri di musica, e la loro ricchezza di contenuti musicali, che dà conto di quanto la musica fosse diffusa e praticata fra i giovani studenti che fra Cinque e Seicento peregrinavano per l'Europa.

ELEONORA DI CINTIO (Roma)

Il contendente muto: Salvatore Viganò e la ricezione del Rossini serio a Milano (1816-1822)

A partire dai primi anni Dieci e fino all'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento, le opere di Gioachino Rossini incontrarono un successo straordinario in Italia e altrove, costituendo un caso fino ad allora unico di egemonia melodrammatica. La diffusione delle opere rossiniane non fu però uniforme: rispetto ai titoli comici, i melodrammi seri, specie quelli creati tra il 1815 e il 1820 per i teatri napoletani, ebbero in genere minor fortuna al di fuori del contesto d'origine. Particolarmente eloquente in questo senso è il caso di Milano, dove le opere serie di Rossini arrivarono 'in sordina': rappresentate dapprima in piccoli teatri, solo dopo qualche anno approdarono alla Scala, spesso destando reazioni piuttosto tiepide.

Tale fu anche l'iter di *Otello* (Napoli 1816), che a Milano venne allestito per la prima volta al Teatro Re, nel luglio 1818, e solo nel 1823 nel massimo teatro cittadino, suscitando in entrambi i casi apprezzamento ma non entusiasmo. L'accoglienza di questo melodramma sembra però essere stata offuscata da un fattore ulteriore, ossia un altro *Otello*, il fortunatissimo coreodramma di Salvatore Viganò, rappresentato alla Scala a partire dal febbraio 1818.

Ipotizzando che Viganò sia stato concorrente di Rossini sul medesimo terreno del teatro musicale, nella relazione vorrei ricostruire la fisionomia del coreodramma *Otello* sulla scorta dei testimoni musicali e librettistici superstiti e tentare di capire perché esso poté essere recepito come una proposta drammatica più convincente rispetto all'omonima opera del Pesarese. Al di là del caso specifico, vorrei indagare se e come l'arte viganoviana nel suo complesso – finora non abbastanza considerata, specie in relazione all'opera, nel panorama teatrale meneghino della prima Restaurazione – abbia radicato a Milano un particolare gusto spettacolare tragico, che ebbe forse un ruolo significativo nel favorire il successo, pochi anni dopo la morte del coreografo, dei primi melodrammi romantici di Vincenzo Bellini.

ANTONIO DILELLA (Milano)

Simmetrie (in)visibili: elementi di forma nella "Signora Paulatim" di Gino Marinuzzi jr.

Gino Marinuzzi jr. è annoverato tra i pionieri della ricerca musicale elettronica in Italia grazie a una produzione che combina la neonata musica elettronica ai prodotti mediali in un linguaggio mai banale, a metà fra tradizione e sperimentazione: «le prime attrezzature elettroniche, minime, le abbiamo conosciute in questo dopoguerra nella casa di Gino Marinuzzi jr.» (Luigi Pestalozza). *La Signora Paulatim* (1964), opera radiofonica in un atto di Italo Alighiero Chiusano, sulla riduzione di un racconto di Italo Calvino, è probabilmente il frutto più originale dato dal compositore nel campo della letteratura per musica, e per la critica è il lavoro che meglio ha raggiunto un equilibrio tra la componente elettronica e orchestrale.

La relazione intende presentare l'opera di Marinuzzi da un punto di vista formale, allo scopo di illustrare il suo più ambizioso progetto autoriale. La scelta del racconto omonimo di Italo Calvino, dal quale emergono chiari movimenti ciclici da parte dei personaggi in determinati ambienti, impone al compositore una selezione accurata del materiale musicale, indirizzata a ricreare i diversi episodi del *plot* nell'ottica della realizzazione di un 'madrigale sonoro'. Questi 'andirivieni' emergono anche dalle note di sala dell'allestimento inaugurale nel IX Autunno Musicale Napoletano, a cura di Renato Di Benedetto, il quale allude alle affinità dell'operina di Marinuzzi con burla teatrale *Hin und zurück* di Marcellus Schiffer, musica di Paul Hindemith (1927).

L'intervento si conclude con la presentazione di una fra le sezioni che meglio si distinguono per ingegno e costruzione, al fine di valorizzare l'*usus scribendi* e la poetica musicale del compositore.

JACOPO DOTI (Bologna)

Epos e pathos nella "Francesca da Rimini" di Rachmaninov

Quando nel 1904 Sergej Rachmaninov decise di rimettere mano al progetto operistico della *Francesca da Rimini*, abbozzato cinque anni prima, chiese al librettista, Modest Čajkovskij, d'intervenire in modo drastico sull'ossatura del dramma. In particolare, fece aggiungere un lungo monologo per l'antagonista e impose la soppressione di due interi quadri d'assieme. Di fatto, la struttura originaria da *grand opéra* risultò irrimediabilmente compromessa. Ciò determinò, in ultima istanza, una peculiare ibridazione fra il genere operistico e quello cantatistico-oratoriale. La possente cornice infernale, che funge da prologo ed epilogo all'opera, permea infatti l'intima tragicità del dramma, così spogliato dei suoi orpelli grandoperistici. Se da un lato nella traduzione russa – e nell'intonazione musicale datane dal compositore – i versi del sommo poeta non perdono la loro 'epica' icasticità, dall'altro la trasposizione 'drammatica' dell'intrigo cortese di Paolo e Francesca risente della tradizione letteraria russa ottocentesca e assegna un ruolo di primo piano alla parte di Lanciotto (*sic*), il quale si trasforma sotto i nostri occhi da vittima patetica – uomo storpio, 'umiliato e offeso' dai raggiri di Guido da Polenta e dall'indifferenza dell'amata sposa – in spietato carnefice. In sostanza, la *Francesca da Rimini* di Rachmaninov si propone allo spettatore più come una plastica intonazione 'slava' dell'episodio dantesco che non come una opulenta messinscena del mito 'romanzesco' della sua immortale eroina.

FRANCESCA FANTAPPIÈ (Tours)

Drammaturgia della luce nel teatro italiano rinascimentale e barocco

Un malcelato pregiudizio in merito alle possibilità materiali dell'illuminazione pre-elettrica ha portato talvolta gli storici del teatro e della scenografia a sottovalutarne le potenzialità, con un'inevitabile ricaduta sull'analisi degli spettacoli anche da parte dei musicologi. Attraverso la disamina della trattatistica, così come dei metodi adottati in occasione di alcuni episodi capitali per la storia del teatro italiano tra Rinascimento e Barocco, la relazione mostrerà come le tecnologie illuminotecniche permettessero di ottenere una luce dinamica, selettiva, direzionabile e con diversi gradi d'intensità, adatta perciò a un uso creativo ed espressivo da parte degli operatori.

Dalla luce brillante e colorata della commedia, a quella fluida e naturale della pastorale, fino a quella emotiva e drammatica della tragedia, ogni genere teatrale aveva il suo codice luministico. Nell'*Euridice* (Firenze 1600), la morte dell'eroina eponima è segnata dal brusco passaggio dalla placida luce diurna boschereccia a quella delle torri in fiamme della tenebrosa città di Dite, un cambio di scena – quello infernale – che, ricorrendo anche ad espedienti sonori, aveva lo scopo di destare terrore negli spettatori. Le tecniche usate dallo scenografo Ludovico Cigoli non erano affatto rudimentali, bensì consone allo spazio teatrale in cui fu rappresentata quella che viene generalmente considerata la prima opera. Le tecniche però non rimasero statiche nel tempo, anzi si adeguarono a esigenze poetiche sempre nuove. Dai cambi di scena per gli intermedi musicali del teatro fiorentino del secondo Cinquecento fino alla moltiplicazione degli effetti speciali nel teatro barocco, gli espedienti illuminotecniche si affinarono di conseguenza. Ma come si potevano bruciare le case sul palco, oppure lavorare sull'intensità, come nel torneo di *Mercurio e Marte* (Parma 1628), dove l'Aurora nascendo sul suo carro rischiarava man mano la scena? L'intervento mostrerà varie tipologie di dispositivi, come venivano usati e in quale zona del palco li si doveva posizionare.

FEDERICO FAVALI (Lucca)

L'archetipo del labirinto nella musica di Ligeti: i casi di "Lontano" e "Ramifications"

L'archetipo del labirinto ha avuto un ruolo centrale nelle arti nel corso dei secoli. Il Novecento non è certamente escluso. La struttura stessa e la filosofia del labirinto hanno ispirato scrittori, registi, pittori e compositori. György Ligeti (1923-2006) è sicuramente uno di questi. La sua ammirazione per lo scrittore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) ha dato un contributo decisivo in tal senso. D'altra parte, è risaputo che l'ambiente culturale frequentato da un artista ha un'influenza sulla sua creatività e più in generale sul suo pensiero. Ci sono molti appunti e note scritte di Ligeti, in periodi differenti, che testimoniano questa influenza e la volontà di trattare l'archetipo del labirinto.

La relazione prende in esame due opere del compositore ungherese, *Lontano* (1967) per orchestra e *Ramifications* per orchestra d'archi (1968-69). Seguendo quanto s'è detto, questi brani saranno analizzati in un'ottica "borgesiana". In altre parole, si indagherà come l'archetipo del labirinto possa essere visto nella struttura e nella concezione dei pezzi. Si prenderà anche in considerazione come la tecnica della micropolifonia – tecnica nella quale diverse linee non sono percepite individualmente ma anzi creano effetti spaziali e timbrici – possa dare la "rappresentazione sonora" di un labirinto. Si evidenzierà inoltre come non si tratti di una mera trasposizione del principio del labirinto in musica; piuttosto, come questo porti a una nuova percezione del tempo musicale e dell'armonia, come ha spiegato lo stesso Ligeti, ricreando così l'esperienza stessa del labirinto.

GIULIA FERDEGHINI (Torino)

Formularità e 'composing performance' in un'epica del Kurdistan iracheno

Il *beyt* o *destän* è un genere misto della poesia curda di tradizione orale, composto da sezioni in versi cantati e altre in prosa narrata. Il testo ha una natura formulare, come risulta da un'analisi basata sulle teorie di Albert Lord adattate al contesto curdo da Michael Chyet, e tale natura si lascia individuare anche nell'esecuzione: il cantore, per quanto abbia memorizzato una forma testuale elaborata in proprio o da altri, dunque cristallizzata e trasmessa, durante la *performance* è in grado di modificare estemporaneamente il testo per adattarlo al contesto e al pubblico. Tale uso della tecnica formulare verrà messo in evidenza attraverso un caso di studio: il *Beyta Dimdim*. La leggenda del Castello di Dimdim e del suo signore, il Khan Manodoro, è l'elaborazione popolare di una storica battaglia avvenuta ai primi del secolo XVII secolo tra Curdi e Persiani, assurta a simbolo della resistenza del popolo curdo alle oppressioni, e perciò considerata un monumento della poesia orale nazionale. Questa epica è diffusa in tutto il Kurdistan, sebbene sia oggi coltivata in modo sporadico. È eseguita a voce sola, senza accompagnamento strumentale, da cantori denominati genericamente *dengbêj*, di religione musulmana sunnita; non si trova presso culture limitrofe, né presso le comunità curde di altre confessioni religiose (come gli Yezidi o i cristiani). Le sezioni cantate sono eseguite su pochi modelli melodici a scansione binaria o ternaria, elaborati in un *ambitus* ristretto e per grado congiunto. Sono ripetuti con microvarianti ritmiche aderenti alla metrica e alla sillabazione dei versi. La formularità del testo e l'applicazione pratica della *composing performance* saranno mostrate attraverso l'analisi di esempi tratti da esecuzioni del *Beyta Dimdim* registrate nel Kurdistan iracheno.

FRANCESCO FONTANELLI (Pavia-Cremona)

Comporre con un solo accordo: le teorie di Carter e il modello della Sesta Sonata di Skrjabin

Ci si aspettava forse qualcosa di più dalla pubblicazione dello *Harmony Book* di Elliott Carter. Ciò che fu dato alle stampe nel 2002 altro non è che un prontuario, concepito a fini pratici, nel quale vengono catalogati gli accordi e i loro sottoinsiemi. L'intervista che correda l'edizione del manuale consente, nondimeno, d'inquadrare lo sforzo classificatorio nell'alveo di una teoria e di un'estetica: «There are many pieces which I based entirely on one chord», spiega Carter, mostrando come la scelta di una specifica armonia costituisca il fulcro di una data opera, sia in termini strutturali sia processuali. L'accordo pluristratificato, grumo di potenzialità, funge da matrice su cui far interagire elementi di contrasto, così da produrre 'modulazioni', rimescolamenti di sostanze, nuovi timbri e caratteri.

L'intervento intende indagare le radici di tale pensiero, a partire dal retaggio delle avanguardie simboliste di inizio Novecento. Con uno sguardo *à rebours*, i procedimenti di Carter vengono ricondotti alla ricerca armonica di Aleksandr Skrjabin, emblematicamente fondata sul ruolo dell'accordo come nucleo generativo. Di questo influsso, piuttosto trascurato dalla critica, si darà conto attraverso i documenti (il giovane Carter era rimasto colpito dal *Prometeo* e aveva ascoltato le ultime sonate skrjabiniane insieme a Charles Ives nei circoli teosofici di New York). In particolare, viene scelta l'esposizione della *Sesta Sonata* per esemplificare i tratti innovativi di una gestione dell'armonia che incide sull'impianto formale, conferendogli l'apparenza di una cosmogenesi, densa di suggestioni psichico-sensorie. Skrjabin, al pari di Carter, intende l'accordo come metafora del caos, da cui ci si allontana, con processi di differenziazione, e a cui si ritorna, in una spirale di cicli evolutivi. Entrambi i compositori, affascinati da filosofie di stampo olistico, scorgono nella materia sonora un'entità viva e pulsante, e così configurano le coordinate dell'universo post-tonale.

GABRIELE GARILLI (Matera)

La questione del soggetto nella musica di Helmut Lachenmann

La relazione intende esplorare nella produzione compositiva di Helmut Lachenmann (*1935) il ruolo del Soggetto: è una questione di centrale importanza per una comprensione dell'opera del musicista tedesco che vada oltre gli aspetti legati alle procedure compositive e alla *musique concrète instrumentale*. La si coglie solo all'interno di una dialettica in cui l'esperienza del Soggetto, per quanto frammentata e per certi versi inafferrabile, può avvenire solo in un rapporto diretto con l'Oggetto, conosciuto e indagato attraverso un'attività che per certi versi supera la dimensione dell'ascolto, per diventare percezione attenta di stimoli acustici.

Composizione chiave è "...zwei Gefühle", *Musik mit Leonardo* del 1982, che presenta due aspetti fondamentali: il rapporto problematico con il testo verbale, e la dimensione ambigua del linguaggio che oscilla tra pienezza di senso e pura dimensione acustica. Ciò avviene in modo evidente con la parola *ich*, in cui convergono piani di senso diversi.

La tematica verrà inquadrata in vario modo: (1) mediante la ricognizione di altre composizioni di Lachenmann che prevedano la presenza di un testo; (2) tramite il confronto con la riflessione teorica svolta negli scritti del compositore; (3) attraverso ripercussioni formali come la rinuncia a una forma integrata e organica, a favore semmai di una prevalenza del frammentato e del discontinuo, senza cornice, che impone una centralità alla concretezza sensoriale; infine (4) mediante una lettura che, sotto il profilo estetico, individui e distingua gli elementi adorniani (spesso assunti come punti di partenza dell'esperienza del compositore, ma spesso superati) e gli elementi post-adorniani.

CRISTINA GHIRARDINI (Huddersfield)

Il contrasto in ottava rima: un'analisi tecnologica che non prescinda dal pensiero e dai sensi

L'improvvisazione poetica in ottava rima è praticata in Toscana, Lazio e Abruzzo, sotto forma di 'contrasto' cantato su temi dati dagli organizzatori o dal pubblico. Benché studiata da decenni, pochi sono i contributi che l'hanno presa in esame dal punto di vista della performance musicale, avvalendosi della collaborazione dei poeti stessi e privilegiando il momento dell'ascolto sulla trascrizione musicale.

Nell'ambito del progetto *Interactive Research in Music as Sound* (ERC grant No. 741904), diretto da Michael Clarke nell'Università di Huddersfield, sto studiando il rapporto tra testo poetico, profili melodici, respiro, segmentazione del verso e gestualità corporea; a tal fine mi avvalgo di strumenti digitali per l'annotazione sia di riprese audiovisive fatte durante la mia ricerca sul campo, sia di registrazioni da archivi pubblici e privati.

La pratica di un'analisi che mai prescinda dall'ascolto e dal confronto con i poeti permette di riflettere sulla composizione orale, su stili regionali e individuali, norme condivise e gesti vocali e corporei occasionali determinati dal coinvolgimento emotivo nel contrasto, specie quando il tema proposto comporta una riflessione sul senso del fare poesia e sul rapporto con l'ambiente in cui si svolge il contrasto.

La relazione intende mostrare alcuni esempi del lavoro che sto conducendo, in cui il ricorso alle tecnologie digitali non è mai finalizzato a un'analisi meramente empirica e quantitativa, ma è volto a coordinare il pensiero analitico con l'esame del contenuto poetico e con i sensi della vista e dell'udito, nella consapevolezza del fatto che nessun mezzo tecnologico è neutrale. L'annotazione di sonogrammi e riprese audiovisive, dunque, diventa uno strumento per riflettere su una pratica basata su un ethos della presa di parola, capace di regolare un uso linguistico del corpo che in questi mesi non si è adattato alle piattaforme web, dove è impossibile incrociare lo sguardo di un altro poeta o degli ascoltatori.

MATTEO GIANNELLI (Roma)

La Gloriosa Rivoluzione negli oratori dati a Modena nel 1689

La stagione oratoriale del 1689 segnò il culmine della produzione di questo genere poetico-musicale alla corte di Francesco II d'Este, duca di Modena. Durante la Quaresima di quell'anno furono eseguiti ben 13 oratori, in gran parte di pugno di compositori esterni al ducato ovvero di nuove leve della cappella musicale, che tra cantanti e strumentisti arrivò a contare 29 musicisti. La scelta degli argomenti dei libretti per una stagione così densa era legata a una vicenda che toccava da vicino il duca Francesco: la Gloriosa Rivoluzione. Nel novembre del 1688, Guglielmo III d'Orange, protestante, sbarcò in Inghilterra e fu incoronato re, grazie all'appoggio del Parlamento; i legittimi regnanti cattolici, Giacomo II Stuart e la moglie Maria Beatrice d'Este Stuart, sorella del duca di Modena, dovettero riparare in Francia, dove li accolse Luigi XIV. Oltre all'evidente legame affettivo tra Francesco II e la regina in esilio, la Gloriosa Rivoluzione determinò per lo stato estense la perdita della protezione inglese, unica forza che mitigava sia le ingerenze francesi sia le pretese imperiali sul ducato.

Grazie all'esegesi dei testi, l'intervento metterà in luce i riferimenti alla Gloriosa Rivoluzione e a Maria Beatrice d'Este Stuart presenti negli oratori modenesi del 1689. Gli argomenti dei libretti verranno presentati e comparati con quelli degli anni precedenti, ricercando analogie e differenze tra le stagioni oratoriali. Saranno indi approfondite alcune delle vicende dei personaggi veterotestamentari e agiografici che meglio esemplificano la narrazione dell'evento citato e dei suoi protagonisti secondo il punto di vista del mondo cattolico, di cui gli oratori sono il portato. In tal modo si evidenzierà il legame tra questo genere e precise contingenze, la cui comprensione permette d'indagare il rapporto tra un oratorio e l'ambiente che l'ha prodotto.

ENRICO GRAMIGNA (Bari)

Elia Vannini, la cappella arcivescovile di Ravenna e la composizione strumentale

Lontana dalla fiorente via Emilia, Ravenna si distacca anche geograficamente dalle altre città della Romagna. Tuttavia, questa non invadente prossimità è stata anche un punto di forza della città e ha consentito che vi sbocciasse una cultura musicale locale peculiare.

A partire dal 1567, grazie all'istituzione del Seminario, prese il via una nuova era per la cappella musicale arcivescovile ravennate. Questo percorso portò, di lì a un secolo, a Elia Vannini, la figura più interessante del Seicento a Ravenna, attivo in seno a questa istituzione dapprima come organista nel 1666, indi come maestro di cappella dal 1677 al 1703.

La rilevanza storica di questo carmelitano, che si staglia nel panorama musicale della città romagnola, è data certamente dalla sua documentata attività all'interno della cappella, ma ancor di più dal suo deciso impegno editoriale per i tipi bolognesi. Nella produzione a stampa, infatti, Elia Vannini mette in mostra un'attitudine fino ad allora sconosciuta nel capoluogo romagnolo: l'adozione di strumenti concertati nell'ambito della musica sacra.

La presente relazione propone un'indagine sulla figura del monaco medicinese attivo a Ravenna nel secondo Seicento e sull'interesse che Vannini dimostrò per gli strumenti, che all'epoca non erano in uso nella cappella arcivescovile, ma talmente affascinanti da meritare di essere inseriti comunque nei propri lavori a stampa. In particolare, si metteranno a fuoco le *Sinfonie* op. I del 1691, Sonate a tre con la presenza *ad libitum* della violetta, e sul rapporto tra le due parti di basso, in cui il violoncello si trova spesso libero dalle funzioni di basso continuo, che rimangono appannaggio dell'organo, per poter marcare a pieno titolo la propria presenza tra gli strumenti concertanti.

ARMANDO FABIO IVALDI (Genova e Firenze)

Venezia e Genova: libretti d'opera e dediche a dame d'alto rango fra Sei e Settecento

In questa relazione si espongono, in modo sintetico, solo alcuni dei molti e interessanti risultati derivati un'ampia indagine, ancora in corso, che mostrano come la musicologia, la storia e la storia dell'arte possano utilizzare non solo gli stessi materiali e luoghi di ricerca (archivi, biblioteche, corrispondenze, ecc.), ma anche analoghi procedimenti critico-analitici.

Se non è una novità che i musicologi abbiano spesso utilizzato approcci di studio propriamente storici, la multidisciplinarietà può tuttavia offrire nuove prospettive anche all'interno di un percorso di ricerca mirato. Si è presa in considerazione l'opera barocca fra Sei e Settecento, inserita in un sistema che ben caratterizza 'distinzione sociale' e 'autorità', e il teatro impresariale che segue un percorso differente dal mecenatismo rinascimentale (anche se quest'ultima formula perdurò anche nel secolo XVIII).

Analizzando le dediche dei libretti d'opera a dame d'alto rango di Venezia (la città che vide nascere e svilupparsi il teatro pubblico a pagamento) e altre coeve rintracciate invece a Genova (capitale più periferica, ma spesso significativa per taluni suoi aspetti artistico-culturali) sono emersi alcuni esempi il cui confronto ha permesso d'individuare differenze e sviluppi rispetto alle "norme" osservate anche in altre città-stato italiane.

OLGA JESURUM (Roma), **VINCENZA BUSSETI** (Roma), **MARCO STACCA** (Roma)

Scene e costumi per "Francesca da Rimini": la fortuna dell'opera per oltre un secolo

Il soggetto di Francesca da Rimini nel teatro musicale ha trovato la sua più valida espressione nel Novecento con l'opera omonima di Riccardo Zandonai, rappresentata per la prima volta al Teatro Regio di Torino nel febbraio del 1914. Alla comparsa sulle scene italiane dell'omonima tragedia di Silvio Pellico (1813) fecero seguito diversi tentativi di trasposizione nel teatro musicale, tutti destinati a scarso successo. L'opera di Zandonai, invece, ricevette subito un ampio consenso di critica e di pubblico, sia per le caratteristiche musicali e spettacolari, sia per il soggetto proposto, legato all'autoreferenzialità dell'autore della fonte, Gabriele d'Annunzio. Figure cardine nel segno della continuità tra d'Annunzio e Zandonai furono il costumista Luigi Sapelli, in arte Caramba, nonché Carlo Clausetti, responsabile della messinscena nel primo allestimento dell'opera e della rispettiva disposizione scenica. L'interpretazione visiva di *Francesca da Rimini* proposta dai costumi di Caramba si intreccia e si fonde con quella di Clausetti registrata nella disposizione scenica. Entrambi gli autori condividevano infatti un vissuto con d'Annunzio: Caramba in quanto costumista della tragedia originaria rappresentata a Roma, Clausetti in quanto amico del poeta e responsabile finale della messinscena dell'opera.

La relazione intende offrire la ricostruzione dell'aspetto visivo dell'opera, partendo dalla documentazione iconografica disponibile per la 'prima' torinese del 1914 (bozzetti, figurini e disposizione scenica), con un focus sulla tipizzazione dei personaggi offerta dalla disposizione scenica e sui costumi di Caramba, e da qui ricongiungersi con le interpretazioni più recenti di Pierluigi Samaritani per il Teatro Filarmonico di Verona (1980), Odette Nicoletti e Mauro Carosi per il Teatro dell'Opera di Roma (2003), e Pier Luigi Pizzi per il Festival di Martina Franca (2016).

MARIA LUISI (Bologna-Ravenna)

Iconografia musicale nell'Umbria meridionale: primi risultati della ricerca

L'intervento presenterà i primi risultati di una ricerca sulle immagini a soggetto musicale nell'area umbro-meridionale. Tale ricerca, avviata nel 2019 presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna, e tuttora in corso, ha per oggetto la Valnerina, la zona orvietana e il territorio rispondente all'antico ducato di Spoleto. In quest'area è stata rintracciata una significativa quantità di siti che offrono testimonianze artistiche – dipinti, ma anche stucchi e tarsie – a soggetto musicale, sia sacro sia profano. Finora ne sono stati individuati circa duecento, seppur caratterizzati da differenti livelli di rilevanza artistica e documentaria. Il lavoro sul campo ha infatti permesso di scoprire presenze iconografico-musicali non solo in noti monumenti artistici, ma anche in luoghi semisconosciuti, diroccati o trasformati nel tempo in proprietà private. La ricerca punta a creare una mappatura dei siti e dei soggetti iconografici musicali rintracciati, al fine di ottenere uno strumento utile per successivi approfondimenti. Diversi sono infatti i filoni d'indagine emersi dalla rilevazione. L'intervento si soffermerà brevemente su alcuni di essi. Un accento specifico verrà posto sulle immagini musicali riscontrate nei siti "ospitalieri-ospedalieri" disseminati in Valnerina. In questi antichi luoghi d'accoglienza, atti a ricevere bisognosi, malati e pellegrini, tali presenze iconografiche rivelano una valenza comunicativa dai significati peculiari.

CECILIA LUZZI (Arezzo)

Dante in musica nel Cinquecento fra anti-bembismo, aristotelismo e tradizione canterina

Le celebrazioni del centenario dantesco offrono l'occasione per riconsiderare la produzione musicale cinquecentesca sui versi del Sommo Poeta, già oggetto di un'importante tradizione di studi a partire dai pionieristici saggi di Alfred Einstein. La circolazione musicale della poesia dantesca, piuttosto esigua ed apparentemente occasionale – sole quindici intonazioni musicali, a fronte di migliaia di composizioni su rime del Petrarca e di centinaia su versi dell'Ariosto, del Tasso e del Guarini – è stata classificata come inusuale, come alternativa al canone petrarchesco-bembiano, mentre le asperità linguistiche della poesia dantesca sono state considerate come occasioni propizie per sperimentazioni nell'ambito del linguaggio musicale, soprattutto negli ultimi due decenni del Cinquecento.

In realtà, a ben osservare il panorama dei compositori che intonano Dante nel Cinquecento, l'impressione è che dietro alle scelte, almeno d'una parte di essi, traspaiano dibattiti letterari e polemiche mosse da istanze anti-bembiste e anti-petrarchiste – sollecitate magari dalla lettura della *Poetica* aristotelica – in cui si discuteva lo status della *Commedia* e la sua classificazione come genere letterario. In questi stessi ambienti – accademie, circoli, ridotti, camerate, ma anche convivi o banchetti – ci imbattiamo in testimonianze riferite alla prassi del “canto alla viola” o alla tradizione dei canterini e alla declamazione intonata di testi poetici, stanze in ottava rima soprattutto, e in un caso anche un passo dalla *Commedia* dantesca.

Sulla scorta di recenti studi sulla prassi della *performance* poetica in Italia fra Tre e Cinquecento, si riesamina la produzione cinquecentesca su testi danteschi per individuare nella musica e nel contesto indizi plausibili della prassi estemporanea di recitazione intonata della *Commedia* dantesca, considerata bensì inappropriata dalla teoria letteraria, ma della quale rimangono testimonianze fin dai tempi di Dante.

ANDREA MALNATI (Pesaro)

Gioachino Rossini e gli esordi del “Conte Ory” in Italia

«*Le comte Ory* a obtenu un grand succès, et en obtiendra un plus grand encore aux représentations suivantes» («Journal des débats», 23 agosto 1828): così l'anonimo recensore chiosava profeticamente il suo articolo pubblicato dopo il debutto parigino dell'opera rossiniana. Mai intuizione fu più veridica, giacché l'Académie royale de Musique la riprese per ben 378 volte di lì al 1866. Non altrettanto fortunato fu invece il destino del *Conte Ory* in Italia, dove l'opera «non fece incontro» (Radiciotti, *Gioachino Rossini*, 1928).

Il presente intervento getta uno sguardo sugli esordi italiani del *Conte Ory*, ponendo particolare attenzione agli allestimenti del biennio 1829-1830, dal debutto veneziano del giugno 1829 all'allestimento napoletano del novembre 1830. Chi osservi da vicino come *Il conte Ory* fu rappresentato sui palcoscenici italiani e quali reazioni suscitò in pubblico e critica può infatti provare a comprendere le ragioni all'origine della sua scarsa fortuna. Fortuna a cui Rossini, rientrato in Italia nell'agosto del 1829 dopo le prime recite di *Guillaume Tell*, cercò forse di porre rimedio. Fin dall'autunno 1829, in documenti d'archivio e sulla stampa periodica, si susseguirono notizie sempre più particolareggiate circa un possibile impegno del compositore nella preparazione di una versione italiana del *Conte Ory*. Protrattesi sino al dicembre 1830, le notizie sul nuovo *Conte Ory* italiano ideato da Rossini scomparvero poi nel nulla, e con loro un progetto che avrebbe forse mutato il destino dell'ultima opera buffa rossiniana.

RICCARDO MANDELLI (Milano)

“I promessi sposi” di Ponchielli: un caso esemplare di melodramma post-unitario

La seconda versione dei *Promessi sposi* di Amilcare Ponchielli riscuote grande successo nel dicembre del 1872 al Teatro Dal Verme di Milano: l'opera, una delle prime esperienze del compositore nel campo del teatro lirico, aveva debuttato nel 1856 al Teatro Concordia di Cremona. Il successo milanese, da troppo tempo atteso da Ponchielli, non si esaurisce nelle poche recite di dicembre. Quando *I promessi sposi* tornano in scena nella primavera del 1873, a pochissima distanza dall'epocale fiasco scaligero del *Lohengrin* di Wagner, il successo è ancora più marcato, tanto che la stampa periodica riconosce nell'opera di Ponchielli un esempio della «vera tradizione lirica italiana», in aperto contrasto con il dramma musicale wagneriano.

Proprio sull'onda di questo contrasto, Ponchielli viene eretto a paladino dell'italianità del melodramma, e per lui ha inizio una fruttuosa carriera milanese. Il suo successo milanese si colloca infatti in un contesto culturale che puntava alla ricerca e canonizzazione di un repertorio lirico nazionale, facente capo al Teatro alla Scala.

Forte dello scrutinio della stampa periodica di quegli anni (il biennio 1872-1873), la mia relazione si propone di offrire una riflessione sul ruolo di Ponchielli nel panorama operistico italiano del secondo Ottocento, con riferimento alla strada intrapresa dal melodramma negli anni successivi all'unità d'Italia.

VALERIA MANNOIA (Pavia-Cremona)

La ricezione fiamminga del mottetto romano a poche voci nel Seicento

I cataloghi degli stampatori attivi nelle Fiandre alla metà del XVII secolo testimoniano il vivo interesse suscitato in area fiamminga dal mottetto seicentesco italiano, in particolar modo nella sua veste concertata a poche voci.

In mezzo alla profusione di riedizioni di raccolte lombardo-venete emerge una circoscritta serie di volumi di mottetti a due e tre voci riguardante autori romani; quattro sillogi in particolare, stampate ad Anversa (presso gli eredi di Pierre Phalèse) e a Rotterdam (presso l'editore Jan van Geertsom) tra gli '50 e '60 del secolo, meritano un'attenzione speciale. Esse furono il frutto del libero rifacimento di importanti edizioni collettanee compilate da Florido de Silvestris e da Antonio Poggioli, interamente votate alla produzione di maestri di cappella e organisti – tra loro Giacomo Carissimi, Francesco Foggia, Bonifacio Graziani e Stefano Fabri – membri delle principali istituzioni ecclesiastiche romane. Il contenuto delle antologie fiamminghe mostra come il contesto culturale e musicale locale abbia condizionato gli editori nella scelta dei singoli mottetti e in alcuni casi abbia inciso, in parte, sulla tradizione di certi brani. Allo stesso tempo, l'interesse fiammingo per questa specifica produzione musicale conferma oggi la progressiva affermazione di cui godettero gli ambienti musicali romani, e in particolare il mottetto concertato alla romana, ben al di là dei confini della Penisola.

ALESSANDRO MASTROPIETRO (Catania)

“Addio Garibaldi” (1972) di Girolamo Arrigo: una anti-anti-opera?

Addio Garibaldi, secondo titolo scenico di Girolamo Arrigo (1930-2018), verrà discusso quale *case study* della transizione dall’attitudine antioperistica del teatro musicale sperimentale postbellico e il ripensamento postmoderno del genere opera, tenendo come sfondo trattazioni storico-sistematiche che hanno bensì indagato quel periodo, non però questo specifico lavoro.

Palermitano, attivo soprattutto a Parigi fino alla metà degli anni Settanta, Arrigo fu invitato a comporre un nuovo titolo di teatro musicale per la prima edizione del Festival d’Automne di Parigi, dopo il successo colto nel 1969 al Festival d’Avignon con *Orden*, lavoro impostato su una scrittura scenica degli elementi in campo: il critico Maurice Fleuret vi aveva visto il primo risultato convincente ottenuto, dalla sperimentazione musico-teatrale, fuori dai canoni del genere operistico, e perciò, in quanto curatore della sezione musicale del festival, aveva puntato su Arrigo per una proposta non convenzionale, a configurazione aperta nelle relazioni tra i media della drammaturgia.

Tratti sperimentalisti di *Addio Garibaldi* sono: (1) l’idea di un teatro totale, qui realizzato affidando al compositore tutte le prerogative del moderno teatro di regia (oltre al montaggio del testo/libretto a partire da svariate fonti, anche le decisioni circa azioni e assetti scenici); (2) la disposizione paratattica delle scene, nel loro organizzarsi attorno a un centro tematico – l’eroe demistificato – anziché lungo un sintagma d’azione; (3) la prassi della ‘scrittura scenica’, per cui le testualità predisposte assumono forma definitiva solo durante la preparazione della performance. Elementi postmoderni traspaiono nell’uso della parodia quale modalità stilistico-drammatica (p. es. in riferimento al teatro popolare e comico) o di citazioni in linguaggio storico estese fino a interi e autonomi numeri chiusi, e così – grazie alla controversa mitologizzazione dell’eroe eponimo – nel senso di un tramonto della storia quale percorso direzionato.

DAVIDE MINGOZZI (Genova)

“Amare e fingere, o sia Il Prasimene”: una sconosciuta opera del Seicento veneziano

Nel dare alla luce nel 1695 il *corpus* delle sue opere poetiche, il nobile genovese Giovanni Andrea Spinola affermava che tre dei sei drammi lì stampati non avevano fino ad allora raggiunto l’ambito palcoscenico teatrale; tra questi anche *Amare e fingere, o sia Il Prasimene*. Degno d’interesse è pertanto il recente ritrovamento in una biblioteca genovese di una partitura in bella copia di questo dramma; adespota, dev’essere stata confezionata prima della pubblicazione dei volumi di Spinola. Non vi è notizia di un libretto a stampa, né si conoscono testimonianze che ne provino una successiva messinscena. Restano dunque ignote le circostanze della composizione, sebbene si possano formulare alcune ipotesi.

L’intervento presenterà per la prima volta il manoscritto tracciandone le caratteristiche codicologiche. Sarà discussa l’organizzazione drammaturgica del testo, e particolare attenzione sarà riservata ai numerosi versi vuoi estrapolati da opere poetiche già composte da Spinola, vuoi citati da drammi altrui, il che consente di stabilire quantomeno un arco cronologico per la composizione. Saranno inoltre messe a sistema le modalità dell’intonazione attuate nella partitura, analizzando in particolare la distribuzione e il succedersi dei “numeri” musicali, che denotano un’interessante alternanza tra le arie con ritornello, dal sapore più arcaico, e le “moderne” arie col *da capo*. Infine, saranno presentate alcune prove a supporto dell’origine veneziana della partitura e saranno avanzate alcune ipotesi circa l’identità dell’ipotetico autore.

SERGIO MONALDINI (Ravenna)

I Gabrielli: tra teatro dell'arte e opera in musica

La famiglia Gabrielli rappresenta un interessante caso nella storia del teatro dei secoli XVI e XVII. Il peculiare rapporto con la musica, che ne contrassegnò in modo decisivo l'attività, costituì una delle caratteristiche che la distingueva nel mondo dei comici dell'arte cui appartenevano. Francesco, citato nell'epistolario di Doni e Monteverdi, era noto perché sapeva suonare decine di strumenti diversi, alcuni dei quali apparentemente stravaganti e da lui stesso inventati. Ma è in particolare con le sue tre figlie, Ippolita, Luisa e Giulia, talmente abili nel canto da essere chiamate a far parte di cast operistici accanto a musicisti illustri, che questo rapporto assume un reale interesse nello studio della nascente opera in musica professionale. Peraltro a loro, stando a quanto sinora si conosce, si deve attribuire il primo esempio di opera in musica rappresentata in pubblico, almeno un anno prima della celeberrima messinscena dell'*Andromeda* veneziana del 1637.

PAOLO PADALINO (Milano)

Dal canto allo strumento: la didattica del trombone

L'idea della relazione nasce dalla frequenza del corso di "Metodi e Trattati per canto" seguito in Conservatorio. Per tradizione, lo studio di gran parte degli strumenti a fiato – fra di essi anche gli ottoni – si vale dei metodi di canto come esercizi tecnici. I trombonisti, ad esempio, hanno nel loro repertorio tecnico una serie di studi tratti dai vocalizzi di Marco Bordogni, nati in realtà come supporti tecnici destinati ai cantanti. Durante il corso ho potuto visionare una buona parte della didattica vocale, soffermandomi in particolare su quella per voce di basso, la cui tessitura coincide praticamente con quella del trombone.

I vocalizzi del secolo XIX sono presenti nei programmi ministeriali del vecchio ordinamento della scuola di canto, mentre quelli del secolo XVIII sono ritornati in auge grazie al crescente interesse per la musica vocale del Settecento. Dopo aver esaminato i più importanti metodi vocali del Sette e dell'Ottocento, ho selezionato sedici studi che a mio parere possono essere di grande aiuto didattico. In particolare, essi si dimostrano efficaci per superare alcuni problemi tecnici, specifici dello strumento, per esempio nell'esecuzione del trillo oppure della scala. La mia proposta, quindi, è di utilizzare i suggerimenti forniti dai vocalizzi coniugandoli con il protocollo tecnico offerto da un lavoro ben noto, estremamente graduale, liberamente consultabile e utilizzato dallo American Band College of Sam Houston State University (Texas): Stephen Burdick, *A Trombone Experience: Instructional Method Book & DVD*, s.d. (post 2010; http://www.bandworld.org/pdfs/TromboneABC_Burdick.pdf).

ANGELO PINTO (Innsbruck)

La “Universe Symphony” di Charles Ives e la cosmologia contemporanea

La *Universe Symphony* è indubbiamente una delle opere più enigmatiche di Charles Ives (1874-1954). Concepita fin dal 1915 con l’ambizioso proposito “di contemplare [l’universo] in suoni piuttosto che in musica”, rimase incompiuta alla morte del compositore.

Nella letteratura critica la discussione su questo lavoro suggerisce che l’incompiutezza sia, più che un mero incidente del processo compositivo, l’espressione di una dimensione estetica – il principio del *work in progress* – che assunse una notevole importanza in seno al modernismo artistico. Nondimeno, in generale questa dimensione viene pur sempre ricondotta a un fattore accidentale, ossia all’ispirazione titanica, di matrice tardo-romantica, di una musica che vada oltre la musica stessa e diventi parte della natura. Il creatore dell’opera tende così a identificarsi con il Creatore, ma soccombe al compito immane che si è dato, oltre le capacità umane.

Nella relazione, allora, come passo in avanti rispetto a questa identificazione, mi porrò una domanda da un punto di vista ancor più intrinsecamente estetico: in che modo l’universo in creazione che il compositore voleva rappresentare in suoni è esso stesso incompiuto proprio perché concepito come un *work in progress* destinato ad essere creato all’infinito? Per rispondere a questa domanda analizzerò la genesi di alcune idee musicali del lavoro, per scorgervi taluni parallelismi, finora non considerati, tra l’ispirazione del compositore e certi modelli cosmologici della fisica contemporanea.

GAIA PRIGNANO (Bologna-Ravenna)

Beni musicali e digital humanities: il caso dello studiolo di Alfonso I d’Este

Nell’ambito di un’ampia ricerca sull’immaginario musicale del Rinascimento, attualmente in corso nel Dipartimento di Beni Culturali dell’Università di Bologna, particolare attenzione è dedicata alla ricostruzione virtuale e sonorizzata degli studioli umanistici. In questo quadro si inserisce la mia ricostruzione 3D del Camerino delle Pitture, studiolo di Alfonso I d’Este.

Allestito tra il 1514 e il 1526, poi smantellato nel 1598 e solo recentemente ricostruito – con copie dei dipinti – nel castello estense di Ferrara, sotto molti punti di vista il Camerino rappresenta un caso paradigmatico. Mentre i visitatori e i ferraresi stessi sembrano quasi ignorarne l’esistenza, gli storici dell’arte hanno versato fiumi d’inchiostro sul complesso programma iconografico, sorvolando però sistematicamente sugli aspetti musicali. Da un’approfondita analisi iconologico-musicale è invece emerso con chiarezza che la musica non è affatto un elemento meramente decorativo. Elaborato a partire da questa rilettura musicale e sonora del programma iconografico, il Virtual Tour del Camerino presentato in questa relazione propone uno strumento interattivo che, grazie agli originali contenuti multimediali, permette di conoscere in modo dinamico e accessibile un ambiente cruciale per la cultura rinascimentale e l’immaginario musicale europeo.

NICOLA RENZI (Bologna)

«Humadii, duoddarat juige»: note sulla traducibilità sinfonica dello joik del vento

Coniugando joik del paesaggio e sinfonia a programma, due distinte tradizioni volte in maggiore o minor misura all'espressione di contenuti extra-musicali attraverso mezzi specificamente musicali, la *Juoigansinfoniija* di Seppo Baron Paakkunainen e Nils-Aslak Valkeapää apre inedite prospettive all'indagine estetico-filosofica sulle dinamiche che intercorrono tra uomo e natura sul piano musicale: un'indagine che forse ancor troppo debolmente volge l'orecchio agli esiti del sincretismo creativo innescato dall'incontro tra repertori indigeni di tradizione orale e musiche della tradizione scritta occidentale.

Questa relazione documenta il caso della traduzione sinfonica di un canto joik tradizionale delle popolazioni indigene sami dell'Europa artica. La fruttuosa collaborazione tra un compositore finlandese e un artista sami ha portato alla genesi di una composizione musicale multilivello, la cui completa decodificazione non può prescindere dalla conoscenza di norme estetiche idiosincraticamente indigene. All'orecchio sami, il vento, effettivo oggetto dello joik orchestrato, appare immediatamente riconoscibile e decifrabile in quanto tale e non in quanto sua rappresentazione. Ciò avviene in funzione del peculiare potere evocativo degli joik, nella cui performance è codificato un ampio insieme di percezioni, saperi e valori articolato dai sami a partire dall'esperienza sensibile del mondo abitato, costruito e attraversato. L'indagine è stata condotta attraverso lo studio di fonti orali e manoscritte, nonché interviste semi-strutturate e conversazioni svolte in collaborazione con diversi musicisti sami, sul campo e a distanza.

DONATELLA RIGHINI (Firenze)

La memoria musicale di Dante: musiche nelle opere del sommo poeta secondo Clemente Terni

Quale musica si eseguiva al tempo di Dante Alighieri, e quali musiche conosceva egli stesso? Molti sono gli studi sulla musica nel Medioevo, ma, per quanto riguarda il Sommo Poeta, è lui stesso a fornircene indicazioni, soprattutto nel *De vulgari eloquentia* e nella *Commedia*.

Nel 1988 a Firenze l'allora presidente della Società Dantesca, l'esimio dantista Francesco Mazzoni, chiese al maestro Clemente Terni di creare un lavoro musicale che proprio dalle indicazioni dantesche prendesse spunto e potesse consentirne l'esecuzione. Ne nacque un lavoro polifonico, manoscritto, usato da Terni per le esecuzioni con il suo Quintetto Polifonico Italiano: *La memoria musicale di Dante*. Terni indagò su quale fosse la formazione musicale di Dante e, considerando il fatto che all'epoca la musica era ancora un tutt'uno con la poesia e faceva parte delle arti del quadrivio, concluse che il poeta doveva aver avuto una formazione *anche* in questa arte. Come esito dell'indagine, Terni mise in forma scritta alcuni dei brani citati nel *De vulgari eloquentia* e nella *Divina Commedia* – quindi già esistenti al tempo di Dante e da lui certo conosciuti – ai quali ne aggiunse alcuni suoi, in uno stile coevo a quelli.

Nel 2015, ricorrendo il 750° anniversario della nascita del poeta, l'Istituto "Clemente Terni" ha pubblicato uno dei manoscritti della *Memoria musicale di Dante*, che fu eseguito integralmente nel Cenacolo di Santa Croce da parte del Quintetto Polifonico "Clemente Terni". Di recente abbiamo recuperato un secondo manoscritto della composizione, che presenta alcune varianti rispetto al primo, in particolare in indicazioni per la prassi esecutiva. Ci proponiamo, dunque, di illustrare l'opera terniana dedicata al Sommo e di offrire una riflessione sulle scelte in essa operate, utili a ricostruire uno spaccato musicale dell'epoca dantesca.

ALBERTO RIZZUTI (Torino)

Rosso diretto: sant'Antonio abate espulsore di demoni e di testi scorretti

Eccezion fatta per una messa composta da Guillaume du Fay intorno al 1470, oggi data per dispersa, e di *Antoni usque limina*, un mottetto composto negli stessi anni da Antoine Busnois, la figura di sant'Antonio abate non ha dato luogo a opere musicali di grande importanza. La circostanza è degna di nota considerando il rilievo acquisito dalla figura del santo taumaturgo lungo tutto il Medioevo e la capillarità della rete di ospedali organizzata in Europa occidentale dall'ordine dei monaci antoniani. Seconda per importanza dopo l'Abbazia di Vienne (Delfinato), la Precettoria di S. Antonio di Ranverso (Torino) svolse fra XII e XV secolo un ruolo di primo piano nell'assistenza ai pellegrini che percorrevano il ramo valsusino della Via Francigena. Gli affreschi conservati nella chiesa (Giacomo Jaquerio e aiuti, secondo decennio del XV secolo) presentano un ampio ciclo di episodi della vita del santo; tra essi spicca quello della lotta contro i demoni. Un messale compilato per l'uso locale intorno al 1420, attualmente conservato negli Archivi civici di Losanna, custodisce il testo di un versetto alleluatico (*O Anthoni, expulsor demonum*) che consente di rettificare quello, mutilo, intonato in un mottetto adespoto attestato in un manoscritto d'area veneta la cui composizione e notazione sono databili fra il 1420 e il 1440. La circostanza consente di ipotizzare una circolazione di testi quanto meno verbali anche in un'area (il Veneto) un poco periferica rispetto al tracciato della Via Francigena, itinerario lungo il quale si dispongono i centri in cui presero forma nel XV secolo le rare composizioni polifoniche incentrate sulla figura del santo egizio.

LUCIANO ROSSI (Roma)

Zingarelli, Jommelli e l'Agonia': due padri per una stessa partitura

L'intervento presenta, attraverso indagini condotte su decine di testimoni musicali, alcune possibili questioni sottese alla documentata, e forse non casuale, doppia paternità assegnata a una delle più rappresentative partiture di musica devozionale oggi note. Si tratta di una *Agonia*, ossia di un definito ciclo di composizioni vocali-strumentali riunite in un unico lavoro e ideato appositamente per commentare in musica gli ultimi insegnamenti del Cristo morente in croce, a volte attribuita a Nicola Zingarelli (1752-1837), altre a Nicolò Jommelli (1714-1774).

Della partitura per quattro voci, due violoncelli e un fagotto concertanti, con rinforzo di contrabbasso, manca un autografo; le copie, a volte titolate in maniera difforme – da *Cristo al Calvario* a *Strofe per le tre Ore dell'Agonia di N.S. Gesù Cristo* –, si trovano in diversi fondi italiani. Sui frontespizi si legge più spesso il nome di Zingarelli, assai meno quello di Jommelli: ma tale preponderanza potrebbe oggi non bastare più per accertare una paternità esclusiva del maestro napoletano. A un esame più attento, condotto anzitutto sul confronto diretto con la copiosa produzione di *Agonie* autografe di Zingarelli, emergono evidenze di carattere stilistico-formale tali da indurci a dubitare che l'occasionale attribuzione a Jommelli sia un mero errore occorso in fase di copiatura o catalogazione: rimane invece una traccia indiretta di un sotteso storico ancora da indagare.

Lo scopo della ricerca non starà pertanto nel tentativo di confutare la diffusa, secolare e salda fama che lega Zingarelli a quest'opera, quanto piuttosto di delineare e condividere un percorso che, forte del continuo ritorno alle fonti, al dialogo e al ragionevole dubbio, possa alla fine farci sperare di riuscire a ridefinire almeno parte della genesi storico-performativa di questa celebre *Agonia* tardo settecentesca.

FRANCESCO SAGGIO (Pavia-Cremona)

Tactus 'reale' e tactus 'apparente' nella teoria mensurale di Zarlino

Il presente intervento s'inserisce in un percorso di studio avviato già da qualche anno e dedicato al concetto di *tactus* nel Cinquecento, con particolare attenzione al rapporto con la *mensura* del *tempus imperfectum*. Tale percorso si caratterizza per un approccio che vuole essere di tipo 'integrato' al massimo livello, contestualizzando la teoria con i monumenti musicali coevi. Uno degli snodi più interessanti concerne l'interpretazione che il massimo teorico cinquecentesco, Gioseffo Zarlino, offre della nozione di *tactus*. Sebbene nelle *Istitutioni harmoniche* (1558) egli dedichi solo un capitolo a questo argomento (*Terza parte*, cap. 48, *Della battuta*), una lettura approfondita rivela una teorizzazione complessa, che vuole tenere insieme la tradizione teorica con la pratica musicale in auge a metà secolo. Nello specifico, pur partendo dalla consueta distinzione tra *tactus* alla breve (indicato con il *tempus diminutum*) e alla semibreve (segnalato dal *tempus non diminutum*), Zarlino giunge a giustificare un *tactus* 'reale', ovverossia quello che concretamente regola la scansione esecutiva di messe, mottetti e madrigali, attraverso un *tactus* 'apparente', che non contraddice l'interpretazione tradizionale, ma che la pone sotto una nuova luce.

Questa lettura trova pieno riscontro nelle composizioni musicali, che non risultano così più avulse dal contesto teorico, ma ne soddisfano pienamente i requisiti. Inoltre, Zarlino introduce anche il concetto di *misura*, che non coincide affatto con quello di *tactus*, e viene riferito a un parametro compositivo ulteriore, di tipo formale, che tuttavia è in stretta relazione con il *tactus*. Dopo una breve introduzione dedicata alla situazione mensurale di metà Cinquecento, la relazione si prefigge di illustrare la teoria zarliniana attraverso un'analisi puntuale del capitolo delle *Istitutioni* e un confronto articolato con il repertorio coevo, prodotto da Zarlino medesimo e da altri musicisti coevi.

GABRIELE TASCHETTI (Padova)

Musiche di Alessandro Grandi per un matrimonio veneziano

Il rinnovato interesse per la figura di Alessandro Grandi ha portato in anni recenti a nuove significative acquisizioni sul suo percorso biografico e artistico. Tra le notizie relative al coinvolgimento con l'ambiente veneziano dopo il rientro nella città lagunare (1617), vi è quella della sua presenza, come testimone al fianco di Claudio Monteverdi, a un matrimonio contratto il 29 ottobre 1619 nella parrocchia di S. Pantalon e celebrato presso la chiesa di S. Margherita il 2 marzo 1620. Se gli aspetti sociali di tale circostanza sono stati opportunamente commentati e interpretati da chi l'ha resa nota, vi sono aspetti culturali e musicali che restano tuttora da indagare.

La presente relazione intende proporre l'ipotesi di un possibile coinvolgimento di Grandi in veste di compositore nel contesto della celebrazione nuziale, sulla scorta dell'individuazione di due composizioni che intonano porzioni della messa *pro sponso et sponsa* incluse nell'imponente collettanea di concerti sacri intitolata *Symbolae diversorum musicorum*, compilata da Lorenzo Calvi e pubblicata a Venezia nel 1621. Le corrispondenze fra il testo intonato e le fonti liturgiche coeve consentono di ipotizzare le modalità d'impiego della musica nel rito. Rispetto all'intero catalogo di Grandi, i due concerti, come pure gli altri suoi inclusi nella silloge, presentano caratteristiche uniche, invero interessanti per valutarne globalmente la produzione; offrono peraltro ulteriori informazioni circa il coinvolgimento di cantori e strumentisti in occasioni liturgiche e devozionali a Venezia.

Nel presentare la collettanea curata da Calvi si presterà inoltre particolare attenzione ai problemi della sua datazione, sulla scorta di una recente ricognizione condotta sugli esemplari superstiti.

ALICE TAVILLA (Pavia-Cremona)

La rappresentazione della sovranità nell'opera italiana del primo Ottocento

Il tema della rappresentazione della sovranità attraversa, in forme e modi differenti, l'intera storia dell'opera italiana; re e regine di diverse epoche storiche popolano le scene operistiche in qualità di personaggi, talvolta protagonisti. Nella prima metà dell'Ottocento si manifestano alcuni elementi di novità rispetto al passato; tra questi, la presenza – oltre ai sovrani antichi ancora numericamente dominanti – di regnanti appartenenti alla storia recente. La scelta di attingere a un passato prossimo più facilmente accessibile e ricostruibile porta a una progressiva scomparsa delle vicende d'invenzione e una maggiore aderenza alla messinscena di episodi storicamente attestati. Particolarmente significativo appare, in questo contesto, l'interesse per il periodo illuminista: in piena restaurazione, proporre al pubblico operistico l'immagine di un sovrano illuminato – attento alle esigenze del suo popolo, giusto e severo, ma pur sempre umano e clemente – si configura come una precisa strategia politico-sociale volta a rafforzare la fiducia nel ripristino del vecchio ordine, delle gerarchie sociali tradizionali, dei modi di governo dell'*ancien régime* e degli ideali tradizionalisti.

Il presente intervento si propone di mettere in evidenza alcuni aspetti essenziali di questo fenomeno attraverso lo studio di due figure chiave, Federico II di Prussia e Pietro I di Russia, le cui vicende storiche vengono prese a soggetto di numerose opere italiane del primo Ottocento.

SILVIA TESSARI (Padova)

Manoscritti musicali bizantini nella Biblioteca Ambrosiana: un panorama

Il mio intervento si concentra su una particolare tipologia di 'bene musicale': il manoscritto neumato bizantino. Intendo offrire un rapido panorama della consistenza numerica e delle provenienze dei codici greci con notazione musicale neumatica ora nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, fornendo un aggiornamento – derivato da un progetto in corso – degli studi iniziati da padre Lorenzo Tardo (*I manoscritti greci di musica bizantina nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 19/1, 1950, pp. 15-26). Di seguito sintetizzerò quanto emerso dall'analisi di tre codici musicali: O 123 sup. (sezione didattica detta *Papadike*), Q 57 sup. (*Sticherario*) e L 36 sup. (*Akolouthiai*, cioè ricca antologia dei canti della liturgia delle ore e della Divina Liturgia), concentrandomi in particolare su alcune peculiarità del repertorio (trattatello di iniziazione all'arte della musica nel ms. O 123 sup.; innografia per santi catanesi, Agata e Leone, nel secondo elencato; acclamazioni imperiali nel terzo). Presenterò anche le novità emerse circa la provenienza (Q 57 sup.), la datazione e il copista (L 36 sup.). Tali conclusioni sono possibili grazie a un approccio musicologico sistematico, unito all'analisi paleografica e codicologica. Questa metodologia, applicata per la prima volta ai codici bizantini ambrosiani, consente di raggiungere una precisa definizione del dato cronologico e della storia di tali testimoni, sinora pressoché mai fatti oggetto di studi relativi al repertorio e alla notazione, se non per sporadiche incursioni specialistiche indirizzate soltanto a specifici canti.

AMARILLI VOLTOLINA (Vicenza)

I cartoni animati: strumento di educazione e divulgazione musicale

Ogni bambino possiede una musicalità innata, presente già nella vita prenatale. Durante la crescita mentale e fisica, il bambino ha bisogno di essere guidato e stimolato, al fine di poter apprendere la musica secondo i meccanismi della lingua materna.

In questo studio intendo dimostrare che tale processo di apprendimento può essere stimolato non solo dalla famiglia e poi dalla formazione scolastica, ma anche facendo ricorso al mondo dei cartoni animati o dei film di animazione, nel quale ci sono esempi in cui la musica ha un ruolo di protagonista educativa, sia in quanto arte, suscitatrice e stimolatrice di emozioni, sia come divertimento e intrattenimento dei più piccoli, attraverso la commistione di più linguaggi: quello musicale e quello visivo legato alle immagini. Ne è un esempio il famoso film di animazione della Disney, *Fantasia* (1940), in cui le esplosioni di immagini e colori accompagnano brani tratti dal repertorio della musica d'arte. Altro esempio più recente è una serie cartoonistica trasmessa in TV dal 2006, mirata all'apprendimento della musica: i *Little Einsteins*, dedicata a bambini e ragazzi nell'intento di far loro apprezzare la musica attraverso la presentazione di brevi motivi musicali estrapolati da opere di famosi compositori.

Da notare che, nel rapporto con le immagini animate, la musica svolge una fondamentale funzione sonora, sia quando si presta ad accompagnare le azioni dei personaggi animati, sia quando sono le immagini a descrivere la musica.

Con la mia relazione mi propongo pertanto di approfondire il rapporto tra musica e cinema d'animazione e in particolare il rapporto tra musica, bambino e cartone animato nell'ambito educativo.

ALESSIA ZANGRANDO (Bologna-Ravenna)

Un percorso attraverso i beni musicali della Fondazione Palazzo Coronini Cronberg di Gorizia

Fra i beni storico-artistici della Fondazione Coronini Cronberg si conserva il ritratto di Charlotte Cobenzl, opera di Johann Daniel Donat, ricca fonte di dettagli iconografico-musicali che confermano l'importante ruolo della contessa nel panorama musicale viennese ed europeo della seconda metà del Settecento, sia in qualità di mecenate sia in quanto allieva di Wolfgang Amadé Mozart. Charlotte fu prozia di Sophie de Fagan, moglie di Michele Coronini Cronberg, nelle mani del quale si concentrò, per varie vie, l'eredità Cobenzl. Quest'ultima dovette vantare anche una cospicua biblioteca musicale, i cui titoli sono noti grazie alla pubblicazione di Tammaro De Marinis (*I libri di musica della contessa Sofia Coronini Fagan, salvati a Gorizia nel settembre 1916*, Milano 1919), il quale identificò appunto le composizioni un tempo conservate nel castello di Kromberk, antica dimora della famiglia Coronini (oggi in Slovenia), gravemente danneggiato negli eventi bellici del 1943. Fra queste opere si riscontrano brani da camera di autori di area belga – Ferdinand Staes, Pierre van Maldere e Eugène Godecharle – che si lasciano ricondurre al contesto culturale e cronologico della corte del governatore Carlo di Lorena e di Bar, presso la quale operò in qualità di ministro plenipotenziario proprio il padre di Charlotte, Carlo Cobenzl.

La riscoperta nell'archivio Coronini Cronberg di cinque parti staccate relative a quattro brani dei compositori citati avvalorò dunque l'ipotesi di una diretta corrispondenza fra questi documenti e alcuni dei titoli elencati da De Marinis: sarebbero gli unici brani superstiti della preziosa biblioteca musicale della contessa Sophie de Fagan, ereditata probabilmente, almeno in parte, dalla prozia Charlotte Cobenzl o dalla di lei famiglia.