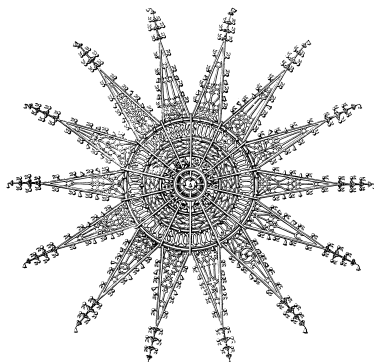


**BOLLETTINO
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»
2001**



**Nel 2001 le attività dell'Associazione
sono state sostenute dalla**



**FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA**

**e dal Ministero per i Beni e le Attività culturali
Direzione generale dello Spettacolo dal vivo**

ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE»

CONSIGLIO DIRETTIVO

Fabio Roversi Monaco (presidente), Lorenzo Bianconi (vicepresidente),
F. Alberto Gallo, Alessandro Roccatagliati,
Cesarino Ruini (segretario tesoriere)

COLLEGIO DEI PROBIVIRI

Giorgio Forni (presidente),
Fabrizio Della Seta, Giuliano Di Bacco

L'Associazione «Il Saggiatore musicale» è stata costituita nell'autunno 1993 da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo, Roberto Leydi e Antonio Serravezza come «libera istituzione culturale senza fine di lucro»: essa «si propone come scopo la promozione di iniziative culturali, editoriali, didattiche e formative nel campo della musicologia». Oltre i sunnominati, sono soci fondatori Pier Carlo Brunelli, Giorgio Forni, Giuseppina La Face Bianconi, Ezio Raimondi, Fabio Roversi Monaco e Cesarino Ruini. Dal 1994 l'Associazione pubblica il semestrale «Il Saggiatore musicale».

Possono essere soci ordinari o sostenitori le persone fisiche e giuridiche che ne facciano richiesta e che vengano accettate col voto unanime del Consiglio direttivo in carica. Il Consiglio direttivo, eletto dall'assemblea generale dei soci per un quinquennio, è composto da cinque membri.

Nelle proprie attività l'Associazione «Il Saggiatore musicale», come l'omonima rivista, coltiva la tendenza della “musicologia critica” e si prefigge di alimentare la discussione intellettuale sulla musica intesa, in senso lato, come parte integrante della cultura.

Sede: Dipartimento di Musica e Spettacolo, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna

tel.: 051 2092000

fax: 051 2092001

e-mail: saggmus@muspe.unibo.it

sito Internet: <http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>

CINQUE CONFERENZE-LEZIONI SULL'OTTOCENTO

in collaborazione col Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

17 gennaio 2001

FABRIZIO DELLA SETA (Cremona), *Re Duncano va a morire: divagazioni sulla cultura musicale di Verdi*

La marcia in 6/8 che accompagna l'entrata di re Duncano nel primo atto del *Macbeth* di Verdi fu in passato giudicata severamente, come concessione a un gusto volgare e bandistico; in epoca più recente vari critici l'hanno rivalutata come esempio di impiego drammatico dell'ironia e del contrasto. Questo intervento si è proposto di dare una lettura più precisa del brano, prendendo alla lettera l'asserto di Verdi secondo cui «le mie note, belle o brutte che siano, non le scrivo mai a caso, ma procuro sempre di darvi un carattere».

Il tipo di marcia in tempo veloce e in ritmo binario composto – un *unicum* nella produzione verdiana – viene collegato ad una tradizione specificamente francese, che comprende la canzone e la danza popolari, la musica militare e l'*opéra-comique*. Questo filone viene illustrato con canzoni dell'epoca rivoluzionaria (*La Carmagnole*, *Veillons au salut de l'empire*) e con esempi di marce di cavalleria. Nella tradizione francese se ne possono trovare le tracce fino al *Faust* di Gounod, ma non mancano esempi di autori quali Beethoven (*Wellingtons Sieg* e Nona Sinfonia). Verdi era consapevole di questa tradizione, diffusa anche in Italia dalle truppe napoleoniche negli anni precedenti la sua nascita, come dimostrano esempi tratti da *La battaglia di Legnano*, *Il corsaro* e *Rigoletto*.

Per quanto riguarda lo specifico significato drammatico della scena del *Macbeth*, uno spunto ci è offerto da una pagina dei *Mémoires* di Grétry (1797, ristampati ancora nel 1830), che costituisce il primo esempio di applicazione del concetto di 'contrasto' alla musica. Grétry ricorda l'impressione destata in lui dal passaggio del corteo che portava al patibolo Luigi XVI, accompagnato da una marcia in 6/8 di carattere giocosu. La situazione rappresentata nell'opera è la stessa: un re condotto al luogo della sua morte. Anche se è improbabile che Verdi conoscesse la pagina di Grétry, sembra che egli abbia usato consapevolmente un *topos* musicale fissatosi nell'epoca della Rivoluzione.

31 gennaio 2001

MARCO BEGHELLI (Pesaro), *Il semiologo all'Opera*

I complessi meccanismi comunicativi che il teatro d'opera instaura fra palcoscenico e spettatore possono venire utilmente inquadrati e chiariti grazie ad alcune categorie elaborate in campo semiotico. Trasferirle al campo musicale è sempre problematico sul piano teorico, ma si dimostra tuttavia efficace, se fatto senza eccessivi sofismi.

Particolarmente utili, sul piano di una lettura drammaturgica, possono rivelarsi le antinomie 'intracettivo/estracettivo', 'denotazione/connotazione', 'diegetico/mimetico', nonché alcune delle funzioni comunicative di base individuate a suo tempo da Roman Jakobson (referenziale, poetico, metalinguistico).

Per i dettagli, cfr. M. Beghelli, *Semiotic Categories for Analysis of "melodramma"*, in *Musica Significans* (Proceedings of the 3rd International Congress on Musical Signification, 1992), V, «Contemporary Music Review», XVII, 1998, pp. 29-42.

21 febbraio 2001

LUCA ZOPPELLI (Friburgo nello Uechtland), *"Come si scrive un'opera": processo compositivo in Bellini, Donizetti e nel primo Verdi*

Lo studio del processo compositivo e l'analisi degli "avantesti" – schizzi ed abbozzi attraverso i quali un testo raggiunge la forma definitiva – costituiscono, per quanto riguarda l'opera italiana dell'Ottocento, un campo di ricerca ancora poco dissodato. Ciò, da un lato, a causa di un certo pregiudizio estetico, che attribuiva a questa produzione più che ad altre i caratteri della "spontaneità" e dell'immediatezza; dall'altro, per la non facile reperibilità di molti documenti. Di recente, è stato possibile studiare un maggior numero di materiali relativi al processo compositivo in Verdi, Donizetti e, in misura minore, Bellini, al punto che risulta ora possibile ricostruire alcuni tratti comuni di tale processo.

Decisiva appare, almeno a partire da un certo momento, la fase di preparazione, quella in cui il compositore analizza il soggetto drammatico prescelto, riflette sulle strutture generali del dramma, su una certa distribuzione delle "posizioni" e dei caratteri espressivi che ne derivano: a questa fase, affrontata prima ancora di avere un testo poetico a disposizione, e preliminare appunto alla sua messa in forma, appartengono anche taluni schizzi che fissano grossolanamente il carattere di certi spunti tematici. Questa fase di preparazione è spesso la più lunga e complessa, ma anche quella decisiva: è lì che si verifica la fattibilità drammaturgica del progetto, si decidono le scansioni del confronto interpersonale, la "tinta" del lavoro, un certo numero di "idee" musicali; il che spiega come sia possibile, una volta che il librettista abbia steso e versificato il piano concordato, "scrivere" la musica di un'opera in tempi che spesso ci paiono estremamente brevi. (Benché funzionale ai tempi produttivi ravvicinati del sistema operistico italiano, il procedimento era profondamente radicato nell'*habitus* mentale dei compositori: anche in tarda età, e libero da costrizioni, Verdi continuerà a prendersi mesi ed anni per la fase di preparazione, salvo poi – una volta delineato il "quadro" mentale – comporre l'abbozzo di getto, per salvaguardare la temperatura emotiva e la continuità dell'ispirazione.)

La stesura avviene dapprima per mezzo di un abbozzo “continuo” su pochi pentagrammi: in passato si credeva che questa procedura iniziasse col Verdi degli anni '50, poi si è indirettamente dimostrato che questi doveva praticarla già prima; il recente rinvenimento di un abbozzo continuo per il second'atto della *Maria di Rohan* di Donizetti (composto nell'autunno 1842) consolida l'ipotesi che il procedimento fosse già comunemente praticato. Per *La sonnambula* (1831) restano alcuni fogli da cui si deduce che Bellini, se non un abbozzo continuo, stendeva comunque ampi schizzi anche per i recitativi. Lo stadio successivo – ulteriore occasione per ripensamenti di vario tipo – consiste nella stesura di una “partitura canovaccio” (ossia quella che certi musicologi anglofoni, con gusto un po' macabro, denominano *skeleton score*), che riporta le parti vocali e il basso più alcuni interventi strumentali importanti, sullo stesso supporto cartaceo che, una volta completata l'orchestrazione, diventerà la partitura autografa definitiva: appunto dalla “partitura canovaccio” venivano estratte le parti per i cantanti, mentre l'orchestrazione era generalmente fatta all'ultimo momento, durante le prime prove.

Un aspetto interessante di questo procedimento consiste nel fatto che certi brani non strettamente legati al nucleo dello svolgimento drammatico – sinfonie o preludi, ma anche cabalette o intere arie – possano mancare del tutto nei primi stadi di elaborazione, ed essere aggiunti alla fine: probabilmente per meglio adattarli alle risorse umane disponibili. Ne consegue una drammaturgia “a due strati”: alla base, uno svolgimento essenziale accuratamente pianificato nelle sue articolazioni; più tardi, un secondo livello di brani pensati piuttosto in funzione dell'aspetto esecutivo.

21 marzo 2001

MICHELE GIRARDI (Cremona), *Tecniche narrative in Puccini*

Giacomo Puccini fu il primo compositore italiano a valersi di tecniche di narrazione in musica sofisticate, ben al di là di quelle comunemente praticate nell'opera coeva. Partì da Wagner e dal Leitmotiv – lo impiegò in *Manon Lescaut* per evidenziare lo sviluppo dell'azione e l'evoluzione psicologica dei personaggi –, fondendolo ai motivi di reminiscenza, al fine di orientare la memoria dello spettatore verso situazioni che avevano dato impulso al dramma. Nel quadro IV della *Bobème*, dove tutta la vicenda si snoda su un tempo simbolico legato alla perdita della giovinezza, le reminiscenze impongono un viaggio nella memoria, verso un tempo che non può più tornare.

Il successivo ritorno al Leitmotiv (*Madama Butterfly*, *Suor Angelica*) offre una panoramica approfondita della psicologia femminile che domina le vicende, mentre per i drammi d'azione (*Tosca*, *Fanciulla del West*) Puccini inventa un nervoso tessuto fatto di cellule tematiche minime in continua interazione. Nelle opere dell'ultima stagione creativa, Puccini matura strutture narrative di tipo “sinfonico” (*Il tabarro*) o su base ritmico-tematica, ad evocare stilemi sempiterni del genere buffo (*Gianni Schicchi*), fino all'ambivalenza tra forme di tradizione, lasse tematiche e sezioni sinfoniche che in *Turandot* accompagna un viaggio nella commistione dei generi – eroico, buffo, patetico – che è l'estremo lascito della sua modernità.

4 aprile 2001

GIORGIO PESTELLI (Torino), *Presenza del "Faust" di Goethe nella musica dell'800*

Tema dell'intervento è stata la presenza del *Faust* di Goethe nella musica del secolo XIX. Dapprima sono state considerate le intonazioni di singole poesie "musicabili" estrapolate dal contesto del primo *Faust* (Reichardt, Beethoven, Schubert), quindi il caso del *Faust* di Spohr (con relative considerazioni epistolari di Zelter e Goethe), il curioso ballo Taglioni-Gallenberg (1838), fino alle novità venute dalla Francia con la traduzione di Gérard de Nerval, i disegni di Delacroix e le *Huits scènes* di Berlioz. Sul fronte tedesco, quasi per reazione al gusto francese, più interessato al demonismo di Mefistofele e a una sovrapposizione di Faust con Don Giovanni, Schumann si rivolge, con le sue *Szenen*, quasi interamente al secondo *Faust*, aprendo una nuova fase rivolta ai temi filosofici e trascendentali: una fase che proseguirà in Wagner, Liszt, Mahler. In conclusione, il tema di *Faust* in diverse epoche, culture e civiltà letterarie ha costretto la musica a prendere le misure dei suoi mezzi espressivi e quindi ad affinarli ed estenderli.

DUE GIORNATE DI STUDIO

in collaborazione col Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo
dell'Università di Bologna

Bologna, palazzo Marescotti, 10 marzo 2001

L'ICONOGRAFIA MUSICALE: MITO E STORIA

In collaborazione con il gruppo di lavoro sull'Iconografia musicale dell'International Council for Traditional Music.

Il modo in cui possono articolarsi le relazioni tra mito e storia nelle immagini a soggetto musicale è stato il tema della giornata di studio. Due relazioni preliminari, di Tilman Seebass (Innsbruck) e Nico Staiti (Bologna), hanno fornito il riferimento metodologico per articolare il dibattito.

La relazione di Seebass ha illustrato come tra storia dell'arte e musicologia intercorrano contiguità e differenze di concezione e di metodo. Nel tempo, le due discipline hanno condiviso canoni di giudizio estetico, hanno adottato le medesime periodizzazioni storiche, hanno fatto ricorso ad una comune terminologia in ambito critico. I metodi scientifici di solito si sviluppano non solo a partire dalle questioni concettuali proposte da una o più discipline, ma anche in ragione delle specifiche qualità dell'oggetto di studio. I rapporti tra musicologia e storia dell'arte, ovviamente, sono inscindibili dalle relazioni che corrono tra le due arti: in comune hanno le loro qualità non verbali, ma pure differiscono profondamente, poiché una è legata al tempo ed è invisibile, mentre l'altra è senza tempo e visibile; la danza, e con essa il teatro, si collocano a mezza strada tra di loro. Entrambe peraltro possono fare riferimento a cose che risiedono fuori da esse: idee, emozioni, strutture, processi. Uscendo da un certo particolarismo, storia dell'arte e musicologia potrebbero ricavare nuovi stimoli dalla semplice constatazione che l'arte pittorica può "visualizzare" la musica, e la musica a sua volta

è in grado di “sonorizzare” le immagini. Un ritratto di Heinrich Posthumus conte di Reuss, il suo sarcofago istoriato e decorato, e le *Musicalische Exequien* composte da Heinrich Schütz per il suo funerale (1636) costituiscono tre fonti che si completano a vicenda nella loro iconicità e che, per le loro qualità referenziali, vanno viste in un rapporto di complementarità: esse chiedono di essere analizzate nella loro globalità secondo una prospettiva che può essere definita, in senso ampio, di tipo antropologico.

La relazione di Staiti si è occupata del rapporto tra tempo mitico e tempo storico, intesi come orizzonti temporali opposti ma pure complementari, che entrano in gioco con particolare evidenza nelle raffigurazioni con immagini musicali, siano esse colte o popolari, antiche o moderne. La musica degli angeli – antropomorfizzazione dei corpi celesti – in molte immagini medioevali rimanda all’idea astratta di una musica senza tempo, che si svolge al di fuori delle durate. La presenza della musica – dell’udibile musica degli uomini – nelle immagini della Natività, costruite per riquadri che – come nei cartelloni dei cantastorie, negli almanacchi, nelle tavole del gioco dell’oca – rimandano al fluire degli eventi, crea immediati rimandi allo scorrere lineare delle durate del tempo storico. Ma *topos* figurativo e rappresentazione della realtà, nelle immagini, s’intersecano in una fitta trama di relazioni: l’immagine racconta sé stessa e non la realtà (o le molteplici realtà) cui fa riferimento; essa, insomma, edifica una propria realtà, spazialmente e non temporalmente organizzata, e comunque diversa dal mondo preso a modello. Ciò vale soprattutto per le immagini della musica: caratteristica fondamentale degli eventi musicali è di avere una durata nel tempo; proprio mediante la loro durata essi delimitano lo spazio e la cronologia dei riti di cui sono funzione. Le immagini, al contrario, appiattiscono la durata degli eventi raffigurati – anche e soprattutto quelli sonori – in un’eterna contemporaneità, e questa caratteristica è funzione fondamentale del loro uso. La musica non può essere raffigurata che attraverso i suoi emblemi: e sul modo in cui tali emblemi si affermano e si cristallizzano, sulle ragioni e sui percorsi particolari e generali del processo di sintesi che porta alla fissazione dei *topoi* musicali nell’iconografia occorre riflettere. Forse dunque, in ragione della capacità delle immagini di rifondare la realtà, che prevale su quella di essere specchio inerte del mondo, non esistono delle “immagini della musica”, ma piuttosto una “musica delle immagini”: un’altra specifica e autonoma realtà musicale, che appartiene in maniera esclusiva all’arte figurativa nelle sue diverse manifestazioni.

Sono intervenuti con proprie relazioni:

GIOVANNI AZZARONI (Bologna), *Le Apsaras di Angkor: immortali codici scolpiti del teatro cambogiano*

DANIELA CASTALDO (Bologna) e DONATELLA RESTANI (Ravenna), *Scene musicali in immagini ravennati della tarda antichità*

NICOLETTA GUIDOBALDI (Tours), *Miti musicali del Rinascimento*

FEBO GUIZZI (Torino), *Erminia tra i pittori, ovvero Il Tasso e il suon di pastorali accenti misto e di boscarecce incolte avene*

PHILIPPE JUNOD (Losanna), *Le mythe du wagnérisme pictural: paradoxes et ambiguïtés*

ALEXANDRA VOUTIRA (Salonico), *Note su “L’invito alla danza”*

Bologna, Aula absidale di Santa Lucia, 12 maggio 2001

«IL CANTO DEGLI ITALIANI» DI GOFFREDO MAMELI E MICHELE NOVARO
Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana.

ROBERTO LEYDI (Bologna), *Gli inni nazionali e le difficili identità*

ILARIA PORCIANI (Bologna), *Rappresentare la nazione*

CARLO MARINELLI (Roma) - GIANLUCA TARQUINIO (Avezzano) - DOMENICO PANTALEONE (Lanciano), *"Il canto degli Italiani" nel '900: la discografia* (con esempi musicali su grammofono VdP Monarch 1910-12)

MICHELE D'ANDREA (Roma), *L'architettura simbolica della Repubblica*

ALFREDO COTTIGNOLI (Ravenna), *«Fratelli d'Italia»: storia interna di un inno*

MAURIZIO BENEDETTI (Alessandria), *Anatomia di uno spartito*

FABRIZIO DELLA SETA (Parma), *Verdi e Mameli*

FULVIO CREUX (Roma), *Rigenerazione di un Inno*

Coordinatore Lorenzo Bianconi (Bologna)

Il Collegium Musicum dell'Alma Mater Studiorum, direttore David Winton, pianista Bruna Bruno, ha eseguito:

Goffredo Mameli - Michele Novaro, *Il canto degli Italiani*

Giuseppe Bertoldi - Luigi Felice Rossi, *«Con l'azzurra coccarda sul petto»*

Francesco Dall'Ongaro - Michele Novaro, *Grido siculo, ossia La rivoluzione siciliana*

Francesco Dall'Ongaro - Michele Novaro, *Il canto del drago*

Goffredo Mameli - Michele Novaro, *«Suona la tromba! ondeggiano»*

Goffredo Mameli - Giuseppe Verdi, *«Suona la tromba! ondeggiano»*

SETTE SEMINARI DI STORIA DELLA MUSICA

coordinati col corso di Storia della musica,

Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo,

Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna

Seminario avanzato sulla musica profana italiana del Trecento

Il seminario coordinato da Giuliano Di Bacco (Ravenna), collaterale al corso di Storia della musica DAMS, è frequentato anche da studenti e laureati di altri Atenei e corsi di laurea. Ha proseguito l'attività di formazione e ricerca articolata su due livelli: nel primo, si è ricalcata l'attività di base del 1999/2000, coinvolgendo in qualità di relatori anche studenti frequentanti negli anni passati; nel secondo, sono state presentate e discusse ricerche recenti sulla musica tardomedievale italiana nonché progetti in corso, fra cui il *Repertorio e incipitario della musica profana italiana 1300-1415*, con la partecipazione di Stefano Campagnolo (Cremona), Gianluca d'Agostino (Roma), Francesco Facchin (Padova), Gioia Filocomo (Bologna) ed Elisabetta Pasquini (Bologna).

Oltre ad un incontro nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna e una giornata di studio nell'Archivio di Stato di Firenze, si sono tenuti tre incontri a tema:

11 dicembre 2000

MARGARET BENT (Oxford), *Il codice Bologna Q.15 e l'Umanesimo veneto del primo Quattrocento*

28 febbraio 2001

FRANCESCO FACCHIN (Padova), *L'iconografia musicale e le sue prospettive nello studio della musica del Trecento*

3 aprile 2001

GIOIA FILOCAMO (Bologna), *La "Longanotation" e la tradizione delle opere del primo Trecento*

Le raccolte collettive di musica vocale profana e devozionale su testo italiano pubblicate a stampa dal 1555 al 1630: vicende storiche e redazione di un catalogo analitico dell'intero corpus

Hanno partecipato James Chater (Deventer), Stefano La Via (Cremona), Marco Mangani (Cremona), Angelo Pompilio (Ravenna), Massimo Privitera (Cosenza); coordinatori Concetta Assenza (Ancona) e Paolo Cecchi (Bologna).

Nel corso dell'anno accademico 2000/01 è proseguito il seminario dedicato alle raccolte collettive di musica profana a stampa del secolo XVI, avviato nel 1999/2000. Si è tenuto un ciclo di esercitazioni di catalogazione e schedatura analitica delle fonti e sono stati approfonditi argomenti già accennati nel primo anno: vicende storiche delle raccolte collettive di madrigali e canzonette e loro diverse tipologie e funzioni; tecniche tipografiche nell'editoria musicale; problemi legati alla trascrizione dei testi poetici intonati; rapporto tra collettanee musicali e antologie poetiche coeve. Sono stati programmati anche ascolti guidati per familiarizzare i partecipanti con i generi della canzonetta e del madrigale. Il seminario è aperto agli studenti del corso di Storia della musica (e su richiesta ad altri interessati); la durata complessiva è triennale.

Problemi e aspetti della musica del Novecento

Il seminario coordinato da Raffaele Pozzi (Bologna), aperto agli studenti del corso di Storia della musica (e su richiesta ad altri interessati), propone approfondimenti storico-estetici e critico-analitici sulla musica del Novecento, attraverso la presentazione di ricerche in corso. Il seminario ha previsto la partecipazione attiva degli studenti e si è articolato nei seguenti incontri:

6 marzo 2001

FRANCESCO CESARI (Venezia), *Il problema delle relazioni motiviche nelle opere di Giacomo Puccini*

13 marzo 2001

GIORGIO RIMONDI (Ferrara), *Il jazz come modello: la recezione della musica afro-americana fra critica e mitopoiesi* (con la partecipazione di Giampiero Cane)

20 marzo 2001

GIULIANO SCABIA (Bologna), *Dal "Diario italiano" a "La fabbrica illuminata" di Luigi Nono: storia di una collaborazione* (con la partecipazione di Raffaele Pozzi)

3 aprile 2001

EMANUELE FERRARI (Milano), *Idee per una rilettura della "Poetica della musica" di Igor Stravinskij*

10 aprile 2001

GIORDANO FERRARI (Parigi), *Andare oltre l'avanguardia: analisi della riflessione teorica e compositiva di Armando Gentilucci alla fine degli anni '70*

Per la parte pratica del seminario, gli studenti si sono esercitati nel lavoro di ricerca sul Novecento, contribuendo alla banca dati della musica italiana del Novecento, promossa dall'Istituto di Studi musicali "Goffredo Petrassi" di Latina.

La mitologia e la letteratura greca come fonte di opere musicali

Traendo spunto da opere musicali, il seminario coordinato da Ilde Illuminati (Bologna) ha trattato i loro precedenti letterari, con particolare riguardo alla letteratura greca e latina e al mito. In relazione a *Oedipus rex* di Stravinskij, sono stati presi in considerazione il mito di Edipo nella letteratura (*Edipo re* di Sofocle) e il teatro greco (origine e drammaturgia). In relazione a *Orfeo ed Euridice* di Gluck, sono stati presi in considerazione i seguenti argomenti: il mito di Orfeo nella letteratura; le *Georgiche* di Virgilio; le *Metamorfosi* di Ovidio.

Musica come disperazione: il problema dell'inquinamento musicale

Il seminario, quadriennale (2000-2004), coordinato da Carla Cuomo (Bologna) in collaborazione con Marcella Gola (Bologna) e Gianluca Gardini (Bologna), ha sviluppato i temi enunciati nella giornata di studio svolta il 3 marzo 1998 nel Dipartimento di Musica e Spettacolo (questa rivista, IV, 1997, pp. 491-499) e ha affrontato il problema dell'abuso di musica, con le relative implicazioni fisiologiche, psicologiche, giuridiche e sociali. Nel corso del quadriennio sono intervenuti e interverranno studiosi di antropologia, psicologia, psichiatria, diritto, comunicazioni di massa, fisica e ingegneria. Nell'anno accademico 2000/01 l'argomento è stato affrontato dal punto di vista della dottrina giuridica e della giurisprudenza, ed articolato in quattro parti: due lezioni di carattere musicologico (*La musica inquina?*), sei lezioni di dottrina giuridica (*La tutela pubblica contro gli inquinamenti*), un'altra lezione musicologica (*Ecologia sonora*), e infine quattro lezioni dedicate all'esame di aspetti e casi giuridici specifici (*Che cosa dice la giurisprudenza*). Per il programma particolareggiato, cfr. questa rivista, VII, 2000, p. 524 sg.).

La musica di consumo in Italia: economia, sociologia, stile

Nel primo anno di attività, il seminario quadriennale (2000-2004) coordinato da Paolo Somigli (Roma) ha mirato a porre le basi metodologiche e concettuali dello studio della musica di consumo, con particolare attenzione al rapporto con la società contemporanea. Il seminario intende infatti contribuire a formare una coscienza critica in grado d'indagare e valutare tale repertorio sia in relazione agli usi che ne vengono fatti nella società odierna (con le relative implicazioni economiche, sociali e politiche), sia in quanto oggetto prima di tutto musicale.

Il calendario degli incontri si è così articolato in due contributi del coordinatore, volti a discutere la definizione di 'musica di consumo' attraverso il confronto con quella, più consueta, di *'popular music'* o quella, venuta di recente in voga, di

‘musica popolare contemporanea’, e a ripercorrere alcuni momenti della recente storia della musica di consumo in Italia. Hanno fatto seguito: un incontro guidato da Paolo Cecchi (Bologna) sul festival e il concerto *rock*; un incontro guidato da Chiara Salvadori (Firenze) sui mezzi di comunicazione nella società odierna; tre incontri guidati da Pietro Biancardi (Bologna) su alcuni concetti chiave per l’indagine di tale genere: ‘massa’ e ‘massificazione’, ‘alienazione’, ‘presente’ e ‘contemporaneità’. Questi ultimi contributi hanno rappresentato lo snodo concettuale del seminario ed hanno fornito agli studenti strumenti fondamentali per il tipo d’indagine proposta. Il ciclo si è concluso con due ulteriori incontri: il primo, tenuto dal coordinatore, sul rapporto fra musica di consumo e stati di alterazione della coscienza; il secondo ha visto la partecipazione di tutti gli studiosi intervenuti.

Gli studenti hanno contribuito con ricerche sui caratteri della critica giornalistica, sulla musica di consumo e sui centri sociali, sulle donne nella musica di consumo, sui caratteri e le funzioni del *videoclip*, sui caratteri dell’odierna musica liturgica, su musica di consumo e diritto d’autore. Una delle relazioni (*Critica giornalistica e musica di consumo: i casi Eminem e Marilyn Manson*, di Adriana Tuzzo e Matteo Cortesi) è stata presentata al V Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale».

Editing di testi scientifici in musicologia

Il seminario coordinato da Elisabetta Pasquini, articolato in cinque incontri, ha fornito gli strumenti primari per redigere tesine, ricerche bibliografiche e tesi di laurea. Gli studenti hanno appreso e messo in pratica i rudimenti dell’*editing*: come si redigono le note a piè di pagina, i rinvii bibliografici, le citazioni, le bibliografie, come si usano gli stili tipografici.

LA MUSICA NELLA STORIA E NELLA CULTURA

CORSO D’AGGIORNAMENTO E FORMAZIONE INTERDISCIPLINARE
PER INSEGNANTI DELLA SCUOLA SECONDARIA

in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo,
l’IRRE dell’Emilia Romagna e l’Associazione culturale «Proteo»
e col patrocinio del Provveditorato agli Studi di Bologna

Bologna, palazzo Marescotti

3 aprile 2001

NICO STAITI (Bologna), *Le metamorfosi di santa Cecilia: immagine e musica*

6 aprile 2001

PIERO MIOLI (Bologna), *Presenze musicali nella “Commedia” di Dante*

19 aprile 2001

GIULIANO DI BACCO (Ravenna), *«Cosa sottile in canto poco muta»: il Petrarca e la poesia per musica*

8 maggio 2001

ROBERTO CHIESI (Ferrara), *Voci, rumori e contaminazioni musicali nel cinema di Pasolini e Godard*

11 maggio 2001

DARIO OLIVERI (Palermo), *Le "offerte musicali" di J. S. Bach*

15 maggio 2001

PAOLO SOMIGLI (Roma), *Musica di consumo e società di massa*

18 maggio 2001

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI (Bologna), *La "Winterreise" di Franz Schubert*

22 maggio 2001

BENEDETTO PASSANNANTI (Roma), *Episteme o doxa? Sul nesso pedagogia generale / educazione musicale*

Il corso è stato coordinato da Benedetto Passannanti (Roma), in collaborazione con Cristina Cano (Bologna). Alcune lezioni sono confluite nel volume *Musica, storia, cultura ed educazione: riflessioni e proposte per la Scuola secondaria superiore*, a cura di C. Assenza e B. Passannanti, Milano, FrancoAngeli - IRRE Marche, 2001.

QUINTO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Bologna, palazzo Marchesini, 9 giugno 2001

CLAUDIO BACCIAGALUPPI (Cremona), *Sui "Messaggi della defunta R. V. Trusova" di György Kurtág*

CARLO BENZI (Trento), *Narratività e presenza gestuale nella musica strumentale italiana degli anni '60 e '70*

GIANLUCA D'AGOSTINO (Roma "La Sapienza"), *Scrittura per i teorici vs scrittura per i cantori: Tinctoris, Gaffurio e il repertorio del secondo Quattrocento*

RAFFAELE MELLACE (Bologna), *Lo specchio d'Achille: l'Italia del Rinascimento e la classicità operistica*

BENEDETTO PASSANNANTI (Roma "La Sapienza"), *L'edizione di "Improvvisazione n. 1" di Bruno Maderna*

MARCO RUSSO (Trento), *Concezioni dello spazio musicale e compositivo nella nuova musica italiana: i casi di Fedele, Guarneri, Pasquotti e Perezani*

CRISTIANO VAVALÀ (Bologna), *Capre, cavoli e contrappunti: strategie computazionali di ricerca applicate a problemi di sintassi musicale*

Coordinamento organizzativo di Angelo Rusconi. Gli *abstracts* sono apparsi in questa rivista, VII, 2000, pp. 527-530.

PRESENTAZIONE DEL CD ROM "CARTACANTA"

LA MUSICA NELLE COLLEZIONI BOLOGNESI

realizzato dal Consorzio Artificio, dal «Saggiatore musicale»
e dal Dipartimento di Musica e Spettacolo
nell'ambito delle iniziative per Bologna Città Europea della Cultura nel 2000
Bologna, palazzo Marescotti, 13 giugno 2001

Sono intervenuti Paolo Bonaretti (Consorzio Artificio, Bologna), Pier Carlo Brunelli (Associazione culturale «Il Saggiatore musicale»), Lorenzo Bianconi (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna), Marina Deserti (Assessorato alla Cultura, Comune di Bologna). Il CD ROM *CartaCanta* è stato illustrato dai curatori Mario Armellini (Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna) e Gianmario Merizzi (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna). Cfr. questa rivista, VII, 2000, pp. 530-532.

SEMINARI INTERNAZIONALI ESTIVI "JACOPO DA BOLOGNA"

LA POLIFONIA D'ARTE NELLA STORIA E NELLA CULTURA
DEL TARDO MEDIOEVO ITALIANO

in collaborazione con Villa I Tatti - Harvard University Center
for Italian Renaissance Studies (Firenze), i Dipartimenti di Musica e Spettacolo
e di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali dell'Università di Bologna,
il Comune di Dozza (Bologna) e la Libreria Musicale Italiana (Lucca)

Comitato promotore: Margaret Bent, Giuliano Di Bacco (direttore),
Francesco Facchin, John Nádas, Cesarino Ruini, Anne Stone
Dozza, Rocca sforzesca, 10-14 luglio 2001

INTORNO AL CODICE MODENA a.M.5.24 (*ModA*): MUSICA E CULTURA FRANCO-ITALIANA NEL PRIMO '400

Coordinato da Anne Stone (New York), e con la partecipazione di Margaret Bent (Oxford), Giuliano Di Bacco (Ravenna), Francesco Facchin (Padova), Andrea Gamberini (Milano), Pedro Memelsdorff (Milano), John Nádas (Chapel Hill) e Federica Toniolo (Padova).

Il seminario si è occupato di un importante codice, del suo contenuto, del contesto storico-culturale, in vista della pubblicazione di uno studio (con riproduzione fotografica) a cura di Anne Stone; ha fornito l'occasione per uno scambio di idee ed esperienze fra generazioni di studiosi del tardo Medioevo italiano. Il programma ha comportato la partecipazione di esperti della storia, dell'arte e della letteratura coeva. Sono state messe a disposizione alcune borse di studio.

UN SEMINARIO ESTIVO SUL TEATRO D'OPERA BAROCCO

«LA CATENA D'ADONE» DI DOMENICO MAZZOCCHI (1626)

PRASSI ESECUTIVA E MESSINSCENA

in collaborazione con l'Associazione Clavicembalistica Bolognese
e il Comune di San Lazzaro di Savena (Bologna)

San Lazzaro di Savena, villa Cicogna, 20-21 luglio 2001

Il seminario è stato coordinato da Serenella Isidori (Roma), relatore e voce recitante, e Gino Nappo (Roma), relatore e clavicembalo, con la partecipazione di Maria Chiara Pavone (Roma), soprano.

QUINTO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA
DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, palazzo Marescotti, 23-25 novembre 2001

Nel salone Marescotti e nella sala di Dioniso fanciullo di palazzo Marescotti (se-
de del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna) si è svolto il
V Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale». Le sedute mattutine di sabato
24 e domenica 25 novembre sono state dedicate alle relazioni libere e ai progetti
di ricerca: gli *abstracts* si leggono nella pagina web del «Saggiatore musicale», all'in-
dirizzo <http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>. Nei pomeriggi di venerdì
23 e sabato 24 si sono tenute le tavole rotonde su *Musica e sessualità*, coordinata da
Andrea dell'Antonio (Austin), e sulla *Musicologia nell'università riformata: ricerca e di-
dattica*, coordinata da Loris Azzaroni (Bologna). Pubblichiamo qui il programma
complessivo e, di seguito, le relazioni introduttive dei coordinatori delle due tavole
rotonde (pp. 406 sgg. e 414 sgg.), nonché gli *abstracts* degli interventi di Michael
Aspinall, Annamaria Ceconi, Suzanne G. Cusick, Tullia Magrini e Valerio Mar-
chetti nella prima delle due.

Venerdì 23 novembre

Saluto del Direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Marco de Marinis, e del
Presidente dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», Fabio Roversi Monaco.Prolusione: GIULIO CATTIN (Padova), *Sogni e realtà d'un musicologo italiano del secolo XX*Tavola rotonda: *Musica e sessualità*. Discussione su M. Beghelli, *Erotismo canoro*, e
D. Daolmi - E. Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare». *I contributi
"queer" all'indagine sull'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII,
2000, pp. 123-136 e 137-178.

Coordinatore Andrea Dell'Antonio (Austin).

Partecipanti Michael Aspinall (Napoli), Marco Beghelli (Pesaro), Annamaria Cecco-
ni (Alessandria), Suzanne S. Cusick (Charlottesville), Davide Daolmi (Milano), Tul-
lia Magrini (Bologna), Valerio Marchetti (Bologna), Emanuele Senici (Oxford).

Sabato 24 novembre

Relazioni libere I - presidente Ivano Cavallini (Palermo)

SANDRA MARTANI (Cremona), *I Bizantini in Italia: testimonianze della cultura mu-
sicale italo-greca*

GIOIA FILOCAMO (Bologna), *Calamaio-torchio andata e ritorno: un viaggio dentro il codice Panciatichi 27*

CARLO FIORE (Roma), *Una petizione per ridare la cittadinanza italiana agli oltremontani*

STEFANO LORENZETTI (La Spezia), «*La sventurata musica si veloce nel morire*»: rapporti tra musica e memoria tra Cinque e Seicento

CECILIA LUZZI (Arezzo), *Funzioni delle cadenze e rappresentazione del testo nel madrigale del '500*

ROBERTO CALIDORI (Ferrara), *Il "Secondo libro dei Fiori musicali" (1588) e il repertorio dei madrigali a tre voci*

Relazioni libere II - presidente Emanuele Senici (Oxford)

DANILO COSTANTINI (Como), AUSILIA MAGAUDDA (Novara), *Le esecuzioni annuali di oratorii nella confraternita napoletana dei Sette dolori (1602-1761)*

MICHELE CURNIS (Torino), *Recupero di temi classici nell'opera del '700: il motivo della tempesta marina tra filologia e cabalette*

ROLAND PFEIFFER (Venezia), *Forme d'aria particolari nelle opere buffe di Giuseppe Sarti*

LORENZO MATTEI (Prato), *Morfologia del finale tragico nell'opera italiana allo scendere del '700*

CARMELA BONGIOVANNI (Genova), *Un episodio della fortuna del Metastasio nell'800: il caso Ferdinando Paër*

MARINA MAYRHOFER (Napoli), *Dal ballet-pantomime al ballet-blanc: fonti ed esiti della drammaturgia della "Sonnambula"*

Tavola rotonda: *La musicologia nell'università riformata: ricerca e didattica.*

Coordinatore Loris Azzaroni (Bologna)

Partecipanti Lorenzo Bianconi (Bologna), Gianmario Borio (Cremona), Biancamaria Brumana (Perugia), Amalia Collisani (Palermo), Fabrizio Della Seta (Cremona), Francesco Luisi (Parma), Giancarlo Rostirolla (Chieti), Daniele Sabaino (Cremona), Antonio Serravezza (Ravenna)

Domenica 25 novembre

Relazioni libere III - presidente Amalia Collisani (Palermo)

GABRIELLA CERASO (Roma), *Considerazioni sul comico nella musica strumentale*

ELISABETTA FAVA (Torino), *Spazio scenico e immaginazione: strategie del coro romantico*

FRANCESCA CALCIOLARI (Siena), *Il processo compositivo di Chopin nella Sonata op. 65*

MARIATERESA STORINO (Trento), *Hanslick vs Neue deutsche Schule?*

ANTONIO DE LISA (Potenza), *Serialisti e irregolari: il caso Berg*

LEO IZZO (Bologna), *La conservazione dell'identità culturale creola nella musica di Jelly Roll Morton*

Relazioni libere IV - presidente Fabrizio Della Seta (Cremona)

STEFANO PATUZZI (Mantova), «*Alcune toccate e vari madrigali rotti*»: il ms. C.85 del Civico Museo Bibliografico Musicale

ANTONELLA D'OVIDIO (Cremona), *Colista e Lonati: la sonata a tre a Roma prima di Corelli*

ANDREA DELL'ANTONIO (Austin), «*Particolar gusto e diletto alle orecchie*»: *l'ascolto nel primo '600*

ANNA VILDERA (Padova), *Musicisti tedeschi all'Università di Padova nel '700*

MARCO MANGANI (Cremona), *Verso una tipologia delle sinfonie verdiane*

UGO PIOVANO (Torino), *Il metodo analitico di Abramo Basevi nello "Studio sulle opere di Giuseppe Verdi" e negli altri scritti musicali*

Relazioni libere V - presidente Raffaele Pozzi (Bologna)

LUCA CONTI (Trento), ANDREA DI GIACOMO (Bologna), VIRGINIA GUASTELLA (Bologna), MARIA MELCHIONNE (Bologna), ANNA SCALFARO (Bologna), RAFFAELE POZZI (Bologna, coordinatore), *Sulle strade della dodecafonìa: Gino Contilli, Riccardo Malipiero, Mario Peragallo, Camillo Togni*

ANITA PESCE (Napoli), *La produzione discografica partenopea a 78 giri: per la salvaguardia di un patrimonio*

MATTEO CORTESI (Bologna), ADRIANA TUZZO (Bologna), PAOLO SOMIGLI (Roma, coordinatore), *Critica giornalistica e musica di consumo: i casi Eminem e Marilyn Manson*

SILVIA IOVANE (Pescara), MASSIMO SALCITO (Foggia), *Connotazioni simbolico-liturgiche e iconografico-musicali negli affreschi del Santuario della Madonna d'Appari in Paganica*

ANNALISA DE CURTIS (Milano), RAFFAELLA VALSECCHI (Milano), *Teatri in opera*

Musica e sessualità

ANDREA DELL'ANTONIO – I saggi di Marco Beghelli (*Erotismo canoro*) e di Davide Daolmi e Emanuele Senici («*L'omosessualità è un modo di cantare*». *I contributi "queer" all'indagine sull'opera in musica*) hanno aperto il dibattito, in una prospettiva italiana, sul confronto tra la musicologia e la sessualità, in particolare sulla questione 'gay/queer' nel contesto dell'opera in musica. La nostra tavola rotonda vuole ampliare questo dibattito, e introdurre altre prospettive su musica e *gender* (identità sessuale), beninteso rimanendo all'interno del rapporto tra musica e sessualità.

Un possibile punto di partenza sta forse nella distinzione tra dimensioni diverse del fenomeno:

- (1) c'è una dimensione oggettiva, tecnica: può la composizione musicale rappresentare il desiderio sessuale o l'esperienza erotica? e se sì, come?
- (2) c'è una dimensione soggettiva, estetica: il *penchant* o l'atteggiamento sessuale personale dell'autore si può riflettere nella composizione musicale? e se sì, come?
- (3) c'è infine una dimensione dinamica, interattiva: può la musica (in quanto composizione, o in quanto esibizione: si pensi in particolare al canto, non solo lirico) eccitare il desiderio sessuale o erotico nell'ascoltatore? e se sì, come?

Queste categorie andrebbero a loro volta sottoposte a verifica, per individuare eventuali "crepe" in una divisione tripartita così netta. Qualche spunto.

- (1) Quali elementi appartengono alla dimensione 'oggettiva' o 'tecnica'? Le note sulla pagina? i suoni? il gesto fisico del suonatore o del cantante? In che cosa consisterà la 'composizione', e dove collocheremo il 'significato' della musica? In quale contesto storico si possono attuare simili distinzioni? Esiste una dimen-

sione completamente 'oggettiva' e durevole al di fuori di un dato contesto storico-sociale?

(2) In che cosa consiste la 'soggettività'? Oltre alla soggettività del compositore, ci possono essere nella composizione riflessi della soggettività dei primi esecutori, o dei committenti? Che peso può arrogarsi il contributo soggettivo fornito dal critico-storico? (cfr. anche *infra*).

(3) Come distinguere la dimensione dinamica da quella oggettiva? Esiste, in altre parole, un modo per essere 'abbastanza oggettivi', e come si fa a sapere se lo si è? In quali contesti (storici, critici) si può parlare di eccitamento del desiderio sessuale da parte della musica? Chi deve certificare tale eccitamento perché lo si consideri "autentico"? il personaggio storico? il critico contemporaneo? Quali distinzioni ci possono essere tra desiderio sessuale e desiderio musicale, o desiderio *tout court* (e in che cosa consisterebbe quest'ultimo)?

Alcune altre questioni possono entrare in ballo. Mi limito a qualche suggerimento, non senza preventivamente incoraggiare i partecipanti e gli intervenuti ad aggiungere a loro volta altri argomenti più o meno collegati.

(a) Daolmi & Senici, nel loro articolo, alludono all'immagine del *closet* (armadio, ripostiglio) come metafora saliente del "privato" omosessuale nel mondo angloamericano. Esiste un fenomeno simile in Italia? Philip Brett (*Musicality, Essentialism, and the Closet*, in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, a cura di Ph. Brett, E. Wood e G. C. Thomas, New York - London, Routledge, 1994, pp. 9-26) sostiene che il *closet* in cui cerca riparo l'identità omosessuale fornisce ai musicisti omosessuali angloamericani il pretesto per comportarsi sì da "diversi" in pubblico, ma imputando la propria diversità alla propria musicalità anziché alla propria sessualità. Che peso ha quest'osservazione nella cultura musicale (e musicologica) italiana? Esiste nella cultura italiana un fenomeno simile a quello esaminato da Brett nella cultura angloamericana, ossia un intricato rapporto dialettico tra i concetti di 'musicalità' e 'omosessualità'? (Questa connessione, sostiene Brett, comporta da parte dei musicisti *gay* un'accentuata riluttanza a discutere di sessualità, per paura che i nessi sociali tra le due categorie vengano in luce in maniera troppo evidente, sì da vanificare la "garanzia" assicurata dalla musicalità come giustificazione.) E se in Italia esiste, quali sono le somiglianze e le differenze più notevoli?

(b) A che pro identificare tendenze *gay* in compositori o musicisti (o musicologi), sia del passato sia contemporanei? Affibbiare a un/una musicista l'etichetta '*gay*' lo/la relegherebbe in un "ghetto *gay*", oscurando altri aspetti del suo messaggio artistico? Dall'altro lato, se non disconosciamo qualsiasi importanza alla sessualità personale, può darsi che i modelli di sessualità dominanti appaiano *ipso facto* più "naturali" o più "ovvi" di quanto non siano, accentuando di rimando l'isolamento dei compositori (e degli studiosi) contemporanei identificati come *gay*? Importa discutere gli effetti dell'omosessualità di un musicista solo se costui è dichiaratamente *gay* (p. es. Ned Rorem), o anche in musicisti non apertamente *gay*, ma ai quali una data comunità omosessuale può aver fornito un ragguardevole sostegno artistico o finanziario (p. es. Copland, Bernstein, Peri, Cesti, Lully, Händel eccetera)? Rivelare (o quantomeno mettere in conto) l'omosessualità di compositori d'affezione quali Händel e Schubert è un gesto politico che giova all'"agenda

omosessuale” – al movimento di affrancamento dell’omosessualità – oppure è un obbligo intellettuale cui lo storico onesto non si può sottrarre? o è forse entrambe le cose? E per voltarci dal lato del musicologo: che incidenza potrà avere la sessualità di un dato studioso sul suo oggetto di studio, o sulle prospettive e le tecniche ch’egli adotta? Una siffatta parzialità sarà più o sarà meno “pericolosa” della parzialità insita, poniamo, nel *penchant* d’uno studioso italiano per argomenti, repertorii, tradizioni italiane anziché extraitaliane, eccetera? Quali vantaggi, ed ovviamente quali svantaggi, arreca il palesare l’omosessualità non dichiarata di compositori o musicisti (o musicologi), viventi o meno?

(c) Quale rilevanza può avere la soggettività del critico, dell’analista, dello storico accademico nella prassi musicologica? La recezione o reinterpretazione contemporanea di certi repertorii in una prospettiva *gay* – si veda p. es. il fenomeno dell’*opera queen* (il fanatico melomane potenzialmente o effettivamente omosessuale) discusso da Daolmi & Senici – è significativa, oppure comporta una distorsione del “vero” significato dell’opera musicale? Agli esecutori (o agli scrittori extra-accademici) è data una maggior flessibilità nel legittimare le loro rivendicazioni soggettive? È legittimo che uno storico prenda le mosse da un’interpretazione completamente soggettiva (e magari anche anacronistica) della soggettività di un musicista o compositore appartenente alla storia? Se sì, quali prove o argomenti occorrono per “sostanziare” o “legittimare” tale prospettiva soggettiva? Come potremo determinare se un approccio è “abbastanza oggettivo”, e quali sono le conseguenze di un approccio “non abbastanza oggettivo”?

In questo contesto, cito un passo tratto da un articolo di Paul Attinello in corso di pubblicazione, ed esorto i partecipanti alla tavola rotonda a pronunciarsi su di esso:

Who cares if I am interested in my own subjectivity? How can we discuss our own imaginative backgrounds – our feelings, our real reasons for doing what we do – in a way that won’t bore our colleagues to tears? One interesting aspect of this kind of thing is that people who *haven’t* talked about their imaginations, about their subjectivities, about their *selves*, tend to do a considerably clumsier job of it than those with some experience ... those who aren’t experienced have difficulty in distinguishing what is interesting to themselves from what might be interesting to others: they are accustomed to distinguishing the objective from the subjective (despite the illusory nature of that distinction), but they have trouble distinguishing the generalizable and the communicable from the private, from personal fantasies and wishes. ...

... This is perhaps the most useful thing to learn in a discussion of subjectivity: in a phrase – who cares? Does anyone care about what you want to say, or is it some-

A chi importa se m’interessa della mia soggettività? Come possiamo discutere le nostre esperienze immaginative – le nostre emozioni, le nostre vere ragioni per fare quel che facciamo – in modo tale da non annoiare a morte i nostri colleghi? Un aspetto interessante di tutto ciò è che quelli che *non* sono adusi a parlare delle loro immaginazioni, della loro soggettività, di loro *stessi*, tendono a farlo in maniera notevolmente più goffa di chi è dotato d’una certa esperienza in materia ... per gli inesperti è difficile distinguere ciò che interessa loro da ciò che potrebbe interessare gli altri; sono abituati a distinguere l’oggettivo dal soggettivo (ad onta dell’illusorietà di tale distinzione), ma fanno fatica a distinguere ciò che si può generalizzare e comunicare da ciò che è privato, dalle fantasie e dai desideri personali. ...

... Questa è forse la cosa più utile da imparare in una discussione circa il soggettivo: in parole povere – a chi gliene importa? Ciò che vuoi dire importa a qualcun altro, o

thing that has only private resonance? And some things that are obviously utterly private can nevertheless be communicated if they are situated in larger discussions ...

è qualcosa che ha solo una risonanza privata? E certe cose che sono ovviamente del tutto private si possono nondimeno comunicare, posto che le si situi in una discussione di più ampia portata ...

Se la triplice distinzione di dimensioni suggerita qui all'inizio – oggettiva, soggettiva, dinamica – può apparire problematica in taluni contesti storici-culturali, potrebbe tornar utile considerare la 'musica' come verbo ('musicare', 'far musica') anziché come sostantivo, ossia come una negoziazione continua tra il compositore, l'esecutore, l'ascoltatore e il critico-musicologo? Che legittimazione può spettare a ciascuno di questi attori nel negoziato?

E infine: a chi tocca scegliere quali domande sono "rilevanti" in un contesto accademico? Quali sono le conseguenze (intellettuali, professionali, finanziarie, politiche, sociali ecc.) di tali scelte?

MICHAEL ASPINALL – Suppongo di essere stato invitato per illustrare il punto di vista del cantante, visto che i due articoli proposti per il dibattito (Beghelli, Daolmi & Senici) esaminano il rapporto tra cantante e pubblico: vorrei allora proporvi alcune osservazioni.

(1) Il primo ricordo che ho della mia vita risale al mio debutto sul palcoscenico: avevo cinque anni e cantavo una canzone di pellirossa in un coro di trenta bambini. Ricordo una sala piena di gente dove tutti guardavano me: in quel momento io ho cominciato a vivere. Naturalmente ora so che probabilmente solo mia madre mi guardava (il resto del pubblico avrà guardato gli altri bambini), ma la mia sensazione era che tutti guardassero me. Ecco, questa è la triste verità: noi cantanti siamo fatti così; come per l'attore ciò che accade sul palcoscenico è la verità, altrove ci sentiamo confusi, in un mondo irrealistico dove spesso recitiamo più che non in scena. Dai nostri maestri di canto impariamo la verità essenziale della scena: non piangere quando viene il momento più drammatico dell'opera, altrimenti la voce si rovina; è il pubblico che deve piangere. Dovete tenere presente, allora, che il cantante che vi eccita come spettatori probabilmente non sta sentendo un bel niente, salvo il desiderio di essere lui la diva, e a questo fine si presterebbe a qualsiasi cosa (non per niente la Chiesa ha condannato gli attori assieme alle prostitute).

(2) Quando negli anni '20 rappresentavano a Berlino *Tristan und Isolde*, andavano a ruba i palchi con le tendine: durante il duetto del second'atto dentro a quei palchi succedeva di tutto. Oggi non mi risulta che questo accada, e nemmeno credo che qualcuno a casa propria possa aver messo il CD del second'atto del *Tristano* per questo genere di attività. Io almeno, da cantante, non posso ascoltare musica neanche quando pranzo: le devo dedicare tutta la mia attenzione, e non la potrei mai usare come sottofondo. In effetti ritengo che quello fosse un fenomeno di moda in una determinata città e in un'epoca particolare; un fenomeno, insomma, più intellettuale che altro – e ciò non solo perché i dischi degli anni '20 erano a 78 giri e li si doveva girare ogni 4 minuti e mezzo.

(3) L'affascinante articolo di Daolmi & Senici si basa prevalentemente su ricerche nordamericane: sarebbe stato molto difficile svolgere approfonditamente quella ricerca in Italia o nell'Europa meridionale. Qui voi rispettate la cultura,

in Italia e in Francia il professore è una persona rispettata; nei paesi anglosassoni, invece, chi ha un po' di cultura viene deriso dalla stragrande maggioranza delle persone. In Inghilterra e negli Stati Uniti, dunque, gli omosessuali si sono votati alla cultura, ma così facendo hanno costituito il pubblico degli *opera queens*. Non voglio dire che qui gli omosessuali non vadano all'opera, ma solo che non hanno bisogno di distinguersi, perché chi va all'opera è rispettato come uomo di cultura. Chi invece ama la cultura in America e in Inghilterra è il combattente di una battaglia forse persa in partenza.

ANNAMARIA CECCONI – Esiste una dimensione dinamica, interattiva del teatro musicale che consiste nel suscitare desiderio sessuale o erotismo. Ogni esibizione in scena implica un patto tra «corpi che contano» (Judith Butler), corpi che sono soggetti alla performatività del genere: gli uni sul palcoscenico e gli altri tra il pubblico. Il patto consiste nel fatto che chi paga un biglietto chiede di essere sedotto dallo spettacolo lirico e quindi è disponibile a correre i rischi e le incognite che ogni relazione erotica implica, e mette continuamente in gioco ruoli e identità codificati. Il genere biologico dello spettatore/spettatrice coincide con il *gender*, inteso come il suo orientamento sessuale? Accettare questa coincidenza significa “fissare” e quindi regolamentare corrispondenze piuttosto problematiche tra sessualità e ascolto. Al contrario, l'identità sessuale dello spettatore è *soggettivamente negoziabile*, nel senso che è più complessa, articolata e nomade di quel legame “innato” tra opera e pubblico omosessuale che i *queer studies* vorrebbero accreditare. L'orizzonte d'attesa del desiderio del pubblico difficilmente si lascia incasellare in enciclopedie di passioni tassonomiche: maschili, femminili, gay o lesbiche. Passioni e desiderio producono *identificazioni mobili* con il palcoscenico: perché una mamma, all'opera, non potrebbe identificarsi con un personaggio maschile al punto di voler cantare o gesticolare con voce di tenore, sentirsi la Marescialla o ammirare il sacrificio lesbico della contessa Geschwitz? Riguardo alla possibile implicazione tra la sessualità del musicologo e la sua attività di ricerca, è necessario sottolineare che l'oggetto del «lavoro dello spettatore» (Marco de Marinis) non è lo stesso del lavoro dello storico: se da un lato abbiamo corpi vivi, mediati dall'intenzionalità artistica specifica della messinscena e dell'esecuzione, dall'altro l'oggetto è il testo del passato in cui rintracciare i vari contesti culturali che lo hanno attraversato. L'opera, se pure nasce in circoli omosessuali, si è venuta a configurare storicamente come una grande macchina mitopoietica, creatrice di immagini del maschile e del femminile e delle modalità della loro relazione. Per chi volesse imboccare una “via italiana” ai *gender studies* (Daolmi & Senici) si aprirebbe una contraddizione tra nomadismo dello spettatore/spettatrice e decostruzione del critico/a. La parola cantata *in italiano*, infatti, è parola significante della mia lingua materna e nella mia tribù mediterranea, a due livelli: quello che potremmo impropriamente definire pre-esspressivo, e quello delle costruzioni culturali di cui anche il critico e lo storico sono un prodotto. Allora «Sacrificio», «Lasciatemi morire», le parole del melodramma insomma, andranno indagate da una costituenda musicologia *gender* per il ruolo che hanno avuto nel costruire questa identità simbolica.

SUZANNE G. CUSICK – Le tre domande poste in apertura mi suonano familiari perché inquadrano il tema del nostro colloquio nell'ambito della musicologia che abbiamo quasi tutti praticato nel secolo appena trascorso. Temo però che, oltre a indirizzare i nostri interventi, queste domande rischino di limitarli, perché assumono le categorie di 'musica' e di 'sessualità' senza indagarle. Mentre ascoltiamo un'opera, prestiamo attenzione alla sessualità che il compositore ci presenta nei suoni e nei gesti della sua musica? o cerchiamo gli aspetti della sessualità del compositore che forse si sono insinuati dentro di essi? o ancora consideriamo che essi possano eccitare un desiderio sessuale o erotico nell'ascoltatore?

(1) L'immagine dell'esperienza musicale come comunicazione fra compositore e ascoltatore/trice assomiglia molto a quella proposta da Edward T. Cone (a partire dai saggi raccolti nel volume *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974) e da noi considerata immagine quasi perfetta dell'estetica modernistica. Quest'immagine mi sembra però un po' parziale: fra l'altro non prevede che la musica abbia una dinamica propria, sia successione di gesti fisici – gesti fisici che intrecciano la vita di coloro che partecipano all'evento, di chi suona e di chi ascolta – e renda i momenti vissuti da ciascuno un momento collettivo di scambio, fisico ed affettivo, col potere di dissolvere, quasi, le barriere tra le persone. Dunque non viene considerato che questi gesti possano essere fonti d'un erotismo musicale autocosciente – e forse anche al di là dei limiti entro cui, di solito, confiniamo il nostro concetto di sessualità.

Riflettendo su quest'omissione – la si potrebbe descrivere più semplicemente, ma con meno precisione, come omissione degli interpreti –, mi sono resa conto che vi sono due aspetti problematici nelle domande proposte in apertura. (a) L'approccio al tema 'musica e sessualità' è astratto, anzi disincarnato. (Mi chiedo come si possa toccare il tema della sessualità se siamo invitati a riflettere senza la carne dei nostri corpi. È come se fossimo invitate ad assomigliare alle matrone inglesi vittoriane che provavano la sessualità fisicamente mentre la mente pensava all'Impero.) (b) Così formulato, il tema sembra radicato in una concezione dell'esperienza musicale sostanzialmente passiva. (E mi chiedo se non vi sia un rapporto interessante fra questa passività e l'approccio disincarnato.) Può darsi, dato che sono straniera, che mi sia sfuggita qualche sfumatura, ma mi sembra che qui ci siano due immagini implicite, e interessantissime, dell'erotismo musicale. O la musica rappresenta qualche aspetto della sessualità, al quale non dobbiamo partecipare (se non come *voyeurs?*); o la musica può eccitare desiderio erotico o sessuale. Ciò che mi colpisce è che non sia comunque prevista la possibilità che ad attivare l'erotismo musicale sia l'ascoltatore. È vero che noi quasi non esistiamo, perché il discorso stesso è disincarnato, ma se noi c'entriamo almeno un po', saremmo sempre il/la partner passivo/a d'uno scambio erotico. Saremmo cioè sempre come il/la partner tradizionalmente giudicato meno colpevole dalle leggi italiane, quello/a cioè che – lo hanno dimostrato gli storici della sessualità Guido Ruggiero e Michael Rocke – è riuscito più spesso a sfuggire al rogo.

(2) L'altro aspetto da affrontare è la domanda implicita di questo documento, sul rapporto che possiamo immaginare fra l'esperienza soggettiva della studiosa e le tesi dei suoi saggi, in chiave *gay* o meno. La mia esperienza di donna lesbica influisce sul mio lavoro di studiosa perché prendo sul serio i rapporti fra le donne: prendo sul serio, p. es., come premessa delle mie ricerche su Francesca Caccini, il

rapporto fra la Granduchessa e le artiste al suo servizio. Ci sono molte prove che con la Caccini lei avesse un rapporto molto particolare, profondo e serio per entrambe. Ma io mi sono messa a cercare come questo rapporto potentissimo potesse essere costruito nel '600 dopo aver sentito l'opera di Francesca Caccini con le mie orecchie di lesbica. Le mie orecchie lesbiche, cioè, mi hanno indotto a formulare una domanda e un'ipotesi da storica (suppergiù come potrebbe avvenire ascoltando, più o meno a caso, con un orecchio cattolico, o protestante, o statunitense). La mia integrità intellettuale mi spinge verso una risposta che, spero, gioverà ad illuminare l'esperienza seicentesca, non novecentesca.

(3) Lo studio della musica in chiave *queer* oppure *femminista* è un atto politico, come ogni atto che compiamo come studiose, professoresse, intellettuali dotate dell'enorme privilegio di pensare, interpretare, trasmettere e trasformare la cultura. Ma forse bisognerebbe spiegare perché riscrivere sé stessa nella storia, nelle rappresentazioni del mondo è così importante: non si tratta d'orgoglio né di rivendicazione. È sopravvivenza spirituale e psichica. Le persone che non si vedono e non si sentono nel proprio ambiente culturale sono come invisibili, indicibili, impossibilitate a vivere. *Symbolic annihilation* è la definizione inglese che designa la cancellazione d'interesse categorie dalla rappresentazione culturale; possiamo tradurlo come *annichilimento simbolico*: quando Daolmi o Senici o io ci dichiariamo *gay*, o svolgiamo una ricerca musicologica sul tema della sessualità in chiave *gay*, lottiamo contro l'annichilimento simbolico, lottiamo per noi stessi e per quelli che non hanno i nostri privilegi culturali. E lo facciamo per la nostra e la loro sopravvivenza. Se l'omosessualità è un modo di cantare, con questo tipo di studio cantiamo per le nostre vite.

TULLIA MAGRINI – I *gender studies* sono nati negli Stati Uniti per mettere in luce come nelle diverse società si generino ed operino le asimmetrie fra i ruoli assegnati agli uomini e alle donne. Gli studiosi americani hanno proposto pertanto il concetto di 'genere' accanto a quello di 'sesso': quest'ultimo termine avrebbe indicato, da allora in poi, la sola differenza biologica fra maschile e femminile, mentre 'genere' si riferisce alle differenze fra uomini e donne in quanto frutto di processi culturali, svincolati dalle leggi della natura e pertanto arbitrari e mutevoli dall'una all'altra società.

Nei fenomeni che si svolgono sul palcoscenico, le questioni di 'sesso' e 'genere' vanno lette in maniera particolare, perché lo spazio del palcoscenico «è espressamente autorizzato a dare ricetto a individui non ortodossi e a condotte altrimenti inammissibili» (L. Selenick, *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Hanover-London, University Press of New England, 1992, p. xi). Non a caso Martin Stokes (*The Tearful Public Sphere: Turkey's "Sun of Art"*, Zeki Müren, in *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, a cura di T. Magrini, Chicago, University of Chicago Press, in corso di stampa), ha affermato che nello spettacolo musicale si può trovare quella rappresentazione sovraccaricata del "genere" – egli parla di opulenza, lussuria, sovrabbondanza di "genere", indicato col termine *hypergender* – che diventa in sé più interessante dello stesso *gender*.

Anche nella realtà quotidiana l'identità personale si può prestare a inconsuete elaborazioni, che ci costringono a riflettere sul senso dei termini 'sesso' e 'genere':

è il caso dei/delle *sworn virgins*, «individui transgenere, che sono geneticamente femmine e diventano uomini dal punto di vista sociale, vivendo esistenze maschili» (M. Dickemann, *The Balkan Sworn Virgin: A Traditional European Transperson*, in *Gender Blending*, a cura di B. Bullough, V. Bullough e J. Ellias, Amherst, N.Y., Prometheus, 1997, pp. 248-255). Ne esistono casi fra gli albanesi, i montenegrini, i serbi, i turchi, e fra i rom del Kosovo, in contesti religiosi e sociali diversi. Come si diventa un/una *sworn virgin*? Talora per evitare il matrimonio, talora perché nella famiglia non ci sono figli maschi e si vuole mantenere unito il patrimonio, talora per esprimere il proprio dolore per un fidanzato che è morto prima del matrimonio, talora semplicemente perché queste persone preferiscono vivere una vita da uomo. Evidentemente è possibile diventare un/una *sworn virgin* ad ogni età per soddisfare la propria volontà o quella dei genitori. Questi individui dal punto di vista del sesso sono donne, anche se rinunciano a praticare la loro sessualità e a diventare madri; dal punto di vista del genere sono invece uomini: si vestono come uomini, hanno comportamenti e occupazioni del tutto maschili. La società li tratta come uomini. Nell'attività musicale però sono ambivalenti, perché si avvalgono della loro possibilità di avere accesso sia al mondo musicale femminile sia a quello maschile.

La ricerca sul “genere” ha grandissime potenzialità interpretative, come dimostra il caso della ballata, la principale forma narrativa della tradizione orale in Italia, in Europa e nella cultura popolare americana di origine europea. La ballata è uno dei fenomeni più studiati in assoluto della cultura popolare, ma anche uno dei più enigmatici, perché nessuno ha spiegato in modo convincente da dove vengono le storie raccontate nelle ballate e perché gli interpreti abbiano scelto quelle storie e non altre. Per quanto riguarda l'Italia, si contribuisce a risolvere questo enigma se si considera la ballata dal punto di vista del genere, e si mettono in correlazione le interpreti, da sempre tipiche donne delle campagne, con i contenuti e lo stile narrativo delle storie (cfr. T. Magrini, *Ballad and Gender: Reconsidering Narrative Singing in Northern Italy*, in *Ethnomusicology Online*, I, <http://umbc.edu/eol>, 1995).

Nella ballata la narrazione è essenziale, schematica, delinea uno scheletro di eventi connessi fra loro e descrive modelli di comportamento collegati a tali eventi. L'esposizione dei fatti e dei comportamenti aiuta l'interprete e chi lo ascolta a immaginare, a percepire la realtà: descrive come qualcuno avrebbe agito o potrebbe agire in particolari situazioni. Le ballate cantate dalle donne rivelano chiaramente una visione del mondo “al femminile”: raramente trattano storie di uomini e, quando lo fanno, presentano figure maschili spesso deprecabili, come disertori, giocatori di carte, studenti violenti. Nella maggior parte dei casi tuttavia si concentrano piuttosto sulla relazione fra maschile e femminile e osservano come si possa evolvere il rapporto fra una donna e un uomo attraverso una sequenza di eventi. Raccontano casi di violenza sulla donna, storie di donne virtuose, di donne tradite, di donne che infrangono la legge, storie di amore proibito.

Considerate globalmente, esse propongono una sorta di analisi della situazione della donna nella realtà sociale contadina e un campionamento degli eventi che possono accadere nella vita, soprattutto come possibile evoluzione del rapporto fra una donna e un uomo. Se si torna allora ad interrogarsi sul significato della ballata (perché le donne cantavano queste storie?), ci si rende conto che converge

una somma di motivazioni: certamente cantare, creare, variare ballate aiutava a configurarsi la realtà del mondo esterno, una realtà per lo più sconosciuta e fonte di ansie per donne della campagna, tendenzialmente segregate nel ristretto mondo familiare. Attraverso l'elaborazione delle storie, inoltre, esse costruivano un'immagine di sé stesse e rappresentavano efficacemente la propria identità di genere, esaltando il modello della virtù femminile e condannando le trasgressioni alla moralità e alla legge. In questo senso il canto della ballata era anche momento di trasmissione di valori educativi destinati a modellare l'esistenza femminile nella società contadina. Infine, attraverso la prassi del canto collettivo, l'esecuzione di ballate diventava momento di socializzazione e di alleanza fra donne, come di implicita protesta contro la loro sottomissione in una società dominata dai maschi.

VALERIO MARCHETTI – Il libro, che ho appena pubblicato, sull'*Invenzione della bisessualità* porta, come sottotitolo, *Discussioni tra teologi, medici e giuristi del XVII secolo sull'ambiguità dei corpi e delle anime* (Milano, Bruno Mondadori, 2001). La tesi che vi sostengo – esamino i discorsi prodotti dalle tre discipline che, nel corso dell'età moderna, si sono contese il governo dei corpi e delle anime – è che l'idea della bisessualità umana, manifestata “in natura” dall'ermafroditismo, viene “inventata”. Questi discorsi, infatti, non sono la problematizzazione in termini teologici, medici e giuridici di ciò che pensavano e sentivano dei soggetti fisicamente e psichicamente ambigui esaminati da teologi, medici e giuristi. Coloro che si presentavano in forma maschile, più o meno perfetta, portando però “incisa” nel perineo una fessura femminile che orientava il desiderio verso il maschio (androgini), e coloro che si presentavano in forma femminile, più o meno completa, ma “nascondevano” all'interno delle labbra una verga maschile che dirigeva la libido verso la femmina (ginandri), quando venivano portati davanti a un tribunale per dare conto di una relazione “omosessuale”, essendosi essi congiunti con persone facenti parte dello stesso genere al quale erano stati aggregati al momento della nascita, non rivendicavano mai uno stato “per natura” bisessuale, ma rivendicavano un'appartenenza profonda al maschile o al femminile contro quella di superficie che li faceva abusivamente apparire come donne o come uomini.

La documentazione conservata tra le carte delle diverse istanze di giustizia percorse dagli imputati non lascia dubbi sulla loro volontà di essere persone che hanno il diritto di scegliersi un compagno o una compagna dando ascolto alla propria “sessualità” (essenza) contro il proprio “sesso” (apparenza). Teologi, medici e giuristi, affascinati dall'idea dell'ambiguità e della precarietà dell'appartenenza di genere, che giustificano spesso ricorrendo all'embriologia ippocratica, costruiscono invece, nei loro trattati, dei soggetti costituzionalmente doppi, nel corpo e nell'anima, perché – dicono – i segni dei due sessi in un unico organismo indicano che si tratta d'una persona in cui convivono (a grandezze reciprocamente variabili) maschile e femminile. Ne fanno fede dei teologi morali come Tomás Sánchez, che compendia tutta la letteratura precedente, conservata nelle grandi *summae* tardomedievali, e propone una serie di quesiti che sollecitano la corporazione a esaminare l'appartenenza degli ermafroditi senza farsi prendere dalle leggi del genere binato, e quindi a comprendere che l'individuo bimorfo è soggetto a una perenne instabilità. Ne fanno fede dei medici come Paolo Zacchia, il fondatore della iatrofisica forense, che insiste sulle continue trasformazioni cui vanno sogget-

ti il corpo e l'anima dell'androgino o del ginandro, e di conseguenza invita a usare ogni cautela nella definizione di appartenenza. Ne fanno fede dei giuristi come lo spagnolo Lorenzo Mateu y Sans e il tedesco Jacob Möller che portano l'invenzione della bisessualità alle estreme conseguenze, dato che il primo prospetta l'esistenza di individui così perfetti nella loro ambiguità da potersi offrire l'uno all'altro sia nella loro mascolinità sia nella loro femminilità; il secondo propone di modificare addirittura la struttura binaria del matrimonio dando forma all'idea di una relazione triadica di un essere perfettamente doppio con un uomo e una donna. Dice Mateu y Sans: «Tra due coniugi che, per dono di natura, sono bisessuali non si può impedire, in nome del diritto positivo, l'uso promiscuo dei corpi». Aggiunge Möller: «Un ermafrodito il quale è capace d'usare indifferentemente l'uno e l'altro sesso può prendere in moglie una donna e nello stesso tempo sposare anche un uomo».

Né l'uno né l'altro, come ho detto, presentava le proprie tesi accogliendo un'istanza di persone che, partendo dalla consapevolezza della propria condizione, avessero esercitato una pressione sul pensiero giuridico, avessero invocato un aiuto dalla corporazione teologica, avessero presentato la propria condizione a un medico. Essi hanno montato un soggetto immaginario, ovvero in assenza d'una persona reale costituitasi per rivendicare un diritto; in mancanza d'una petizione presentata alle autorità politiche e religiose da chi si sentiva leso ed esigeva giustizia. In altre parole: non si trova nell'età moderna un solo processo per ermafroditismo nel quale un individuo abbia pubblicamente rivendicato la sua bigenitalità come fatto naturale e abbia posto il problema del riconoscimento giuridico della sessualità ambigua cui sentiva di appartenere. Marie Lemarcis sceglie di essere Marin e, preso l'abito dell'uomo, chiede di accedere al matrimonio con la compagna che ha scelto (1612); Marguerite Malaure non intende rinunciare ad essere donna sebbene le venga attribuito dai medici e dai magistrati lo statuto d'ermafrodito (1686); Anne Grandjean decide di essere Jean-Baptiste e, mutato l'abbigliamento femminile con quello maschile, si sposa con la donna che ama (1765). Insomma: dal confronto tra la trattatistica sulla bisessualità e gli atti dei processi per ermafroditismo nasce l'impressione di assistere all'invenzione d'una differenza (fisica) e alla proclamazione d'un'uguaglianza (giuridica) come puro gioco e effetto di potere.

Questo significa ammettere che, almeno per quanto riguarda lo schema generale di rivendicazione dei diritti a una sessualità irregolare, non erano state le lotte piuttosto recenti dei soggetti a strappare il riconoscimento della propria condizione come diversa ma non illegittima. Erano stati, al contrario, proprio gli operatori giuridici che, lavorando nelle stanze supreme del potere politico e godendo, come regola del gioco, dell'impunità delle *sententiae fictae* pronunciate, avevano saputo costruire delle persone prima ancora che i soggetti della differenza emergessero nella società; avevano saputo elaborare un insieme compatto (e credibile) di diritti umani prima ancora che delle leggi potessero essere invocate e delle disposizioni potessero essere reclamate da chi era direttamente interessato.

La mia ricerca si è limitata alla trattatistica teologica, medica e giuridica. Non sono in grado di dire – per la minore conoscenza che ho del macrotesto letterario, figurativo e musicale dell'età moderna – se all'invenzione *savante* della bisessualità, la quale fa sì che l'ambiguità e la precarietà dell'appartenenza di genere siano a partire dall'età moderna delle condizioni “normali” di esistenza, perché è la natura

a dotare alcuni individui d'una doppia sessualità, corrispondano delle educazioni sentimentali (letteraria, figurativa e musicale) tese allo stesso fine.

Musicologia nell'università riformata: ricerca e didattica

LORIS AZZARONI – La tavola rotonda offre un'occasione importante per riflettere su questioni di grande attualità, che toccano da vicino tutti coloro che operano nell'università.

L'attuazione della riforma ci ha visti impegnati in un immane lavoro di revisione degli ordinamenti didattici, lavoro notevolmente appesantito dal fatto che l'italianissima abitudine di iniziare a costruire dal tetto anziché dalle fondamenta ci ha costretto a rivedere per mesi, quasi quotidianamente, i nostri progetti. Abbiamo condotto su più fronti una lunga battaglia per la salvaguardia delle discipline della musica: dapprima con il Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica e tecnologica (indi Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca) e la Conferenza dei Rettori delle Università Italiane, poi col Consiglio Universitario Nazionale e gli uffici amministrativi degli Atenei, infine nelle Facoltà.

Molti di noi hanno visto in non pochi passaggi della riforma l'inclinazione a livellare le differenze e a svalutare le specificità, come a voler creare, per ragioni a me oggi ancora non del tutto comprensibili, un modello formativo fondato sul vago e l'indistinto, con toni e colori ridotti a poche sfumature di grigio, un insieme di griglie curriculari molto spesso punitive (a dir poco) per le nostre discipline. Il che ha portato diverse associazioni di musicologi ad impegnarsi in un ruolo fattivo d'indirizzo e di proposta, mediante la formulazione e la presentazione di un'ampia serie di emendamenti, di cui purtroppo poco o nulla è stato poi tenuto in conto.

Nelle fasi di applicazione della riforma degli ordinamenti didattici notevole è stato il conflitto sull'interpretazione del decreto ministeriale, contro una lettura in molti casi eccessivamente restrittiva, penalizzante nei confronti degli studenti e mutilante rispetto alle esigenze di rinnovamento da noi rivendicate: tanto che si sono dovuti moltiplicare gli sforzi e gli interventi per evitare l'assorbimento e il dissolvimento delle discipline della musica entro vaghe e generiche aree umanistiche, che puntavano ad allargare i propri confini a danno vuoi delle discipline caratterizzanti di molti corsi di laurea specificamente musicali, vuoi delle discipline musicali tradizionalmente inserite in corsi di laurea in Lettere, Lingue, Scienze dell'Educazione.

Anche sulla linea della specializzazione e della ricerca non sembra che la riforma abbia brillato per spirito d'innovazione e per lungimiranza. Riconosciute il valore aggiunto dei *masters* professionalizzanti, ho l'impressione che il nuovo modello formativo non abbia fornito correttivi adeguati alle imperfezioni e storture che da tempo lamentiamo.

Ancora non è del tutto chiaro né scontato come saranno regolati gli accessi alle Scuole di Specializzazione per Insegnanti della Scuola secondaria. Dopo il triennio o dopo il biennio? o a metà dell'uno o dell'altro percorso? e per quali livelli di scuola? La preparazione dei futuri insegnanti non rischia di pagare il prezzo di una formazione universitaria che, come risulta dalla riforma, viene fondata su un modello alquanto generico sul piano umanistico generale, piuttosto superficiale sotto il profilo della specificità musicale e musicologica, ampiamente insufficiente sul versante pedagogico? E quale sarà in futuro il rapporto con i Conservatorii, i

cui insegnanti già oggi sono impegnati nelle Scuole di specializzazione e i cui diplomati, una volta superate le prove di ammissione, fanno corpo unico con i laureati universitari, rendendo ancor più variegato, se possibile, il quadro di riferimento curricolare?

Qualche annotazione sul fronte della ricerca, un fronte già di per sé particolarmente caldo, ma oltremodo surriscaldatosi nelle scorse settimane per via di quanto riportato dalla stampa a proposito dei drastici tagli previsti dalla legge finanziaria: 140 miliardi in meno solo per l'Università, senza contare i tagli dei finanziamenti agli Enti di ricerca. E ciò mentre, statistiche alla mano, constatiamo che l'Italia spende per la ricerca una percentuale del prodotto interno lordo pari alla metà della media europea, una percentuale che la pone ad anni luce di distanza dalla Svezia (l'1,02% in Italia contro il 3,77% in Svezia), ed al quartultimo posto in Europa. Ed appuriamo che sia la spesa annua per i Dottorati di ricerca sia il numero annuo degli addottorati arrivano a fatica alla metà della media europea.

Questi dati allarmanti sullo stato della ricerca – solo per citare il tema dei cofinanziamenti in ambito universitario, la tendenza è di aprire sempre più gli spazi al settore privato e ai suoi interessi, con ciò che di positivo ma anche di negativo ne consegue – possono facilmente venir messi in relazione con i problemi posti dalla riforma. Si provi a riflettere sul profilo del laureato in discipline della musica, o con una tesi in discipline della musica, com'è tratteggiato dal nuovo modello formativo: forse non molto di più di un mediamente agguerrito postliceale, un "tardomaturato" che (auspicabilmente) ha colmato le lacune della sua formazione secondaria e se l'è sbrigata con poche paginette per la tesi di laurea triennale, per la quale ha guadagnato una manciata di crediti; oppure un bruco che sta per tramutarsi in farfalla al termine di un biennio pomposamente definito specialistico, durante il quale ha "annusato" a distanza qualche spezzone di disciplina, ha saggiato qua e là possibili, futuri campi di perfezionamento, ma non ha avuto né il tempo né il modo di capire come approfondire seriamente questo o quel settore disciplinare, quale visione storica abbracciare, quali strumenti teorici e metodologici utilizzare, quali criteri critici adottare. Come approderà, se vorrà tentare questa via, al Dottorato di ricerca? O per quale mercato del lavoro sarà pronto, un mercato che preme sempre più sull'Università per imporre modelli professionalizzanti costruiti a suo uso e consumo? Certamente il laureato "riformato" entrerà nel girone degli aspiranti lavoratori con qualche anno di anticipo rispetto ad oggi, se sarà stato raggiunto uno degli scopi primari della riforma, ossia – lo si è sentito dire ripetutamente – abbassare il numero degli studenti fuori corso ed abbreviare quindi il tempo medio necessario per il raggiungimento della laurea, specialistica e non. Ma quel poco di specializzazione che il laureato "riformato" avrà acquisito, e che lo avrà portato alle soglie del livello minimo di accesso al mondo del lavoro e della ricerca, sarà stato il frutto dell'invenzione di soluzioni alternative, di formule e marchingegni didattici fantasiosamente posti in essere dai corsi di studio più disinibiti, meno ligi a griglie e schemi imposti dall'alto, costrittivi per i docenti, penalizzanti per gli studenti, dequalificanti per le discipline musicali.

Queste poche riflessioni, improntate sì al pessimismo, ma fondate sulla speranza di un pronto ripensamento del modello di riforma alla luce delle sue prime esperienze applicative, possono tradursi facilmente nella serie di domande che for-

mulo di seguito e che spero potrà servire ai relatori di questa tavola rotonda come traccia di discussione e al pubblico in sala come percorso di ascolto:

- quale spazio le discipline musicali sono riuscite a conservare nei nuovi corsi di studio?
- come i vecchi piani di studio si sono inseriti nelle nuove griglie ministeriali?
- quanto le "attività caratterizzanti" dei nuovi trienni di laurea e dei bienni di laurea specialistica sono effettivamente caratterizzanti dal punto di vista della musica e della musicologia?
- come si è modificata, con l'attuazione della riforma, la fisionomia dei corsi di laurea in Musicologia, in Conservazione dei Beni Culturali, in DAMS?
- in che modo e con quanta efficacia le discipline musicologiche nei vecchi corsi di laurea in Lettere, Lingue, Scienze dell'Educazione si sono inserite nelle nuove classi di laurea e di laurea specialistica?
- quali forme compiute di collaborazione sono state e saranno possibili con i Conservatorii?
- quale ruolo potrebbero assumere, rispetto al quadro complessivo delle questioni e dei problemi posti dalla riforma degli ordinamenti didattici, le associazioni cui fanno capo i musicologi storici e sistematici e gli etnomusicologi?
- quale formazione è possibile con corsi di laurea di durata triennale e corsi di laurea specialistica di durata biennale?
- quali i problemi posti dalla riforma alle Scuole di Specializzazione per gli Insegnanti?
- quali problemi pone la riforma al futuro dei Dottorati di ricerca?
- come far fronte al graduale indebolimento della formazione liceale?
- come rispondere alla crescente pressione del mercato per una svolta forse esageratamente professionalizzante degli studi universitari?
- quali iniziative si potrebbero intraprendere per reagire alla progressiva diminuzione degli stanziamenti per la ricerca?
- come valutare (ed eventualmente contrastare) la tendenza sempre più marcata dell'istituzione universitaria a chiederci di ottenere co-finanziamenti dal settore privato anche per finanziare ricerche che, come le nostre, non sempre sono direttamente finalizzate alla creazione di un "prodotto" immediatamente "spendibile" in quel settore?
- perché un'attenzione così scarsa ai nostri campi di ricerca nei programmi europei di finanziamento?
- e alla fine di tutto, quanto spazio, quanto tempo, nell'enorme lavoro didattico e organizzativo che svolgiamo, ci resta effettivamente per la ricerca?

ATTIVITÀ 2002

TRE CONFERENZE-LEZIONI
SUL MEDIOEVO E IL RINASCIMENTO

in collaborazione col Centro di promozione teatrale «La Soffitta»
del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università
Bologna, palazzo Marescotti

13 marzo 2002

STEFANO LORENZETTI (La Spezia), *Concerti di voci e concerti di strumenti nel Rinascimento italiano*

18 marzo 2002

STEFANO CAMPAGNOLO (Cremona), *La caccia in musica tra Petrarca e Boccaccio*

10 aprile 2002

STEFANO PATUZZI (Parma), *Leggere ed ascoltare il madrigale nel Cinquecento*

CONVEGNO INTERNAZIONALE

MUSICA URBANA:

IL PROBLEMA DELL'INQUINAMENTO MUSICALE

in collaborazione con

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dipartimento di Musica e Spettacolo
Centro di promozione teatrale «La Soffitta»

con il patrocinio di

World Forum for Acoustic Ecology
Regione Emilia Romagna, Assessorato alla Cultura
Provincia di Bologna, Assessorato alla Cultura
Comune di Bologna, Assessorato alla Sanità e Ambiente
Comune di San Lazzaro di Savena, Assessorato alla Cultura e Ambiente
Bologna, palazzo Marescotti, 17-19 maggio 2002

venerdì 17 maggio

Saluti del presidente dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», Fabio Roversi Monaco, del Magnifico Rettore dell'Alma Mater Studiorum, Pier Ugo Calzolari, del direttore del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Marco de Marinis,

del deputato al Parlamento della Repubblica, Valerio Calzolaio, dell'assessore alla Cultura della Provincia di Bologna, Marco Macciantelli, dell'assessore alla Sanità e Ambiente del Comune di Bologna, Gian Paolo Salvioi, dell'assessore alla Cultura e Ambiente del Comune di San Lazzaro di Savena, Alberto Piras.

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI (Bologna), introduzione: *Storia di una casa, di un seminario e di alcuni tacchini*

CARLA CUOMO (Bologna), relazione di base: *Inquinamento musicale: una questione di civiltà*

MARCELLA GOLA (Bologna), *L'inquinamento musicale è un problema giuridico?*

GIANLUCA GARDINI (Chieti), *L'amministrazione pubblica e la musica*

MICHAEL BULL (Brighton), *The Aural Privatising of Urban Space: Motives and Consequences*

GIOVANNI MAZZOTTI (Bologna), *Anatomia dell'apparato uditivo*

PIERLUIGI LENZI (Bologna), *Funzioni dell'apparato uditivo*

ANTONIO ARPINI (Milano), *Tendenze musicali attuali: socioacusia precoce e tutela del paesaggio sonoro*

RENATO DI BENEDETTO (Napoli), «Render vano l'udire»

sabato 18 maggio

PINA LALLI (Bologna), *Disattenzione civile e ascolto coatto: suoni, rumori e segnali per il nuovo flâneur metropolitano*

EUGENIO BORGNA (Novara), *I linguaggi del silenzio*

GIORGIO PESTELLI (Torino), *La tutela dell'ascoltatore alfabetizzato*

FABRIZIO FRACCHIA (Milano), *Gli strumenti di tutela preventiva contro l'inquinamento musicale*

BARBARA POZZO (Como), *La tutela civilistica: il danno e il suo risarcimento. Profili di diritto comparato*

GUIDO CANDELA (Bologna), *Effetti sociali della musica, tra piacere e inquinamento: un controllo economico complesso*

TONI GERACI (Mantova), *Inquinamento acustico, consumismo e musica di sottofondo*

ALBERTO RINALDI CERONI (Bologna), *Il danno uditivo da trauma acustico: aspetti introduttivi e generali*

MARCO MONTAGUTI (Bologna) e GIOVANNI BATTISTA RAFFI (Bologna), *Abuso di musica e relative implicazioni fisiopatologiche: aspetti inerenti l'attività lavorativa e aspetti medico-legali*

LUDOVICA MALAGUTI ALIBERTI (Roma), *Patologia da rumore: stress e affaticamento mentale*

MARIO MATTIA (Roma), *Rumore e musica*

ALESSANDRO COCCHI (Bologna), *Nuovi parametri per la valutazione della gradevolezza del suono*

GIOVANNI SEMPRINI (Bologna), *Propagazione controllata del suono*

GIOACCHINO LANZA TOMASI (Palermo), *Altoparlante ed elettroacustica: sviluppi tecnologici disgreganti per la percezione e l'apprendimento*

domenica 19 maggio

LAMBERTO TRONCHIN (Bologna), *La caratterizzazione acustica delle cavee teatrali*

NICOLA PRODI (Ferrara), *La qualità dell'ascolto tra gli esecutori*

ALBERT MAYR (Basilea), *Spazio, tempo, suono*

PIO ENRICO RICCI BITTI (Bologna), *Salute psichica e ambiente sonoro*

FRANCO FRABNONI (Bologna), *Il paesaggio acustico nell'educazione*

LUIGI RAMBELLI (Bologna), *I rumori e la vivibilità della città*

EDOLO MINARELLI (Bologna), *L'esperienza di ARPA nel controllo dell'inquinamento acustico, sia generico sia musicale*

L'introduzione di Giuseppina La Face Bianconi e la relazione di base di Carla Cuomo appariranno tra gli "Interventi" nel primo numero del «Saggiatore musicale», IX, 2002.

SETTE SEMINARI DI MUSICOLOGIA

coordinati col corso di Storia della musica,
Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo,
Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna

Oggetti e metodi della storiografia musicale medievale

Coordina Giuliano Di Bacco (Ravenna). Partecipano Stefano Campagnolo (Cremona), Gianluca d'Agostino (Roma), Teresa De Robertis (Firenze), Francesco Facchin (Padova), Gioia Filocamo (Bologna), Andrea Gamberini (Milano), Donatella Melini (Cremona), Elisabetta Pasquini (Bologna), Renata Pieragostini (Parma), Tiziana Sucato (Cremona), Massimo Zenari (Friburgo) e gli studenti Enrico De Stavola (Bologna), Maria Semi (Bologna) e Nozomi Shimizu (Ravenna).

L'entrata in vigore della riforma universitaria ridisegna anche l'attività del Seminario avanzato sulla musica profana italiana del Trecento (1999-2001; cfr. qui p. 398), secondo un'impostazione storiografica ed interdisciplinare più che filologico-paleografica, e con una netta distinzione fra due livelli indipendenti, di otto incontri ciascuno. Immutati restano gli scopi: divulgare fra i più giovani i generi musicali e le tematiche musicologiche medievistiche, nonché contribuire alla realizzazione di progetti di ricerca. L'articolazione in due livelli ricalca la struttura bipartita del nuovo corso quinquennale di studi universitari; il biennio è inoltre idealmente propedeutico alla partecipazione ad iniziative specialistiche quali i Seminari internazionali estivi "Jacopo da Bologna" (cfr. qui p. 425).

Il livello di base è rivolto a chi si interessi ad un primo approccio con la documentazione medievale d'interesse musicale (codici, documenti d'archivio, altre fonti storico-culturali). L'attività consisterà principalmente nell'analisi guidata di una scelta di composizioni dei secoli dal XIII al XV, a partire dalle fonti manoscritte fino alle edizioni e agli studi moderni. Quest'anno saranno prese in esame le composizioni d'occasione, riconducibili ad avvenimenti storico-politici databili, e la loro importanza per lo studio dei contesti storico-culturali cui si riferiscono e

dei codici in cui sono conservate. Particolare risalto sarà dato all'indagine sul ruolo specifico della musica rispetto alle altre attività artistico-letterarie impegnate nella celebrazione del principe nel Medioevo, nonché allo studio delle caratteristiche specifiche di brani in cui l'innovazione delle tecniche musicali coesiste con la funzione politico-celebrativa.

Il livello avanzato punterà ad approfondire tematiche specifiche, relative in particolar modo allo studio della musica del Trecento italiano: i manoscritti come testimonianze storiche, non solo come "fonti" musicali; casi di studi paleografici, codicologici, repertoriali che hanno cambiato (per ora) la storia della musica del periodo; i sistemi di notazione e la loro interpretazione, trascrizione, esecuzione in tempi moderni. Su tali argomenti si svolgeranno incontri a tema e la visita ad almeno una biblioteca per la consultazione di documenti originali. L'ideazione di un *data base*, al centro del ciclo seminariale precedente, cede il passo alla realizzazione concreta del *Repertorio e incipitario della musica profana italiana dal 1300 al 1415*.

Le collettanee di musica vocale profana e devozionale (1550-1630)

Coordinano Concetta Assenza (Ancona) e Paolo Cecchi (Bologna); intervengono James Chater (Deventer), Stefano La Via (Cremona), Marco Mangani (Cremona), Angelo Pompilio (Ravenna) e Massimo Privitera (Cosenza).

Il seminario, giunto al terz'anno, comporta esercitazioni di catalogazione e schedatura analitica delle raccolte collettive di madrigali e canzonette, e approfondimenti su tipologie e funzioni.

Problemi e aspetti della musica del Novecento

Il seminario coordinato da Raffaele Pozzi (Bologna), giunto al quart'anno, è aperto agli studenti interessati alla musica d'arte del Novecento, e affronterà, con incontri affidati a singoli studiosi, i seguenti argomenti:

5 marzo

PIER PAOLO DE MARTINO (Napoli), *L'ultimo Fauré: un problema critico e storiografico*

11 marzo

ANTONIO CORALLINO (Palermo), *Il "Socrate" di Erik Satie*

19 marzo

ANNA FICARELLA (Bari), *Il tardo stile di Ferruccio Busoni*

9 aprile

MARGHERITA SUSSARELLU (Torino), *L'opera per pianoforte di Alfredo Casella dal neoclassicismo al "dubbio tonale"*

16 aprile

ALESSANDRA MORRESI (Venezia), *Gli Studi per pianoforte di György Ligeti*

Gli studenti, per la parte pratica del seminario, si eserciteranno nel lavoro di ricerca sul Novecento musicale contribuendo alla banca dati della musica italia-

na del Novecento promossa dall'Istituto di studi musicali "Goffredo Petrassi" di Latina.

Fonti mitologiche e letterarie di opere musicali

Traendo spunto da opere musicali, il seminario coordinato da Ilde Illuminati (Bologna) ne tratterà i precedenti letterari, con particolare riguardo alla letteratura greca e latina e al mito. In relazione a *Medea* di Cherubini, saranno presi in considerazione i seguenti argomenti: il mito di Medea nella letteratura; *Medea* di Euripide; Euripide, il coro tragico e la monodia; le *Argonautiche* di Apollonio Rodio. In relazione al *Ritorno di Ulisse in patria* di Claudio Monteverdi e all'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola, saranno presi in considerazione: il mito di Ulisse nella letteratura, i poemi omerici, l'*Odissea*, l'*Ulisse* di Dante (*Inferno*, XXVI).

Musica come disperazione: il problema dell'inquinamento musicale

Il seminario coordinato da Carla Cuomo (Bologna), quadriennale (2000-2004), è al secondo anno. Esso affronta il problema dell'abuso di musica, ovvero la pervasiva presenza della musica nell'ambiente urbano, con le relative implicazioni fisiologiche, psicologiche, sociali e giuridiche. La ricerca si colloca nel quadro internazionale dei *soundscape studies*, e sviluppa il concetto di 'ecologia acustica' attraverso l'indagine sui rapporti tra musica, uomo, cultura e ambiente.

Nel 2002 l'argomento sarà sviluppato dal punto di vista medico, grazie alla consulenza di Francesco Antonio Manzoli (Bologna), e sarà articolato in due parti: tre incontri di riepilogo (*La musica inquina?*) per i nuovi iscritti, sui contenuti del programma svolto lo scorso anno, e sei incontri sul rapporto tra musica e salute (*L'inquinamento musicale come problema di salute*), dei quali due musicologici e quattro dedicati all'anatomia, alla fisiologia, alla medicina del lavoro, alla psichiatria. Nel successivo biennio interverranno studiosi di ingegneria, fisica, architettura, sociologia, comunicazioni di massa, scienze della formazione. Per il suo carattere interdisciplinare, il seminario è aperto agli studenti dei corsi di laurea umanistici e agli studenti di Giurisprudenza, Medicina, Ingegneria, Fisica. Gli incontri si tengono a palazzo Marescotti col seguente calendario:

21 febbraio 2002

TULLIA MAGRINI (Bologna) e CARLA CUOMO (Bologna), *Inquinamento musicale ed ecologia acustica*

28 febbraio 2002

MARCELLA GOLA (Bologna) e GIANLUCA GARDINI (Chieti), *Organizzazione giuridica e legislazione italiana. Nozioni di base di diritto pubblico*

7 marzo 2002

MICHELE CAIANIELLO (Bologna), GIOVANNI FACCI (Bologna), PAOLO MOLINARI (Bologna), PAOLA PIZZI (Bologna), *La tutela pubblica contro gli inquinamenti fra dottrina e giurisprudenza*

14 marzo 2002

CARLA CUOMO (Bologna), *Musica e salute: ecologia acustica, ecologia della mente* (I)

21 marzo 2002

GIOVANNI MAZZOTTI (Bologna), *Anatomia dell'apparato uditivo*

4 aprile 2002

PIERLUIGI LENZI (Bologna), *Funzione dell'apparato uditivo*

11 aprile 2002

LUDOVICA MALAGUTI ALIBERTI (Roma), *Patologia da rumore: stress, affaticamento mentale, eccetera*

18 aprile 2002

EUGENIO BORGNA (Novara), *I linguaggi del silenzio*

9 maggio 2002

CARLA CUOMO (Bologna), *Musica e salute: ecologia acustica, ecologia della mente* (II)

La musica di consumo in Italia: economia, sociologia, stile

Nel secondo anno di attività, il seminario coordinato da Paolo Somigli (Roma) continuerà l'indagine trattando in particolare funzioni e caratteri del rock in Italia negli anni '80 e '90.

L'argomento verrà affrontato in varie prospettive, in tre cicli di tre incontri ciascuno. Nel primo ciclo si inquadrerà storicamente e metodologicamente il problema; nel secondo, col contributo di Alberto Musso (Bologna) e Raffaella Pellegrino (Bologna), si indagheranno questioni connesse al diritto d'autore in relazione al fenomeno dei festival e dei raduni promossi da enti di varia natura e rivolti a gruppi ed interpreti non ancora affermati; nel terzo, si tratterà un repertorio di canzoni degli anni '80 e '90, in particolare dei Litfiba, per individuarne caratteristiche stilistiche, tematiche, funzioni.

29 novembre 2001: *Introduzione allo studio della musica di consumo* (Somigli)

6 dicembre 2001: *La musica di consumo in Italia dal dopoguerra agli anni '60: tra melodia italiana e suggestioni d'Oltreoceano* (Somigli)

13 dicembre 2001: *Il rock in Italia: inquadramento storico* (Somigli)

17 gennaio 2002: *Introduzione al diritto d'autore* (Pellegrino)

24 gennaio 2002: *Il festival: cornice giuridica* (Pellegrino)

1° febbraio 2002: *Il festival: problemi e tipologie contrattuali* (Musso e Pellegrino)

1° marzo 2002: *Il rock italiano negli anni '80: caratteristiche, tematiche, funzioni* (Somigli)

8 marzo 2002: *I Litfiba* (Somigli)

15 marzo 2002: *I Litfiba e il rock italiano negli anni '90* (Somigli)

Editing di testi scientifici in musicologia

Il seminario coordinato da Elisabetta Pasquini (Bologna) fornisce gli strumenti primari per redigere tesine, ricerche bibliografiche e tesi di laurea. Gli studenti apprenderanno i rudimenti dell'*editing* (come si redigono le note a piè di pagina, i rinvii bibliografici, le citazioni, le bibliografie, come si usano gli stili tipografici) e si cimenteranno poi, in piccoli gruppi, nel lavoro di segreteria di redazione (come si

predispongono i dattiloscritti e si correggono le bozze di stampa), esercitandosi su alcune schede critiche da pubblicare nel «Saggiatore musicale». Al termine del seminario, ciascun gruppo illustrerà ai partecipanti, sotto la guida della coordinatrice, il lavoro svolto e i principali problemi affrontati.

Il seminario viene incontro all'esigenza manifestata dagli studenti in seno alla Commissione didattica della Facoltà di Lettere e Filosofia.

DUE SEMINARI ESTIVI DI MUSICA ANTICA

in collaborazione con
 Alma Mater Studiorum - Università di Bologna,
 Dipartimenti di Musica e Spettacolo
 e di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali,
 Villa I Tatti - Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Firenze),
 Associazione Clavicembalistica Bolognese,
 Comune di San Lazzaro di Savena, Comune di Dozza,
 Provincia di Bologna, Libreria Musicale Italiana (Lucca)

San Lazzaro di Savena, villa Cicogna, 10-11 giugno 2002

AFFETTI ED EFFETTI CANTABILI: PROBLEMI DI PRASSI ESECUTIVA VOCALE E STRUMENTALE
 seminario condotto da Luigi Ferdinando Tagliavini (Friburgo); coordinato da Marco Beghelli (Pesaro)

Il seminario prende in esame alcuni aspetti fondamentali dell'antica prassi esecutiva vocale e strumentale tuttora negletti da gran parte degli esecutori, compresi molti sedicenti "interpreti filologici", che troppo spesso sembrano trascurarne l'importanza. La prima giornata è dedicata al repertorio tastieristico italiano del '600, e in particolare a questioni riguardanti l'agogica, la ritmica e l'espressione degli "affetti". La seconda verte sull'esecuzione vocale del repertorio sette-ottocentesco, con particolare riguardo al rapporto voce/strumenti nel recitativo "accompagnato" e al problema dell'appoggiatura in connessione con la declamazione del testo verbale.

La trattazione teorica è accompagnata da esemplificazioni pratiche strumentali e vocali a scopo didattico. Destinatari ideali del seminario sono gli strumentisti e i cantanti che desiderino acquisire le particolari competenze stilistiche in materia, nonché gli storici della musica e gli studiosi dediti ai problemi dell'antica prassi esecutiva.

Dozza, Rocca sforzesca, 8-13 luglio 2002

Secondo Seminario internazionale estivo "Jacopo da Bologna": LA POLIFONIA D'ARTE NELLA STORIA E LA CULTURA DEL TARDO MEDIOEVO ITALIANO
 Comitato promotore: Margaret Bent, Giuliano Di Bacco (direttore), Francesco Facchin, John Nádas, Cesarino Ruini, Anne Stone

INTORNO AL CODICE BOLOGNA Q.15

Coordinato da Margaret Bent (Oxford), e con la partecipazione di Donato Gallo (Padova), Jan Herlinger (Baton Rouge), Pedro Memelsdorff (Milano), John Nádas (Chapel Hill), Alejandro Planchart (Santa Barbara) e Federica Toniolo (Padova).

Un seminario residenziale su uno dei più importanti codici italiani di polifonia, il suo repertorio, il contesto storico-culturale, in vista della pubblicazione di uno studio (con riproduzione fotografica) a cura di Margaret Bent. L'occasione per uno scambio di idee ed esperienze fra generazioni di studiosi del tardo Medioevo italiano. Il programma comporta la presenza di esperti di musica, storia, arte e letteratura del periodo. Sono disponibili alcune borse di studio.

LA MUSICA NELLA STORIA E NELLA CULTURA
CORSO D'AGGIORNAMENTO E FORMAZIONE INTERDISCIPLINARE
PER INSEGNANTI DELLA SCUOLA SECONDARIA

in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo,
l'IRRE dell'Emilia Romagna, l'Associazione culturale «Proteo»,
Associazione culturale «Le Muse e il Tempo»
e col patrocinio del Provveditorato agli Studi di Bologna
Bologna, palazzo Marescotti

12 aprile 2002

FRANCESCO SABBADINI (Bologna), *La musica strumentale nel periodo classico-romantico*

19 aprile 2002

MARCO BEGHELLI (Pesaro), *Far dramma in musica: il melodramma italiano del primo Ottocento*

3 maggio 2002

DARIO OLIVERI (Palermo), *“Musica degenerata”: destino della musica europea negli anni del nazismo*

10 maggio 2002

ALBERTO CAPRIOLI (Bologna), *Musica e architettura nell'opera di Luigi Nono*

14 maggio 2002

ROBERTO DE CARO (Bologna), *L'interpretazione musicale e il suo contesto*

24 maggio 2002

BENEDETTO PASSANNANTI (Roma), *Storia dell'ascolto, ascolto della storia*

Coordinamento di Benedetto Passannanti (Roma), in collaborazione con Cristina Cano (Bologna).

SESTO INCONTRO
DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Bologna, palazzo Marescotti, 1° giugno 2002

ANNA VILDERA (Padova), *“Usus veteres” nel Cerimoniale marciano del Cinquecento*

Dai primi sondaggi effettuati sul *Caerimoniale* marciano, redatto da Bartolomeo Bonifacio tra il 1559 e il 1564, emerge immediatamente un dato: è intenzione del Bonifacio, *primicerius* nella basilica di San Marco, di annotare da una parte tradizioni liturgico-musicali appartenenti ad una tradizione *antiquior*, dall'altra *recentiores*: il *modus vetus* e il *novissimus* convivono dunque nella stessa fonte, ad un tempo conservativa ed innovatrice. Rivolgere l'attenzione verso gli *usus veteres* significa andare alla ricerca di qualcosa che talora si è perduto: il canto delle letture evangeliche e profetiche, ad esempio, benché rievocato con una certa nostalgia, sembra presentare alcuni problemi esecutivi di non facile soluzione da parte dei maestri di cappella marciiani.

I pochi cenni del *Caerimoniale* non risultano essere supportati da testimoni musicali aventi la medesima origine: si può tuttavia tentare di osservare gli esempi musicali offerti da codici appartenuti a chiese limitrofe – ad esempio quella padovana – per ipotizzare, se non altro, quale potesse essere la tradizione marciana.

DANIELE VALENTINO FILIPPI (Cremona), *Scelte poetiche ed atteggiamenti compositivi nella “Selva armonica” (1617) di Giovanni Francesco Anerio*

Giovanni Francesco Anerio, musicista tra i più notevoli nel panorama romano del primo Seicento, pubblica nel 1617 la *Selva armonica*, dove si contengono *motetti, madrigali, canzonette, dialoghi, arie a una, doi, tre e quattro voci*. Tale miscelanea, in cui l'ispirazione prevalente è sacra, o per meglio dire spirituale, vede la luce due anni prima dell'opera più celebre dell'Anerio, il *Teatro armonico spirituale*, una raccolta cui molti autori attribuiscono un ruolo chiave nella nascita del genere 'oratorio', all'incrocio tra gli influssi di tradizione laudistica e quelli del dialogo e del madrigale spirituale. Nella *Selva* s'incontrano simili problemi di genere, che verranno esaminati analizzando le scelte poetiche di Anerio e gli atteggiamenti del compositore di fronte alle strutture metriche e retoriche dei testi.

L'indagine si prefigge di aprire nuovi spiragli di comprensione sull'orizzonte creativo d'un autore cresciuto umanamente e culturalmente nell'ambiente dell'Oratorio filippino e formatosi musicalmente nell'aureo solco tracciato a Roma dal Palestrina.

DAVIDE DAOLMI (Roma), *L'indagine drammaturgica al servizio della scenotecnica barocca: “L'armi e gli amori” al Teatro Barberini*

Peculiarità propria dell'opera in musica è la riscrittura: il libretto riscrive in genere un testo precedente, mentre la musica a modo suo riscrive il libretto, nel senso che lo ripensa. Le differenze che si determinano nel passaggio da uno statuto testuale all'altro sono spesso più rivelatrici di ogni singola componente presa isolatamente (la musica e il libretto, certo, ma anche il testo-spettacolo e tutti gli elementi connessi).

Un confronto fra l'impianto drammatico dell'opera *L'armi e gli amori* allestito a Roma nel Teatro Barberini (1656), libretto di Rospigliosi e musica di Marazzoli, e il suo precedente spagnolo – una commedia di cappa e spada di Juan Pérez de Montalbán – molto ci rivela circa la macchina scenica che accolse l'opera romana: si tratta d'informazioni così dettagliate e precise, pur in assenza di bozzetti e fonti iconografiche, da permetterci di ricostruire le applicazioni scenotecniche praticate nel Teatro Barberini. Si precisa così l'evoluzione delle quinte piatte a scomparsa, ponendoci di fronte a una fase ibrida fra la scena fissa teorizzata dal Serlio nel '500 e la successiva mutazione a vista alla Torelli: è una fase intermedia che, per quanto mutuata direttamente dal Buontalenti, ci si palesa assai diversa da come l'avevamo immaginata fino ad oggi.

TARCISIO BALBO (Bologna), *La "Didone" dal Metastasio a Händel: il come ed il che cosa*

Come osservò Charles de Brosses nel 1739-40, «non vi è mai stato nessun poeta pari al Metastasio nell'arte di esporre il soggetto»: nelle prime scene d'ogni suo dramma per musica, «quasi senza che vi sia un racconto, lo spettatore si trova al corrente di tutto ciò che è necessario per comprendere l'opera». Più specificamente, l'esposizione fornisce una certa quantità di informazioni narrative che vengono ad integrare le notizie anticipate dall'argomento e dalla lista dei personaggi, già note dunque allo spettatore fin da prima che inizi lo spettacolo (o la lettura del dramma). Così facendo, nelle prime scene il drammaturgo enuncia, in particolare, ogni elemento utile per comprendere il ruolo che nella vicenda sarà chiamato a svolgere ciascun personaggio.

La relazione illustra in che modo i tagli e le modifiche inferte da Händel sia al recitativo sia al corredo delle arie incidano sui meccanismi drammatici nell'esposizione della *Didone abbandonata* del Metastasio (1724). Il riferimento è al pasticcio che Händel confezionò per il Covent Garden nel 1737 sulla scorta della partitura di Leonardo Vinci (1726).

MARIATERESA STORINO (Trento), *Riconoscimento stilistico all'ascolto*

È difficile investigare i meccanismi psicologici della percezione dello stile, sia per i complessi processi cognitivi implicati nella costruzione razionale del "sentito", sia per la difficoltà di stabilire procedure sperimentali atte a comprendere la totalità delle dimensioni musicali e sonore dell'opera d'arte, sia infine per l'ambiguità degli elementi che definiscono il costruito teorico 'stile'.

In un lavoro recente (*Le regole della musica*, Torino, EDT, 1999), Mario Baroni, Rossana Dalmonte e Carlo Jacoboni hanno indotto dall'analisi di un corpus di arie di Giovanni Legrenzi un sistema di regole formali che ne descrivono lo stile. Recenti teorizzazioni delle scienze cognitive ci danno modo di verificare la pertinenza di tale sistema di regole nonché la validità stilistica dei brani prodotti mediante l'implementazione informatica di tale sistema. La verifica della pertinenza stilistica tramite modelli e metodi della psicologia cognitiva consente di delucidare la natura dei meccanismi percettivi attivati nel formulare giudizi stilistici e di confermare ovvero smentire, dopo una comparazione euristica tra le opere del compositore e i prodotti della macchina, il carattere specifico e onnicomprensivo del

corpus di regole dello stile legrenziano individuato in sede analitica, nonché la possibilità di riprodurlo informaticamente.

CLAUDIA POLO (Arezzo), *Verdi nei "media": riflessioni sulla figura e l'opera*

Il dottor Hinkfuss, in *Questa sera si recita a soggetto*, sostiene: «se un'opera d'arte sopravvive, è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma». L'attualità di un'opera o d'un autore si riflette in genere nella serie di ipotesi che si formulano intorno al suo rinnovato uso. Muove da queste riflessioni la ricerca sulla recezione della figura e dell'opera di Giuseppe Verdi in Italia attraverso i *media* nel Novecento e fino al centenario del 2001. Stampa generalista e specializzata, fonografia, radio, cinema, televisione, Internet, nel selezionare gli aspetti della figura e dell'opera di Verdi, ne offrono una fenomenologia "moltiplicata", implicando specifici modelli culturali e musicali.

Se alcuni studiosi si sono già interrogati intorno a questo problema – lo testimonia la bibliografia verdiana di Gregory Harwood (1998) –, manca tuttavia un'analisi a largo raggio sui mezzi di comunicazione, vecchi e nuovi, che hanno mediato e mediano l'opera e la figura del compositore. La ricostruzione storica che qui si propone è radicata nella riflessione sui processi culturali e comunicativi che rappresentano il fenomeno Verdi. L'adozione di una prospettiva distesa sull'arco di circa cent'anni permette di osservare dappresso la dinamica di tali processi nei diversi *media*.

Coordinamento organizzativo di Barbara Cipollone e Angelo Rusconi.

SESTO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, palazzo Marescotti, 22-24 novembre 2002

Il sesto Colloquio di Musicologia indetto dal «Saggiatore musicale» comprenderà due tavole rotonde e alcune sedute dedicate a relazioni libere e progetti di ricerca.

Le due tavole rotonde verteranno sui seguenti temi:

(1) *L'opera del regista e lo sguardo del musicologo*, coordinatore Marco Beghelli (Pesaro);

(2) *Musicologia storica e musica di consumo*, coordinatori Paolo Cecchi (Bologna) e Paolo Somigli (Roma).

Le sedute libere saranno dedicate a relazioni su temi svariati. Gli *abstracts* verranno pubblicati nel sito Internet del «Saggiatore musicale» (www.muspe.unibo.it/period/saggmus).

Il comitato scientifico del Colloquio è formato da Lorenzo Bianconi (Bologna), Cristina Cano (Bologna), Francesco Degrada (Milano), F. Alberto Gallo (Ravenna), Adriana Guarnieri (Venezia) e Roberto Leydi (Bologna).