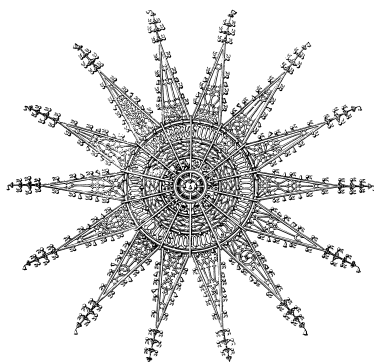


**BOLLETTINO  
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE  
«IL SAGGIATORE MUSICALE»  
2003**



**Nel 2003 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, Cesarino Ruini e Lamberto Trezzini. 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](mailto:saggmus@muspe.unibo.it)

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

TRE CONFERENZE-LEZIONI  
SUL SEI-SETTECENTO

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

27 novembre 2002

PAOLO FABBRI (Ferrara), *Parlare e recitare in musica nel primo Seicento*

Tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento, per il testo letterario viene scelta talvolta quella veste musicale che in seguito sarà notoriamente definita 'monodia'. Nel farlo, il modello proposto è da ricercarsi non più nelle tecniche musicali tradizionali e consolidate, ma piuttosto nell'atto elocutivo e performativo: la lingua parlata e le sue intonazioni, la lingua declamata (degli attori) e le sue manifestazioni.

I musicisti tendono a far precipitare sui loro pentagrammi l'essenza di questi diagrammi sonori che, già amplificati sulla scena "comica" dagli attori rispetto al parlato "naturale", vengono presentati in forma ancor più "rotonda" dai cantanti che cominciano ad essere impegnati in recite interamente musicali.

Gli espedienti per ottenere questo effetto di "parlar cantando" sono di ordine metrico, melodico e ritmico, ma anche armonico e talora contrappuntistico. Qualche esempio concreto ha fornito dettagliato sostegno a queste affermazioni storico-teoriche.

11 dicembre 2002

ANDREA LANZA (Torino), *Nuove musiche per un nuovo pubblico: Haydn e i mutamenti del linguaggio musicale alle soglie del secolo XIX*

Dalla fine del secolo XVIII, il termine 'classico' cominciò ad essere applicato alle composizioni di Haydn, Mozart e del primo Beethoven, percepite come manifestazioni emergenti di un nuovo linguaggio musicale i cui paradigmi erano destinati a durare nel tempo. L'Ottocento romantico vi scorgerà soprattutto i prodromi di un'estetica musicale ispirata all'autonomia dell'arte. Ma in realtà il nuovo linguaggio si era sviluppato essenzialmente entro categorie intellettuali settecentesche, e risultava da un processo di secolarizzazione e democratizzazione dell'ascolto musicale che, ben prima della stagione romantica, aveva mutato il rapporto fra compositore e pubblico: un rapporto basato non più sulla mera condivisione di norme prescritte, ma su più complesse strategie di comunicazione e coinvolgimento dell'ascoltatore messe di volta in volta in atto dal compositore.

Di tali strategie, che soprattutto nella musica strumentale trovarono un campo di sperimentazione vergine, Joseph Haydn fu uno degli artefici più consapevoli: sia nelle Sinfonie composte per un pubblico “immaginario” nel laboratorio privilegiato di Esterháza, sia in quelle appositamente scritte a Londra per gli uditori “reali” dei concerti pubblici di nuova istituzione. La necessità di rivolgersi a un pubblico anonimo, numericamente e qualitativamente più vasto di quello immediatamente raggiungibile, portò Haydn a concepire la composizione non più in funzione dei canoni di genere e di stile, ma direttamente come costruzione acustica in funzione degli “universali percettivi” dell’ascolto. In assenza di riferimenti testuali ed extramusicali, la plausibilità uditiva divenne la vera misura di un discorso musicale interamente basato sulle intrinseche proprietà simboliche del suono, e ne modificò profondamente gli elementi costitutivi: la nozione di ‘tema’, i processi di trasformazione, il senso della temporalità. Ben prima dell’individualismo romantico, fu l’idea illuministica dell’intelligibilità universale del linguaggio sonoro ad aprire al compositore nuove frontiere di libertà in deroga alle regole tradizionali. Ne offre un esempio la Sinfonia n. 103 (“col rullo di timpani”), con i suoi motivi di derivazione popolare perfettamente integrati in costrutti musicali che ne trascendono il significato in chiave universale.

22 gennaio 2003

GIORGIO PAGANNONE (Bologna), *Tra ‘dialogo’ ed ‘esibizione’: tipologia del concerto settecentesco*

Nella lezione si è inteso evidenziare lo sviluppo del genere concertistico nel corso del Settecento, e in particolare il passaggio dalla forma “a ritornello”, tipica del barocco, alla cosiddetta “forma-sonata di concerto” (*concerto sonata form*, oppure *ritornello sonata form*) in auge nella seconda metà del secolo, che media tra la forma a ritornello e il principio sonatistico. Si è inteso altresì evidenziare che le due tipologie muovono da principi opposti. Il concerto solistico barocco – suo massimo rappresentante Vivaldi – s’ispira al principio della *polarità*, ossia alla netta separazione tra *discorso* musicale (affidato ai ritornelli orchestrali) ed *esibizione* solistica (si pensi alla raccolta vivaldiana denominata *Il cimento dell’armonia e dell’invenzione* del 1725, di cui fanno parte le *Quattro stagioni*). Il concerto in forma-sonata, del quale abbiamo le massime espressioni in Mozart, s’ispira invece al principio della *reciprocità*, ossia al fitto dialogo tra solista ed orchestra, che non di rado sfocia in aperto conflitto. Si sono infine esaminati due concerti mozartiani composti a breve distanza l’uno dall’altro, i Concerti per pianoforte orchestra K. 488 in La maggiore e K. 491 in Do minore (entrambi del 1786), e ne abbiamo evidenziato le differenze, specie nel primo movimento. Il K. 488 è un monumento al *replay*, anzi al *fair play* tra solista ed orchestra, che dialogano alla pari, scambiandosi lo stesso materiale tematico; nel K. 491 emerge invece l’arte del *counterplay*, dello scontro tra solista e orchestra, che tocca il punto di massima tensione nello sviluppo del primo movimento, dal quale il solista esce visibilmente segnato.

La trattazione dell’argomento ha messo a frutto i concetti elaborati da Joseph Kerman nel recente libro *Concerto Conversations* (1999; cfr. questa rivista, IX, 2002, pp. 254-259), che si concentra sulle tipologie di rapporto tra solista e orchestra nel concerto solistico (non solo settecentesco).

## GIORNATA DI STUDIO

LA PAROLA DI DIO IN MUSICA:

I CANTI PER LA LITURGIA DELLA MESSA

in collaborazione con

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Dipartimento di Musica e Spettacolo

Centro dipartimentale «La Soffitta»

coordinamento di Cesarino Ruini (Bologna)

con Mauro Casadei Turroni Monti (Udine),

Antonio Lovato (Padova), Donatella Righini (Firenze),

Daniele Sabaino (Pavia-Cremona)

Bologna, palazzo Marescotti, 3 maggio 2003

Inteso come prosecuzione dell'analoga iniziativa realizzata il 3 marzo 1999 (*Gregorio Magno, il Palestrina, Bob Dylan: la Chiesa di fronte alla musica*; cfr. questa rivista, V, 1998, pp. 345-354; VI, 1999, pp. 363-371), l'incontro ha preso in considerazione i presupposti dottrinali e normativi della celebrazione eucaristica, mettendoli a confronto con alcuni aspetti della prassi liturgica attuale, nell'intento di chiarire nodi e contraddizioni che tuttora appesantiscono il rapporto tra la liturgia, il canto e la musica, con particolare riguardo alla situazione italiana.

Il tema è stato affrontato in prospettiva interdisciplinare, di volta in volta secondo il punto di vista teologico, liturgico, pastorale, storico e linguistico, oltre che prettamente musicale.

Nei saluti d'apertura della giornata, Lorenzo Bianconi ha ricordato l'importanza della svolta determinata dall'introduzione della lingua volgare nella liturgia della Chiesa cattolica. Bianconi ha posto due problematiche: la prima, in merito all'immissione di linguaggi musicali correvi da parte della Chiesa, nella fase culminante della celebrazione della messa, in favore del gusto dominante dei fedeli; la seconda sulla diffidenza dello storico della musica nei confronti della produzione di un nuovo stile per accattivare un consenso generale: «Lo storico della musica si chiede se non vi siano, nel sottosuolo storico della musica cattolica, giacimenti che meritino di essere sfruttati, per portare alle nostre chiese canti davvero devoti ma non fatui, artisticamente degni e però di facile esecuzione».

Nella sua relazione, «*Stato die carmen Christo dicere*»: *Eucarestia e musica dalla testimonianza di Plinio alle assemblee dei nostri giorni*, Giulio Cattin (Padova) ha proposto una panoramica storica del processo di formazione del repertorio musicale della liturgia partendo dai canti nelle prime assemblee cristiane. Dagli accenni al Concilio di Trento e alle problematiche connesse con l'imposizione di un repertorio gregoriano inaccessibile ai fedeli, passando per la frattura apertasi fra i musicisti e la Chiesa con la musica profana dell'Ottocento, Giulio Cattin è giunto alle proposte del Concilio Vaticano II e ha concluso che «nella situazione attuale si guarda alla funzione e alla forma al di là di qualunque intervento impositivo: il ritorno dell'arte alla santità non può che avvenire attraverso questa strada».

Nel corso del suo intervento, *L'Eucarestia, sintesi di fede e pratica cristiana*, mons. Ernesto Vecchi, Vescovo ausiliare di Bologna, ha ripercorso le prescrizioni

dettate dal Concilio Vaticano II, mettendo in evidenza i passi che illuminano l'importanza del «compito ministeriale» della musica nel contesto liturgico: «la musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente sarà unita all'azione liturgica». Mons. Vecchi ha inoltre sottolineato l'importanza del canto dell'Assemblea, al quale va prestata una particolare attenzione, e con le parole di Giovanni Paolo II ha invitato la comunità cristiana a «fare un esame di coscienza perché ritorni sempre più nella Liturgia la bellezza della musica e del canto».

Mons. Virginio Sanson, docente di Liturgia all'Istituto superiore di Scienze religiose delle Venezie (Padova), ha messo in luce l'importanza della relazione che lega *Bibbia ed Eucarestia*, attraverso un excursus storico-antropologico. Dal significato della Parola di Dio nella liturgia cristiana e dal ruolo della Bibbia nel rito della messa, ha concluso con un esame del nuovo carattere dei canti della Messa: nella riforma voluta dal Concilio Vaticano II «tutti i canti della messa, sia quelli a testo fisso come quelli a testo variabile, possono essere eseguiti in diverse maniere, con una articolazione molto elastica di ruoli fra salmista-solista, coro e assemblea». L'augurio finale è che «i testi di *nuova composizione* non siano troppo indegni di quelli salmodici tolti dalla Sacra Scrittura», e che siano modellati sui loro contenuti, «chiaramente riferiti ai misteri di Cristo e della sua Chiesa, e insieme siano vicini come linguaggio alla sensibilità delle persone del nostro tempo».

A conclusione dei lavori della mattinata, padre Eugenio Costa S.J., responsabile del Centro teologico dei Gesuiti di Torino («*Actuosa participatio: centralità dell'Assemblea e ruolo dei Ministeri*»), ha parlato della nostra epoca di transizione, nella quale «visione ideale e lezioni tratte dall'esperienza celebrativa si incrociano», consentendo comunque di tracciare un significativo quadro generale che si articola su due livelli: «un livello strutturale e operativo (un gruppo umano che pratica azioni simboliche, con intenti e con articolazioni proprie) e un livello teologico, in funzione di retroterra dottrinale e come presupposto di un certo rapporto con l'Altro. L'assemblea ha bisogno di essere “servita” dai suoi membri, che ne fanno parte e che impersonano un ruolo; ma a sua volta l'insieme di questi ruoli è coerente con una grande “figura” cristiana, quella del Corpo di Cristo», in una liturgia-spettacolo che diviene celebrazione comunitaria.

*Parola di Dio e canto nella Messa: tra cultura e comunicazione, quali prospettive liturgiche?* In risposta a questo interrogativo mons. Manlio Sodi, decano-preside nella Facoltà di Teologia dell'Università pontificia salesiana di Roma, ha messo in luce l'importanza di Parola, Canto e Musica come linguaggi che assicurano una duplice comunicazione: la prima, tra Dio e il suo popolo, realizzata dal sacramento; l'altra, all'interno della stessa Assemblea, attraverso il dialogo. Cantare la messa è «caratterizzare i diversi momenti della celebrazione attraverso il linguaggio musicale, che ha la capacità di tradurre il contenuto del mistero celebrato nelle categorie proprie di una cultura, dando vita ad espressioni che costituiscono un linguaggio sacrale in risposta al linguaggio della rivelazione e come richiamo a quello della vita di ogni giorno».

In «*Sacrosanctum Concilium*» e lo spessore della riforma liturgica: note sul problema della musica sacra, Alberto Melloni (Modena - Reggio nell'Emilia) ha posto il problema della conoscenza storica della riforma liturgica e delle diverse spinte che la promuovono. Da questo punto di vista, la questione del canto liturgico e della musica sacra è eloquente, perché la restaurazione della musica sacra rappresentò a

inizio Novecento un modello di riforma liturgica che ebbe la sua forza d'impatto proprio nell'appello «al bisogno di disincrostare forme recenti e abusive».

Il dibattito è proseguito con Daniele Sabaino, docente nell'Università di Pavia-Cremona, il quale, nell'intervento *Quale musica per quali parole*, ha messo in evidenza l'ampia varietà degli schemi rituali che gli stessi libri liturgici ammettono. Secondo Sabaino, il progetto celebrativo della liturgia va vivificato di volta in volta, a seconda dell'assemblea che celebra la messa, in uno specifico contesto culturale, sociale, temporale. L'attenzione al testo cantato è prioritaria rispetto alla musica che lo veicola. Possiamo parlare di sacralità della musica nell'azione liturgica quando canto e musica hanno la capacità d'integrarsi nell'insieme dell'azione rituale. È una sacralità situazionale, non extratemporale. Canto e musica vanno viste come gesto vivo e non solo come opere codificate da eseguire. La bontà delle forme non riguarda prevalentemente la dimensione estetica, ma è qualcosa che investe caratteristiche estetico-formali in grado di realizzare tale integrazione entro un progetto culturale determinato, in quello specifico contesto. È giusto che nella liturgia entrino brani caratterizzati da una bellezza propria, ma il metro di giudizio dovrebbe essere la dignità formale, adatta e funzionale al progetto liturgico di oggi.

Mons. Marco M. Navoni, dottore nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, ha parlato del *Canto liturgico al servizio della retta fede: la testimonianza di sant'Ambrogio*, che introdusse nella Chiesa milanese il canto degli inni. Sebbene tale innovazione si riferisca alla liturgia dell'Ufficiatura, essa si configura come tentativo riuscito di "mettere in musica" la Parola di Dio con finalità pedagogica e catechetica nei confronti del popolo cristiano. Dopo una breve introduzione storica, sono state proposte alla lettura e commentate alcune strofe significative degli inni ambrosiani.

Con l'intervento di Guido Milanese (Università Cattolica di Milano), *Analisi semantiche e orizzonte antropologico in alcuni testi di uso corrente*, si è concluso il dibattito, animato da numerosi interventi da parte del pubblico presente in sala. L'esame linguistico di alcuni repertori attualmente in uso presso diverse comunità ecclesiali italiane, e il confronto di questi col Repertorio Nazionale proposto dalla Conferenza Episcopale Italiana, ha consentito a Milanese di tracciare un profilo antropologico e religioso dei prodotti testuali per l'uso liturgico.

La pubblicazione degli Atti sarà realizzata a cura del prof. Cesarino Ruini (informazioni all'indirizzo [www.rivistaliturica.it](http://www.rivistaliturica.it); [www.liturgia.it](http://www.liturgia.it)). Questo resoconto è stato stilato da Monica Cristini (Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna).

## SEI SEMINARI DI MUSICOLOGIA

coordinati col corso di Storia della Musica,  
Corso di laurea in Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo  
Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna

### *Oggetti e metodi della storiografia musicale medievale*

Il seminario, coordinato da Giuliano Di Bacco (Bologna), si articola in due livelli annuali. Quello di base è rivolto a chi s'interessa ad un primo approccio con la documentazione medievale di carattere musicale (codici, testimonianze archivi-

stiche, altre fonti storico-culturali): l'attività consiste principalmente nell'analisi guidata di una scelta di composizioni, trattati, documenti d'archivio. Il livello avanzato, con la costituzione di gruppi di studio, si propone di contribuire alla realizzazione di progetti di ricerca, o produrre testi e materiali da pubblicare in rete. Oltre alle tradizionali tematiche filologico-paleografiche, il seminario segnala nuove prospettive di ricerca di natura interdisciplinare; è inoltre propedeutico alla partecipazione ad iniziative specialistiche, quali i Seminari internazionali estivi "Jacopo da Bologna".

Il seminario 2003 è stato dedicato a Guillaume du Fay. Il primo livello, in collaborazione con la cattedra di Storia della musica medievale e rinascimentale del DAMS, si è occupato dell'analisi delle molteplici testimonianze sulla vita e l'opera del musicista fiammingo, e della loro interpretazione. Il secondo livello ha avuto per titolo "La musica e il Principe", ovvero la celebrazione del potere in musica nei secoli dal XIII al XV.

*«Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»: poesia e musica nell'Italia del secondo Cinquecento*

Il seminario, coordinato da Concetta Assenza (Ancona) e Paolo Cecchi (Bologna), avrà durata triennale. Nel primo anno è stata condotta una prima ricognizione sui rapporti tra musica e poesia nel madrigale e nella canzonetta del secondo Cinquecento. Sono state considerate le relazioni tra la tradizione letteraria e le scelte poetiche dei musicisti (con particolare attenzione al favore che incontrarono tra i musicisti le rime di Petrarca Sannazaro Ariosto Tasso Guarini e Grillo); i topoi poetici e le tipologie metriche; i rapporti tra morfologia poetica e musicale; il ruolo svolto dalla committenza istituzionale e nobiliare nella scelta delle liriche musicate. Sono state inoltre scrutinate le partiture (con ricorso all'ascolto di registrazioni sonore) di alcuni madrigali e canzonette di fine secolo, onde individuare i procedimenti compositivi impiegati dai compositori soprattutto per rappresentare in musica la struttura metrico-poetica e l'accentuazione versale dei testi intonati.

Nel corso del seminario si è fatto inoltre riferimento e ricorso ai due progetti di ricerca in atto nel Dipartimento di Musica e Spettacolo (Bologna) e nel Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali (Bologna-Ravenna), entrambi coordinati da Angelo Pompilio: il RePIM – Repertorio della poesia italiana per musica, che individua le fonti letterarie dei testi musicati nei secoli XVI e XVII, e il Nuovissimo Vogel, revisione della bibliografia descrittiva delle raccolte a stampa di musica su testo italiano degli stessi secoli.

*Problemi e aspetti della musica del Novecento*

Il seminario, coordinato da Raffaele Pozzi (Bologna), nel quinto ed ultim'anno ha proposto le seguenti relazioni:

9 aprile 2003

LUISA BASSETTO (Venezia), *Il violino nell'opera di György Kurtág: aspetti tecnici ed estetici*

16 aprile 2003

GABRIELE GARILLI (Palermo), *Natura e linguaggio in Anton Webern*



30 aprile 2003

CARLO CARRATELLI (Venezia), *Profilo di Camillo Togni*

7 maggio 2003

ALESSANDRO MASTROPIETRO (Roma), *Nuova musica e programmazione concertistica a Roma dopo il 1945*

*Problemi e aspetti della musica del Novecento (nuova serie). Il Quartetto d'archi nel Novecento*

Il seminario, realizzato dal CIMES del Dipartimento di Musica e Spettacolo di Bologna con la collaborazione del «Saggiatore musicale», e curato da Raffaele Pozzi (Roma), ha trattato le vicende storiche e i linguaggi del Quartetto d'archi nel Novecento. Considerato – dall'età del Classicismo alla fine dell'Ottocento – il genere più complesso ed elitario della musica da camera, il Quartetto d'archi ha mantenuto nel corso dell'ultimo secolo una vitalità e una “permanenza strutturale” che non ha paragoni in altri generi, inglobando via via nel suo sviluppo molte delle innovazioni linguistiche, stilistiche e concettuali che caratterizzano la storia della composizione musicale negli ultimi cent'anni. Tale vitalità tipologico-formale fa del repertorio quartettistico del secolo scorso un punto d'osservazione privilegiato per conoscere e sondare criticamente la natura e la portata di tali innovazioni, sia nel Novecento storico sia nella “Nuova Musica” del secondo dopoguerra.

Il seminario si è svolto su tre “piani” coordinati e complementari: (1) le lezioni-concerto; (2) le conferenze; (3) i concerti propriamente detti. Le lezioni-concerto, svolte da Raffaele Pozzi in collaborazione col Quartetto FontanaMIX, hanno illustrato analiticamente i tratti peculiari di alcune delle composizioni poi eseguite nei successivi concerti; l'esposizione è stata integrata con l'ascolto dal vivo di sezioni, episodi, temi e motivi, ritmi e timbri delle singole composizioni: lo “smontaggio” del congegno musicale ha reso così più vivida e pregnante l'illustrazione verbale. Le tre conferenze-lezioni, affidate ad Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Gianmario Borio (Pavia-Cremona) e Raffaele Pozzi, hanno trattato le vicende del Quartetto d'archi dall'inizio del secolo agli anni '90 e tracciato un quadro di riferimento storico-critico del genere e delle sue mutazioni nei diversi periodi presi in esame. Dopo ciascuna conferenza s'è tenuto un concerto, a mo' di “corredo sonoro” del panorama critico tracciato dal conferenziere. Il seminario ha unito così il momento della riflessione e dell'indagine storico-analitica, rivolta anche al pubblico dei non-specialisti, con la concreta prassi dell'esecuzione e dell'ascolto. Esso mira dunque ad alimentare un'adeguata conoscenza storica e a favorire la prassi dell'ascolto consapevole della musica d'arte del Novecento.

Gli incontri si sono svolti nell'Auditorium della Manifattura delle Arti, Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna, secondo il calendario che segue. Il Quartetto FontanaMIX (Valentino Corvino e Antonella Guasti violini, Corrado Carnevali viola, Nicola Baroni violoncello) ha eseguito i tre concerti.

1° e 2 dicembre 2003: lezioni-concerto di Raffaele Pozzi

9 dicembre: Adriana Guarnieri Corazzol, *Il Quartetto d'archi nella prima metà del Novecento*. Concerto: Anton Webern, *Sechs Bagatellen* per quartetto d'archi op. 9 (1911-13); György Ligeti, *Quartetto per archi n. 2* (1968); George

Crumb, *Black Angels: Thirteen Images from the Dark Land*, per quartetto d'archi amplificato (1970).

- 11 dicembre: Gianmario Borio, *Il Quartetto d'archi e la Nuova Musica (1950-1960)*. Concerto: Gian Francesco Malipiero, *Quartetto per archi n. 1 "Rispetti e strambotti"* (1920); Bruno Maderna, *Quartetto per archi in due tempi* (1955); Giacinto Scelsi, *Quartetto per archi n. 3* (1963); Gilberto Cappelli, *"Il giardino della speranza"* per quartetto d'archi (2003, prima esecuzione assoluta).
- 12 dicembre: Raffaele Pozzi, *Nono e Hölderlin. Su "Fragmente – Stille, an Diotima"*. Concerto: Claude Debussy, *Quartetto per archi in Sol minore op. 10* (1893); Igor Stravinskij, *Tre pezzi per quartetto d'archi* (1914); Dmitrij Šostakovič, *Quartetto n. 8 in Do minore op. 110* (1960).

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

Il seminario, di durata quadriennale (2000-2004), mira a fornire una conoscenza critica della produzione, dei caratteri, delle funzioni e delle implicazioni socioeconomiche della musica di consumo nella società di massa. Nel suo terzo anno d'attività, il seminario ha approfondito ed esaminato alcuni episodi della storia del Festival della Canzone Italiana attraverso un'indagine di carattere storico, critico ed analitico.

Al seminario, coordinato da Paolo Somigli, hanno collaborato Cinzia Venturoli (Bologna) e Roberto Agostini (Pisa), Fabio Rossi (Messina), John Mercer (Potton, Gran Bretagna). Gli incontri si sono tenuti nella sede di Palazzo Marescotti, secondo il seguente calendario:

- 21 febbraio 2003: *Introduzione: perché Sanremo* (Somigli)  
 28 febbraio 2003: *La ricerca storica: metodi e problemi* (Venturoli)  
 14 marzo 2003: *Sanremo e la canzone italiana negli anni '50* (Somigli)  
 21 marzo 2003: *Sanremo e la canzone italiana negli anni '60* (Agostini)  
 28 marzo 2003: *Creazione e manipolazione del suono: lo studio di registrazione* (Mercer)  
 11 aprile 2003: *La recensione musicale: strategie linguistiche e testuali* (Rossi)  
 9 maggio 2003: *Sanremo come evento mediatico* (Somigli)  
 16 maggio 2003: *Conclusioni del seminario* (Somigli)

Al termine del seminario gli studenti hanno prodotto relazioni sul Festival della Canzone Italiana e hanno riservato particolare attenzione alle valutazioni della critica. A questo proposito, una relazione nata nell'ambito del seminario nell'a.a. 2000/01, e relativa alla critica musicale, è stata pubblicata su «Musica/Realtà» (XXIII, n. 68, luglio 2002, pp. 12-19).

#### *Musica come disperazione: il problema dell'inquinamento musicale*

Il seminario, quadriennale (2000-2004), coordinato da Carla Cuomo (Bologna), ha concluso il suo terzo anno (cfr. questa rivista, VII, 2000, p. 524 sg.; VIII, 2001, p. 400; IX, 2002, p. 345 sg.). Nel 2003 l'argomento è stato sviluppato sotto il profilo ingegneristico, fisico-acustico ed architettonico. In particolare sono stati curati gli aspetti relativi alla misurazione dei fattori che concorrono a produrre e

propagare il suono, alla riverberazione sonora, all'isolamento acustico e alla caratterizzazione acustica dei teatri e delle sale da concerto, con interventi del prof. Alessandro Cocchi e degli ingegneri Paolo Guidorsi, Giovanni Semprini e Lamberto Tronchin. È stato svolto anche un *workshop* sugli aspetti architettonici del problema, tenuto dall'architetto Stefano Manservigi, in collaborazione con lo studio d'architettura "GruppoZero". Gli incontri musicologici sono stati tenuti da Carla Cuomo.

Il seminario ha previsto un livello base (parte I) ed un livello avanzato (II). Il livello base ha compreso tre incontri di riepilogo, rivolti ai nuovi iscritti, sui contenuti del programma svolti nel primo e nel second'anno. Il livello avanzato ha compreso due incontri musicologici, quattro ingegneristici e il *workshop* di quattro ore. Agli incontri principali si sono affiancati alcuni incontri di approfondimento, mirati alla discussione e allo sviluppo delle tematiche affrontate nel seminario. Per il carattere interdisciplinare, il seminario è stato aperto sia agli studenti dei corsi di laurea umanistici, sia agli studenti di giurisprudenza, medicina, ingegneria, fisica.

Parte prima: *La musica inquina?* Riepilogo delle lezioni svolte negli a.a. 2000/01 e 2001/02

13 marzo 2003

CARLA CUOMO (Bologna), *Inquinamento musicale ed ecologia acustica: tra suono, rumore e silenzio*

20 marzo 2003

CARLO BIANCONI (Bologna), *Nozioni di base di diritto pubblico*

27 marzo 2003

GIOVANNI MAZZOTTI (Bologna), *Anatomia dell'orecchio*

Parte seconda: *Musica e spazio*

3 aprile 2003

CARLA CUOMO (Bologna), *Musica e spazio: percorsi storici e filosofici (I)*

10 aprile 2003

PAOLO GUIDORSI (Bologna), *Metrologia acustica*

15 aprile 2003

LAMBERTO TRONCHIN (Bologna), *Propagazione del suono negli ambienti chiusi*

29 aprile 2003

GIOVANNI SEMPRINI (Bologna), *Propagazione del suono nelle strutture solide*

8 maggio 2003

ALESSANDRO COCCHI (Bologna), *Caratterizzazione acustica degli ambienti per esecuzioni musicali*

22 maggio 2003

STEFANO MANSERVIGI e "GRUPPOZERO" (Bologna), *Esigenze acustiche e architettoniche: alcuni esempi applicativi*

29 maggio 2003

CARLA CUOMO (Bologna), *Musica e spazio: percorsi storici e filosofici (II)*

*Editing di testi scientifici in musicologia*

Il seminario, coordinato da Elisabetta Pasquini (Bologna) e articolato in nove 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 della redazione (come si redigono le note a piè di pagina, i rinvii bibliografici, le citazioni, le bibliografie, come si usano gli stili tipografici) e si sono poi cimentati, 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 in questa rivista.

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

in collaborazione col Dipartimento di Musica e Spettacolo, l'IRRE Emilia Romagna,  
l'Associazione per la Ricerca storico-critico-letteraria (Ferrara),  
l'Associazione culturale «ProteoFareSapere» Emilia Romagna,  
l'Associazione culturale «Le Muse e il Tempo» (Bologna)  
e col patrocinio dell'Ufficio Scolastico Regionale per l'Emilia Romagna  
Bologna, palazzo Marescotti

10 marzo 2003

ELISABETTA PASQUINI (Bologna), *Orfeo* (Monteverdi)

17 marzo 2003

RAFFAELE MELLACE (Bologna), *Didone abbandonata* (Hasse)

24 marzo 2003

MARCO BEGHELLI (Pesaro), *Ifigenia in Tauride* (Gluck)

31 marzo 2003

PAOLO RUSSO (Parma), *Médée* (Cherubini)

7 aprile 2003

ANNA TEDESCO (Palermo), *Les Troyens* (Berlioz)

14 aprile 2003

BENEDETTO PASSANNANTI (Bologna), *Ulisse* (Dallapiccola)

28 aprile 2003

RAFFAELE POZZI (Bologna), *Oedipus rex* (Stravinskij)

5 maggio 2003

PAOLO GOZZA e SERAFINA SABATINO (Bologna), *I desideri d'Eco e di Narcisso*  
(Draghi)

Il corso è stato coordinato da Benedetto Passannanti (Bologna), in collaborazione con Cristina Cano (Bologna).

## UN SEMINARIO ESTIVO 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 - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Firenze)  
 Comune di Dozza, Libreria Musicale Italiana (Lucca)  
 Santa Reparata International School of Art (Firenze)

Dozza, Rocca sforzesca, 8-13 luglio 2003

Terzo seminario internazionale estivo "Jacopo da Bologna": LA POLIFONIA D'ARTE  
 NELLA STORIA E NELLA CULTURA DEL TARDO MEDIOEVO ITALIANO

Comitato promotore: Margaret Bent, Giuliano Di Bacco (direttore), Francesco  
 Facchin, John Nadas, Cesarino Ruini, Anne Stone

IL CODICE SAN LORENZO 2211: FIRENZE ALLA FINE DELL'ARS NOVA

Coordinato da John Nadas (Chapel Hill), con la partecipazione di Teresa De  
 Robertis (Firenze), Alessandra Fiori (Bologna), Sean Gallagher (Cambridge, Ma.),  
 Ugo Giani (Lucca), Pedro Memelsdorff (Firenze-Barcelona), David Peterson (Lex-  
 ington), Yolanda Plumley (Cork).

Oggetto dei lavori è stato uno dei più importanti codici italiani di polifonia, il  
 suo repertorio e il suo contesto storico-culturale, in vista della pubblicazione di  
 uno studio (con riproduzione fotografica) a cura di John Nadas. L'incontro ha  
 consentito uno scambio d'idee ed esperienze fra diverse generazioni di studiosi  
 del tardo Medioevo italiano. Sono intervenuti esperti di musica, di storia, di paleo-  
 grafia e di tecniche di elaborazione digitale delle immagini; ha partecipato una  
 quarantina fra esperti e giovani studiosi provenienti da dieci paesi. Accanto alle  
 lezioni teoriche si è svolto un *workshop* di restauro virtuale su alcuni dei brani pa-  
 linsesti testimoniati nel codice.

## SETTIMO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

in collaborazione col Dipartimento di Musica e Spettacolo  
 Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
 Bologna, palazzo Marescotti, 7 giugno 2003

Otto relazioni di dottorandi in  
 Modelli, linguaggi e tradizioni nella Cultura occidentale (Ferrara)  
 Musicologia e Beni musicali (Bologna)  
 Musicologia e Scienze filologiche (Cremona)  
 Scienze della Musica (Trento)  
 Storia dello Spettacolo (Firenze)  
 Storia e analisi delle Culture musicali (Roma "La Sapienza")  
 Storia e critica dei Beni artistici e musicali (Padova)  
 Storia e critica dei Beni musicali (Lecce)

GABRIELE BECHERI (Roma), *Edoardo Sanguineti e la musica*

Edoardo Sanguineti ha cominciato negli anni '60 a collaborare con musicisti (Luciano Berio, Vittorio Gelmetti, Vinko Globokar), e continua tuttora: sono ormai una quarantina i compositori che, a vario titolo, hanno utilizzato testi suoi. Elettronica, teatro musicale, orchestra o *ensemble* o strumento singolo con voce: non c'è soluzione timbrica che non abbia toccato la poesia di Sanguineti; il quale si è spesso dimostrato disposto, oltretutto, a mettersi in gioco in prima persona, leggendo testi durante concerti o prestando la voce a manipolazioni elettroniche.

Nelle poesie musicate si osservano tre diverse situazioni: testi autonomi, indipendenti da qualsiasi realizzazione musicale, liberamente selezionati dal compositore; testi autonomi, selezionati e messi a disposizione dal poeta; testi appositamente scritti per un musicista. In tutti e tre i casi, è data ampia facoltà d'intervento ai compositori, in una poesia che presenta notevoli tratti di musicabilità e dicibilità, vale a dire possibilità (o addirittura necessità) d'essere recitata ed eseguita ad alta voce. Dal musicista, d'altra parte, Sanguineti si aspetta una restituzione di senso, sotto forma di quella capacità connotativa che è fuori dalla portata della scrittura, stretta com'è nelle maglie di una logica puramente concettuale e semantica.

Fra le collaborazioni più intense e durature si registrano quelle con Luciano Berio, Vinko Globokar, Fausto Razzi, Luca Lombardi e Andrea Liberovici, compositori assai diversi dal punto di vista stilistico e linguistico ma, agli occhi del poeta, uniti da una medesima tensione alla ricerca, ch'egli considera imprescindibile nella propria poesia e, più in generale, nell'arte. Il lavoro con Berio, beninteso, ha un'importanza del tutto particolare, e in *ARonne*, opera nata su un testo appositamente scritto da Sanguineti (1974-75), emergono meglio che altrove gli elementi fondamentali della collaborazione, proprio in termini di capacità connotative della musica, in questo lavoro messe continuamente alla prova. Non a caso *ARonne* va considerato, secondo il compositore, un "documentario" su una poesia, dove gli strumenti per la dotazione di senso sono il dialogo e il costante passaggio dal caos all'ordine, dall'indifferenziato al differenziato (e viceversa); il tutto senza rinunciare ai processi tipici della musica (ripetizione, contrasto, eccetera).

LUCIA BOSCOLO (Padova), *Sopravvivenze arcaiche del proprio dei santi aquileiese in melodie processionali dei secoli XIV-XV*

Lo studio dei processionali in uso nella diocesi di Aquileia nei secoli XIV e XV consente di ampliare le nostre conoscenze intorno alla fase più antica del repertorio liturgico-musicale relativo al proprio dei santi locali. Infatti alcune melodie processionali dedicate a santi della diocesi compaiono anche nello stadio più antico degli uffici propri dei medesimi santi, così che sembrano cristallizzate nel tempo, alimentando interrogativi circa la loro origine.

Ad un'analisi più accurata esse non solo si lasciano ricondurre alla primitiva formazione del proprio dei santi, ma in qualche caso potrebbero risalire addirittura a un periodo precedente, essendo del tutto o in parte desunte dal Temporale o dal Comune dei martiri.

L'arcaicità dei brani concerne soprattutto i santi festeggiati da epoca più remota (Ermagora e Fortunato; Ilario e Taziano; Eufemia, Dorotea, Tecla ed Erasma; Donato di Cividale), segno forse di una volontà conservatrice nei riguardi

di precedenti manifestazioni del culto dei santi ad Aquileia: le processioni (cantate) verso il luogo del martirio.

GIANNI CICALI (Firenze), *Nascita di una prima buffa: Anna Lucia de Amicis*

Per 'sistema dei ruoli' nel teatro dell'opera buffa s'intende un articolato fenomeno economico e artistico-produttivo, rappresentato da una categoria di attorcantanti che rispondono ad una sia pur mutevole qualifica professionale (*primi buffi e prime buffe, buffi caricati, buffi toscani o napoletani, mezzi caratteri, secondi buffi e seconde buffe* ecc.). Collegati tra loro, costoro formarono, tra la metà del secolo XVIII e gli inizi del XIX, compagnie teatrali in grado di proporre un repertorio operistico dotato di caratteristiche comuni e condivise, entro una sovrastruttura – culturale linguistica economica urbanistica editoriale teatrale – che preesisteva e che però, su scala nazionale e continentale, dimostrava un notevole dinamismo, innervata com'era da una capillare rete di trasporti per le merci e le persone.

Il "campione" selezionato per questa relazione riguarda la vicenda di Anna Lucia de Amicis, *prima buffa* che debutta nel 1754 a Siena con *La finta sposa* e al Cocomero di Firenze con *Le pescatrici* di Goldoni. Circa gli spostamenti in Toscana di Anna Lucia e Domenico Antonio de Amicis, suo padre, una vasta messe di documenti permette di ricostruire taluni aspetti professionali e consente nel contempo una ricognizione sinottica degli avvenimenti teatrali a metà secolo in un contesto importante come quello del Teatro del Cocomero. Vengono quindi ricostruite le edizioni del libretto della *Finta sposa*, partendo da un archetipo napoletano del 1745 (*La finta cameriera*), la specificità drammaturgica dei ruoli, il loro peso contrattuale, l'evoluzione della drammaturgia fino all'edizione di Londra 1763, l'ultima in cui la De Amicis interpretò la parte di Lisetta.

In seguito Anna Lucia de Amicis passò all'opera seria: la circostanza, invero inconsueta, ne fa un soggetto tanto più interessante nel panorama delle *prime buffe*.

ANTONELLA D'OVIDIO (Cremona), *La sonata a tre a Roma prima di Corelli: aspetti strutturali e principii di unità formale*

Posta in secondo piano dai fasti dell'opera in musica, della cantata e dell'oratorio, la produzione di Sonate a tre nella Roma del Seicento prima di Corelli pare aver inciso solo marginalmente sugli sviluppi dello strumentalismo seicentesco, soprattutto se la si compara all'impatto delle scuole strumentali dell'area emiliano-bolognese o veneta. Ad uno sguardo più attento, questo repertorio, trasmesso per lo più manoscritto, ci permette però di ridisegnare a grandi linee il contributo dato dai compositori romani – Lelio Colista, Carl' Ambrogio Lonati, Alessandro Stradella, Carlo Mannelli, tutti anche virtuosi di strumento – agli sviluppi di determinate pratiche compositive nel campo della sonata.

A Roma, la Sonata a tre diventa oggetto di una formulazione stilistica secondo criteri più specifici rispetto ai modelli del Nord: sia dal punto di vista tecnico, con la nuova centralità acquisita dall'elemento contrappuntistico e dunque dal movimento fugato; sia sotto il profilo formale, con una tendenza a concepire la Sonata, soprattutto in Colista, secondo parametri di unità e coerenza motivico-strutturale. L'analisi comparata delle procedure compositive adottate da Corelli e di quelle

messe a punto a Roma nella generazione precedente può ridefinire il ruolo svolto dai compositori qui sù menzionati nell'affermare lo 'stile a tre'; nel contempo, permette di valutare più dettagliatamente alcuni elementi di continuità stilistica tra questa tradizione strumentale e quella che proprio a Roma, dal 1681 in poi, vedrà in Arcangelo Corelli il suo acclamato protagonista.

NICOLA GIOSMIN (Trento), *Grammatica e semantica in uno stile dato*

Nel recente saggio *Le regole della musica*, di Mario Baroni, Rossana Dalmonte e Carlo Jacoboni (Torino, EDT, 1999; questa rivista, IX, 2002, pp. 279-288), molti problemi relativi alla grammatica musicale vengono affrontati e risolti, ma al tempo stesso altri ne sorgono. In particolare, uno dei nodi cruciali è costituito dal rapporto fra la grammatica qui elaborata e le teorie del significato. In questo senso la 'grammatica' di Baroni, Dalmonte e Jacoboni è un passo avanti importante verso la definizione del concetto di 'stile': ma l'esito risulterebbe ulteriormente arricchito se si proseguisse la ricerca in ambito espressivo.

L'indagine si può orientare in due distinte direzioni:

(1) arricchire la grammatica con uno studio circa le possibilità espressive della grammatica stessa (ontologia degli oggetti musicali); le possibilità espressive della grammatica si potranno studiare a partire dall'individuazione di 'tipi espressivi' entro un dato stile; a questa individuazione può far seguito il tentativo di costruire un'ontologia formale degli oggetti musicali che tenga conto delle nozioni di dipendenza, connessione, identità ecc., tipiche dell'approccio ontologico;

(2) studiare, in generale, il rapporto tra le teorie del senso e la grammatica (ontologia condivisa tra discipline).

Scopo di tale ricerca è d'indagare in profondità il primo punto; per quanto riguarda il secondo, si potrà considerare solo la semantica psicologica di Michel Imberty. L'intento è di pervenire ad una 'grammatica di stile' completa anche di una sorta di 'semantica' dello stile stesso. È evidente tuttavia che il ricorso all'ontologia porterebbe a ben pochi risultati, se non venisse supportato da un approccio generale di tipo filosofico. Si potrà cercare di discutere criticamente i problemi sollevati dalla grammatica dello stile, indi di porli in relazione dialettica con le varie discipline summenzionate. Questo confronto critico può offrire il punto di partenza per costruire l'ontologia degli oggetti musicali di uno stile, unendo metodologie analitiche a (sia pur blandi) processi di formalizzazione dei risultati.

ALESSANDRO MACCHIA (Lecce), *La lira e la spada: musica, cordoglio e memoria per le vittime delle due guerre mondiali*

Nel corso degli ultimi decenni si è registrato un considerevole incremento nello studio delle manifestazioni culturali sollecitate dalla tragedia delle guerre mondiali che hanno scavato il volto e l'anima del secolo XX. Tuttavia, anche tralasciando lavori di carattere specifico sulla poesia di guerra o sui monumenti ai caduti, persino nei contributi di più ampio respiro manca un'indagine su come i compositori di musica abbiano risposto a quegli eventi. Se è vero, come diceva Debussy, che non esiste 'musica di guerra', pure esiste una risposta di tipo creativo a tali avvenimenti: e il caso dello stesso compositore francese è eloquente.



Si notano differenze sostanziali nella maniera di celebrare in musica i caduti della prima guerra mondiale e quelli della successiva; tuttavia, già nei confronti del conflitto del 1914-18 si palesano approcci differenziati. C'è da un lato una posa eroizzante, che guarda ai precedenti ottocenteschi – laddove il nome di Berlioz s'impone come punto di riferimento decisivo –, dall'altro un discreto raccoglimento, assai più consapevole della tragedia. Il sentimento di 'pietà' invocato dal poeta Wilfred Owen (1893-1918), poi universalizzato da Benjamin Britten col *War Requiem* (1962), è venuto a scardinare il tratto retorico.

La relazione non è stata circoscritta a una sola nazione, universale essendo il dolore che ha accomunato nelle reazioni emotive i paesi belligeranti; il cordoglio consente anche di accomunare i due conflitti mondiali in un'unica strategia commemorativa: non a caso, Britten ha potuto ricordare le vittime della seconda guerra con poesie della prima.

ANGELO RUSCONI (Bologna), *L'acrostico di Guido d'Arezzo*

In un gran numero di manoscritti, due trattati di Guido d'Arezzo – il *Micrologus* e le *Regulae rhythmicae* – iniziano con versi acrostici formanti il nome dell'autore. L'acrostico del *Micrologus* è inconfutabilmente autentico; più complessa la situazione dell'altro. Nella sua edizione delle *Regulae* (1985), Joseph Smits van Waesberghe dà l'acrostico in corsivo e fra parentesi quadre, per segnalare che non considera autentici i versi. Nella nuova edizione critica di Dolores Pesce (1999), invece, due versioni dell'acrostico precedono il poema, una di seguito all'altra, indifferenziate tipograficamente fra loro e rispetto al testo principale. Ma le motivazioni addotte dalla curatrice e il riesame della tradizione non rendono accettabile tale soluzione, invero anomala. Una delle due versioni dell'acrostico non ha nulla a che fare con le *Regulae*, per la semplice ragione che nella tradizione manoscritta non appare mai in rapporto con questo trattato: la si incontra esclusivamente in testa a un *Dialogus de musica* che diverse fonti hanno trasmesso sotto il nome di Guido, ma che va più correttamente attribuito a un anonimo autore operante in area 'lombarda' (o 'padana'). Sarà stata appunto l'attribuzione a Guido a suggerire ad un compilatore di comporre per questo *Dialogus* un acrostico in versi, sulla falsariga di quello del *Micrologus* (o di adattarvi l'altra versione).

L'altra versione, questa sì legata sempre alle *Regulae*, è assente in tutta la tradizione italiana (ivi comprese quindi le *fontes optima*e dei trattati di Guido); un'unica importante eccezione obbliga bensì a considerare la possibilità di un'origine italica, ma non basta da sola a scardinare le ragioni che ne escludono l'autenticità. In sostanza, il solo acrostico del *Micrologus* è stato composto da Guido d'Arezzo, e in origine né il *Dialogus* né le *Regulae* erano introdotti dai componimenti che Smits e Pesce hanno tirato in causa. Pertanto, nessun acrostico dovrà entrare a far parte di una futura edizione critica del *Dialogus*, e l'acrostico delle *Regulae* va eliminato dall'edizione del testo autentico di Guido.

CARLIDA STEFFAN (Ferrara), *La lirica da camera italiana del primo Ottocento: ambiente, funzione, testi*

La ricerca si occupa perlopiù della musica vocale da camera italiana composta da autori dediti *in primis* al melodramma: la procedura appare obbligata, ma non

manca di suscitare un certo imbarazzo, per varie ragioni. Innanzitutto, la trasmissione dei testi: in parte, il repertorio è disperso in fogli staccati; in parte, è giunto sul mercato editoriale anche attraverso molteplici ristampe; in parte, rimane consegnato ad autografi e album di varia natura, spesso in mano privata e non consultabili. Nel mettere mano all'esigua produzione di Bellini si sono potute fare alcune riflessioni e considerazioni circa la classificazione delle fonti (operazione propeudeutica all'edizione critica), le occasioni compositive (mercato editoriale o *souvenirs* per gli amici), l'autorevolezza degli autografi nell'accidentato percorso della ramificata trasmissione di un brano.

Più che inseguire il miraggio di un percorso evolutivo nel catalogo di ciascun compositore, è preferibile perseguire – non senza le opportune distinzioni di valore estetico – l'obiettivo di focalizzare più generale il fenomeno della lirica vocale da camera italiana (produzione/circolazione/recezione) nell'imponenza del dato statistico, alimentato da compositori 'specialisti' e da celebri dilettanti, e gestita da editori (in testa a tutti Ricordi) premurosi nel soddisfare il consumo dei salotti aristocratico-borghesi.

Ambienti e contesti condizionano anche le scelte poetiche. Nei primi decenni, corti filonapoleoniche e salotti aristocratici razzolano nell'immaginario arcadico-neoclassico. Un cambiamento di gusto significativo si fissa attorno agli anni '30, quando compaiono sul mercato le Strenne: la romantica caoticità del loro contenuto – racconto cronaca romanzo ode sonetto versi traduzione ballata ecc. – condizionò potentemente il gusto (soprattutto femminile) e l'orizzonte d'attesa di esecutori e fruitori della lirica da camera. Ai modelli sentenziosi ed arcadici, che pur mantengono una straordinaria persistenza, si affiancano nuovi stereotipi, nuovi modelli iconologici: il pastore, il barcaiolo, la tomba di Fille lasciano spazio al trovatore, al crociato, all'amante reclusa nel castello diroccato. Il mutamento di gusto e cultura viene a fondare un nuovo immaginario complesso e articolato, importante anche per situare gli esiti 'alti' del teatro musicale.

Coordinamento organizzativo di Barbara Cipollone (Bologna-Ravenna) e Angelo Rusconi (Bologna).

#### SETTIMO COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Manifattura delle Arti  
Laboratori del Dipartimento di Musica e Spettacolo  
Bologna, 21-23 novembre 2003

Alla Manifattura delle Arti si è svolto il VII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale». Le sedute mattutine di venerdì 21 e sabato 22 e tutta la giornata di domenica 23 novembre sono state dedicate alle relazioni libere e ai progetti di ricerca. Nei pomeriggi di venerdì 21 e sabato 22 si sono tenute le tavole rotonde *Il bello musicale*, coordinata da Maurizio Giani (Bologna), e *L'informatica all'Opera*, coordinata da Anna Laura Bellina (Padova).

Venerdì 21 novembre

Saluto del Vicepresidente dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale», Lorenzo Bianconi

Prolusione: FRANCO PIPERNO (Firenze), *«Aequa potestas» (?) : la musica e il consorzio delle arti a Roma nell'età del "classicismo arcadico"*

Relazioni libere I

MATTEO NANNI (Friburgo in Brisgovia), *Theodor W. Adorno e Luigi Nono: un dialogo mancato*

LEO IZZO (Bologna), *Bruno Maderna e le musiche per il film "Le due verità"*

Tavola rotonda: *Il bello musicale*

Coordinatore: Maurizio Giani (Bologna)

Partecipanti: Michela Garda (Pavia-Cremona), Giorgio Pestelli (Torino), Raffaele Pozzi (Roma), Antonio Serravezza (Bologna-Ravenna)

Sabato 22 novembre

Relazioni libere II - presidente Franco Piperno (Firenze)

ANGELA BELLIA (Agrigento), *La musica e il riso per rifondare il "kosmos": raffigurazioni coroplastiche d'interesse musicale nella Sicilia ellenica*

DANIELA CASTALDO (Lecce), *Il "cornuus" di Voghenza e gli strumenti militari romani*

LUCIA BOSCOLO (Padova), *Istria e Dalmazia nel proprio dei santi aquileiese*

MARUSKA DI GIANNATALE (Ancona), *I giochi musicali nel Medioevo e nel Rinascimento*

ALESSANDRA FIORI (Bologna), *Le ballate in "senaria imperfecta" di Francesco Landini e la "tertia specie musicae" descritta da Filippo Villani*

CECILIA PANTI (Siena), *Il "Diffinitorium musice" di Giovanni Tinctoris: prima edizione critica e nuova traduzione italiana*

Relazioni libere III - presidente Emanuele Senici (Oxford)

DIANA BLICHMANN (Venezia), *La rappresentazione dell'eroe: il "Catone" metastasiano nelle intonazioni di Vinci e Leo*

MANFRED HERMANN SCHMID (Tübingen), *Händel e la lingua tedesca*

LORENZO MATTEI (Roma), *Una «proemiale cerimonia»? L'introduzione con coro nell'opera seria in Italia (1778-1800)*

SAVERIO LAMACCHIA (Bologna), *Il conte d'Almaviva parente del califfo di Bagdad. Su una fonte sconosciuta del "Barbiere" di Rossini*

MARY ANN SMART (Berkeley), *Ancora sulla questione del romanticismo italiano: Gioachino Rossini e Salvatore Viganò nel 1816*

CORMAC NEWARK (Ferrara), *Dal "Guillaume Tell" al "Rodolfo di Sterlinga" e oltre*

Tavola rotonda II: *L'informatica all'Opera*

Coordinatore: Anna Laura Bellina (Padova)

Partecipanti: Luca Aversano (Firenze), Fiamma Nicolodi (Firenze), Fabio Rossi (Messina), Paolo Trovato (Ferrara), progetto LESMU; Lorenzo Bianconi (Bolo-

gna), Giorgio Pagannone (Bologna), Angelo Pompilio (Bologna-Ravenna), Fabio Regazzi (Bologna), progetto *RADAMES*; Maria Ida Biggi (Venezia), progetto di digitalizzazione delle fonti iconografiche per lo studio dell'opera; Sergio Durante (Padova), progetto *CANTO*; Paolo Mastandrea (Venezia), progetti *Aureae latinitatis bibliotheca*, *Poesis*, *Poetria nova*; Franco Rossi (Padova), progetto di digitalizzazione dell'Archivio storico del Teatro La Fenice; Anna Venato (Padova), edizione ipertestuale del *Filosofo di campagna*

Domenica 23 novembre

Relazioni libere IV - presidente Marina Mayrhofer (Napoli)

RODOLFO BARONCINI (Roma), *Alfonso III d'Este, Fulvio Testi e Sigismondo d'India: "prove di melodramma" alla corte di Modena*

ANDREA GARAVAGLIA (Pavia-Cremona), *Sintomi e forme di epigonismo patologico: Sigismondo d'India*

MARIANNE GUBRI (Bologna-Tours), «*Di celeste Sirena odo il concento*»: *encomi seicenteschi rivolti alle cantanti*

ANNA TEDESCO (Palermo), *Strategie di un drammaturgo di metà Seicento: il "Giasono" di G. A. Cicognini tra musica e teatro*

ANDREA BOMBI (Valencia), «*Una ópera a lo divino toda cantada*»: *esordi dell'oratorio in Spagna (1702-1735)*

ELISABETTA PASQUINI (Bologna), *Padre Martini "judex et arbiter". Su un concorso bolognese del 1760*

Relazioni libere V - presidente Manfred Hermann Schmid (Tübingen)

PAOLO CECCHI (Bologna), *Volontà d'autore, convenzioni e committenza nelle varianti della "Lucrezia Borgia" (1833-1842)*

GLORIA STAFFIERI (Roma), *Scribe "bien fait": per una drammaturgia del grand opéra*

EMANUELE SENICI (Oxford), *La retorica dei generi nella storiografia dell'opera in musica dell'Ottocento*

VINCENZINA CATERINA OTTOMANO (Matera), *Influenze del soggetto biografico in "Orleanskaja Deva" di Čajkovskij?*

MICHELA NICCOLAI (Cremona), *Influenze pucciniane nella canzone d'inizio secolo*

CLAUDIA DI LUZIO (Berlino), «*Un re in ascolto*» di Luciano Berio: *una genesi travagliata*

Relazioni libere VI - presidente Cesarino Ruini (Bologna)

VINCENZO BORGHETTI (Cremona), *Palinsesti musicali, autorità e senso del passato nell'"art-song reworking" tra '400 e '500*

GIORGIO BUSSOLIN (Venezia), STEFANO ZANUS FORTES (Venezia), *Il codice DCCLVIII della Biblioteca Capitolare di Verona*

KATIA BOGGIAN (Verona), *L'illustrazione del codice DCCLVIII della Biblioteca Capitolare di Verona*

CESARE CORSI (Napoli), *Il tema della vecchia nella canzone villanesca tra "vituperium", charivari, teatro comico rinascimentale*

ANNA RITA ADDESSI (Bologna), FRANÇOIS PACHET (Parigi) *Interazioni tra bambini e macchine musicali*

MARIO CARROZZO (Napoli), *L'opera musicale tra analisi e storiografia*

Relazioni libere VII - presidente Matteo Nanni (Friburgo in Brisgovia)  
 GABRIELE CASTAGNI (Reggio nell'Emilia), *Diatonismo e dodecafonìa in Béla Bartók: due letture del Quarto quartetto*  
 PAOLO DAL MOLIN (Nizza), *Pierre Boulez e le "Symphonies d'instruments à vent"*  
 ENRIQUE SACAU (Oxford), *Giocando con la memoria: musiche celebrative per i 25 anni della dittatura in Spagna*  
 ALBERTO CAPRIOLI (Bologna), *Spazialismo in Luigi Nono: dalla pittura alla musica*  
 INGRID PUSTIJANAC (Pavia-Cremona), *Il rapporto tra teoria e prassi in György Ligeti*

Gli *abstracts* delle relazioni libere si leggono nella pagina web del «Saggiatore musicale», all'indirizzo <http://muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm>. Qui di seguito pubblichiamo le relazioni introduttive alle due tavole rotonde e, per la seconda, le schede informative dei progetti di ricerca presentati.

#### Tavola rotonda I: *Il bello musicale*

MAURIZIO GIANI (Bologna) – Prima ancora di assurgere al rango d'interrogativo estetico, il problema del bello musicale sembra riguardare anzitutto il vissuto di ciascun ascoltatore. E nella sfera privata dell'esperienza personale, nell'immediatezza della quotidianità, si ripropone la situazione riassunta in una celebre battuta di sant'Agostino a proposito del tempo: «Quid sit tempus? Si nemo me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio». Cos'è il bello musicale? Se nessuno me lo chiede, lo so; se cerco di spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so. Ma la difficoltà riaffiora ad ogni piè sospinto anche nella sfera della riflessione. Di recente Annegret Huber, in un saggio dal titolo *Kann man Schönheit messen?* (in *Klang – Struktur – Metapher: Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, a cura di M. Polth, O. Schwab-Felisch e Chr. Thorau, Stuttgart, Metzler, 2000, pp. 81-91), ribadiva che siamo tutti d'accordo sul fatto che certi brani musicali non possono essere caratterizzati altrimenti che come belli, anzi indescrivibilmente belli; ma che l'accordo viene meno, sin troppo spesso, allorché si tratta d'indicare i contrassegni compositivi attraverso i quali si manifesterebbe questa peculiare bellezza. Il seguito del ragionamento della Huber è interessante: dato che l'analisi che dovrebbe nominare il bello di solito non riesce a trasferirlo in concetti ma tutt'al più a circoscriverlo, ci si potrebbe contentare di avvicinare tra loro, e far coesistere, differenti approcci analitici che sottolineino di volta in volta un determinato aspetto dell'opera scelta; e se si riesce nell'impresa di mettere in relazione le varie analisi, è allora possibile giungere a conoscenze di più ampia portata. Strada facendo, come si vede, la domanda radicale di partenza, di sapere kantiano (esiste la bellezza in musica? come è possibile?) si è dissolta.

Se affrontiamo il problema da un punto di vista storico, constatiamo che la categoria del 'bello' ha una presenza intermittente nello sviluppo dell'estetica musicale, e che il secolo che abbiamo alle spalle ha dato un contributo decisivo alla sua messa in discussione, se non alla sua demolizione. Ha senso dire che *Erwartung* o *Il sopravvissuto di Varsavia* sono "belli"? Parlare oggi di tutto questo significa più che mai dover fare i conti con i limiti del linguaggio e con l'incombente presenza di ciò che abbiamo avuto in eredità: il canone occidentale e la prospettiva della sua possibile marginalizzazione nel futuro prossimo.

Non per caso, tra i pochissimi ad aver riproposto nel nostro tempo la forza fondativa della domanda circa il bello in musica troviamo Hans Heinrich Eggebrecht, che negli ultimi anni di attività si considerava volentieri, con una punta di malizia, «un rinnegato della scienza». Eggebrecht sapeva ancora parlare senza falsi pudori del «fatto decisivo che esistono l'emozione, la sorpresa, il supremo rapimento e l'esclamazione interiore: santo cielo, com'è bello! ... Ma all'esclamazione che porta con sé la domanda su cosa sia ciò che rende la musica così bella non si può opporre un'altra esclamazione. La domanda è come il riflesso di uno stupore che appartiene all'esclamazione, ma in quell'istante non vuole, né può, essere preso sul serio come domanda» (*Musica in Occidente*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 435). Lo stupore, si può osservare per inciso, costituisce secondo Platone l'inizio di ogni filosofare. Ma come la «domanda dell'Essere», anche la domanda circa l'esser-bella della musica non dà alcuna garanzia che non ce ne torneremo a casa a mani vuote.

Un modo per tentare di superare il momento oscurantistico che si annida nella capitolazione di fronte al problema, spesso semplicemente rimosso nell'operosità del lavoro analitico, nell'attività scientifica di tutti i giorni, potrebbe consistere in una riflessione sul linguaggio che usiamo per parlare di questo aspetto della musica, e sui condizionamenti prodotti su di esso dall'uso e dalla storia. 'Bello' appare sempre più come una semplificazione, largamente insufficiente, un termine *passé-partout* al cui interno coesistono concetti che vanno da 'sublime' a 'verità', passando per 'forma' e 'concatenazione'. Quanto al nesso bellezza/verità, già Schumann pose una questione cruciale per l'estetica musicale quando affermò, come suo solito un po' di sfuggita: «Nelle arie dello *Hans Heiling* di Marschner trovo bellezza senza verità, mentre in Beethoven (ma di rado, però), quest'ultima, ma senza la prima». Piacerebbe sapere a cosa pensasse in particolare scrivendo l'ultima frase: alla troppo lunga coda nel finale della Quinta? A quel tono ruvido, militaresco, che spunta fuori in alcuni dei suoi passi più affermativi? In ogni caso, musica non *bella*, ma *vera*. (Una definizione pertinente per *Il sopravvissuto di Varsavia*, a meno di non introdurre nella polarità 'bello/brutto-ma-vero' il terzo elemento del 'raccapricciante'.) In tempi a noi più vicini Th. W. Adorno ha talora preferito parlare di 'verità' della musica, piuttosto che della sua bellezza, ma non in antitesi a quest'ultima (ad esempio a proposito dell'Adagio del Quartetto op. 59/1), oppure accentuando il fattore decisivo della costruzione nel processo compositivo. «La bellezza è creata dalla relazione ... Il tema delle variazioni dell'*Appassionata* diventa molto eloquente soltanto quando lo si ascolta immediatamente dopo quella catastrofe fatta musica che è la coda del primo tempo».

Ma la dialettica tra i particolari compositivi e la totalità, il momento della 'trascendenza' insito nella cornice estetica, non può venire a capo del momento materialistico che sempre di nuovo riaffiora nell'esperienza dell'ascolto. Il termine 'belcanto' dice qualcosa in questo senso, e anche qui c'imbattiamo in un groviglio di contraddizioni. La voce della Callas o di Jon Vickers possono essere definite senza riserve 'belle'? E il discorso vale in misura non minore, seppure secondo altri parametri, per la "musica assoluta". L'Adagio del Quartetto op. 59/1, una pagina di fronte alla quale lo stesso Adorno sembra ammutolire, sarebbe inconcepibile in mano ad esecutori mediocri. Non si tratta di mero edonismo: nell'ambito della direzione d'orchestra, né Klemperer né Furtwängler, tanto per citare due sommi di

rettori, si preoccupavano molto del “bel suono” in senso stretto, e lo stesso si può dire di Hermann Scherchen. Ma una parte non piccola dell’immagine che ci facciamo di Beethoven Brahms Bruckner Mahler è senz’altro legata alle loro interpretazioni. In questo la storia della tradizione esecutiva e la storia delle opere si intrecciano in modo inestricabile. Parlare del ‘bello in musica’ significa dunque, in una certa misura, parlare di sé stessi, dei propri gusti, delle proprie scelte, di ciò che ha il potere di coinvolgerci o addirittura di sconvolgerci. Il sogno di Eggebrecht di «umanizzare la scienza» passa anche attraverso questa consapevolezza.

#### Tavola rotonda II: *L’informatica all’Opera*

ANNA LAURA BELLINA (Padova) – L’introduzione della tecnologia informatica ha profondamente modificato il modo di scrivere, consultare, costituire edizioni critiche, diffondere il sapere. Cambia radicalmente, ma non scompare, il problema del *corpus* nella produzione di strumenti o di biblioteche ipertestuali. Nel bene e nel male, internet costituisce ormai un’enciclopedia planetaria mutante, che *in itinere* si può correggere, ampliare e migliorare, magari con l’apporto di navigatori esperti ma senza le lungaggini delle imprese cartacee. Se tali tecnologie favoriscono l’incontro interdisciplinare, l’opera in musica – in quanto oggetto di fruizione e di studio – senz’altro offre un punto d’osservazione privilegiato, per la sua intrinseca complessità e per l’intreccio di linguaggi e forme diverse.

Mi limito ad additare qui alcuni argomenti di discussione per la tavola rotonda:

- risultati conseguiti, con particolare riguardo a quelli che non si potrebbero raggiungere su carta;

- eventuale messa in questione dello statuto disciplinare;

- modelli (logici, metodologici, informatici ecc.) elaborati, magari esportabili ad altri progetti (è un punto importante, giacché per questo genere di ricerche accade di costruire ed usare programmi dedicati, testati artigianalmente: c’è dunque il rischio di rifare inutilmente lo stesso lavoro, almeno in parte);

- difficoltà incontrate, risolte, non risolte, in via di soluzione.

Per la tirannia del tempo, l’incontro consisterà essenzialmente nell’illustrazione di un progetto potenzialmente interdisciplinare (Mastandrea) e di tre imprese multimediali che combinano dati o testi verbali e musicali con documenti visivi e auditivi (Bianconi, Pagannone, Pompilio, Regazzi; Biggi; Vencato). I progettisti e autori di banche dati catalografiche o lessicografiche (Aversano, Nicolodi, Fabio Rossi, Trovato; Durante; Franco Rossi) prenderanno parte alla discussione generale.

Sia detto per inciso: in un recente convegno sull’informatica umanistica, svolto a Verona, ho avuto la netta percezione che i più avanzati, su questo terreno, siano gli antichisti e i medievisti; non sono molti ma si coordinano strettamente, adottando metodologie in parte comuni ed evitando le sovrapposizioni fra i progetti.

PAOLO MASTANDREA (Venezia), *Aureae latinitatis bibliotheca, Poesis, Poetria nova: archivi elettronici di testi e “ricerca delle fonti” letterarie*

Per l’ennesima volta nel corso della sua storia, la cultura dell’Occidente attraversa una fase in cui i prodotti letterari passano dall’uno all’altro supporto materiale – non senza rischi per la loro conservazione. Da quando «la Musa imparò a scrivere», per secoli gli uomini lessero caratteri vergati su carta di papiro arrotol-

lata, che svolgevano usando entrambe le mani; si ebbe nella tarda antichità la grande trascrizione dei testi dal rotolo al codice, fatto per lo più di membrana animale; coincise col rinascimento carolingio l'ampio processo di traslitterazione dalla scrittura onciale o semionciale alla minuscola; modi di elaborazione ancora diversi dei documenti subentrarono al tempo delle università medievali, con la rottura del monopolio ecclesiastico sul sapere; infine, evento più d'ogn'altro importante per le sue conseguenze generali, poco dopo la metà del '400 iniziarono a diffondersi i libri a stampa al posto dei manoscritti. Ora, quasi senza accorgercene, eccoci in una fase di rivolimenti dove è compito dello storico garantire la continuità della memoria, cioè organizzare inventari che contengano i nostri dati fondamentali – e non solo in campo letterario, ma anche bibliotecario e archivistico, museale e archeologico, eccetera.

Tutti noi portiamo un onere di responsabilità enorme verso quanti verranno dopo; e il dovere di chi fa questo mestiere è trasferire il patrimonio di scrittura (anzitutto in lingua latina: ma identico problema si pone per l'intero tesoro di ogni tradizione linguistica europea, le cui basi poggiano sulla antichità classica filtrata dal medioevo cristiano), garantendone la qualità entro i nuovi formati; in questo i vantaggi dell'informatica, in termini di leggerezza e praticità, appaiono da subito smisurati: compresso in un solo CD ROM entra un contenuto tale che in libri di carta occuperebbe intere pareti; ovvero di facilità e velocità di comunicazione: collegandoci a internet, oggi accediamo da casa nostra alle biblioteche più ricche, dislocate dappertutto nel mondo. Ne consegue una diffusione di conoscenze imprevedibile sino a vent'anni fa, mentre chiunque può entrare gratis in banche di dati su disco o in linea, anche attraverso le istituzioni culturali, scolastiche e universitarie, grandi e piccole, pubbliche e private, evitando tempi e costi talora insopportabili.

In questa sede interesserà naturalmente l'esistenza, la consistenza, la logica organizzativa degli archivi di testi in veste digitale, cui collegare programmi di ricerca di parole; ne dipendono svariati modi di fruizione, con finalità tanto primarie e dirette (per esempio l'analisi intertestuale di opere letterarie) quanto secondarie e ancillari ad altre discipline filologiche. Ne vedremo insieme qualche esempio di applicazione.

Qualche suggerimento bibliografico:

- R. Mordenti, *Informatica e critica dei testi*, Roma, Bulzoni, 2001;
  - *Informatica per la Didattica*, a cura di A. Andronico, A. Chianese e B. Fadini, Napoli, Liguori, 2002;
  - G. Gigliozzi, *Introduzione all'uso del computer negli studi letterari*, a cura di F. Ciotti, Milano, Bruno Mondadori, 2003;
  - T. Numerico e A. Vespignani, *Informatica per le scienze umanistiche*, Bologna, Il Mulino, 2003;
- e cfr. anche il sito del corso di laurea specialistica in Informatica per le Discipline umanistiche, Università Ca' Foscari, Venezia: <http://lettere2.unive.it/infouman/index.html>.

È il caso di accennare almeno ai principali prodotti della tecnologia informatica che dai primi anni '90 sono al servizio degli studiosi. Un quadro completo e aggiornato delle risorse elettroniche per gli studi letterari si ottiene visitando vari siti, ma da Bologna converrà fare omaggio alle due benemerite iniziative prese da



docenti e ricercatori di quest'Università, cioè per l'italianistica [www.griseldaonline.it/risorse.htm](http://www.griseldaonline.it/risorse.htm) e per l'antichità greco-romana [www.rassegna.unibo.it](http://www.rassegna.unibo.it) ed eventualmente [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu).

Ad un repertorio ampio di testi antichi si accede coi dischi del Packard Humanities Institute (sigla PHI); le opere principali della latinità classica sono consultabili con facilità mediante *Aureae Latinitatis Bibliotheca* (ALB, Zanichelli); gli scrittori del *Corpus Christianorum* (*Series latina* e *Continuatio medievalis*) vengono editi anche nel *Cetedoc Library of Christian Latin Texts* (spesso aggiornato); la celebre *Bibliotheca Teubneriana* è pure transitata su dischi, e così la monumentale raccolta dell'abate Migne: i cui testi, completi di apparati di commento, indici e illustrazioni, sono consultabili con efficacia nel *Patrologia Latina Database* (Chadwyck-Healey, Cambridge; e va segnalato lo scrupolo dei curatori, che hanno tacitamente purgato le copie elettroniche di buona parte della proverbiale messe di errori tipografici disseminati negli originali a stampa).

La logica che accomuna i prodotti sù elencati ha determinato un'organizzazione degli archivi elettronici che rispecchia in maniera fedele i volumi cartacei da cui prendono origine i testi, e perciò privilegia un approccio per così dire "catalogatorio" rispetto a quello diacronico – ossia più attento alle istanze latamente storico-culturali dello studio letterario; altrettanto fa il più diffuso repertorio elettronico di testi nazionali, la *LIZ 4.0* (*CD ROM dei testi della letteratura italiana*, Zanichelli, 2001); ma non i dischi di *Poesis* (*Poesis2. CD ROM dei testi della poesia*, Zanichelli, 1999), che permettono la ricerca di parole entro la versificazione dalle origini a Venanzio Fortunato ed Eugenio di Toledo; e non il séguito costituito da *Poetria Nova* (*A CD ROM of Latin Medieval Poetry, 650-1250 AD*, Firenze, SISMEL, 2001), che comprende gran parte dei testi poetici composti in Europa tra la metà del secolo VII e la metà del XIII; è in atto la continuazione di quest'ultima base dati con l'ampliamento ai testi di area geografica italiana sino alla prima metà del '500 (progetto d'interesse nazionale "Poeti d'Italia in lingua latina"), consultabile liberamente in rete all'indirizzo <http://lettere.unive.it/bomemateriale/didattico.htm>.

Quanto all'opera in musica, per ora basti offrire ai convenuti e ai lettori un solo campione di trasmissione intertestuale.

LUCREZIO, *De rerum natura*, II, 801-805:

Pluma columbarum quo pacto in sole uidetur,  
 quae sita ceruices circum collumque coronat;  
 namque alias fit uti claro sit rubra pyropo,  
 interdum quodam sensu fit uti uideatur  
 inter curalium uiridis miscere smaragdos.

T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XV, 5:

Così piuma talor, che di gentile  
 amorosa colomba il collo cinge,  
 mai non si scorge a se stessa simile,  
 ma in diversi colori al sol si tinge.  
 Or d'accesi rubin sembra un monile,  
 or di verdi smeraldi il lume finge,  
 or insieme gli mesce, e varia e vaga  
 in cento modi i riguardanti appaga.

MARCHETTI, *Della natura delle cose di Lucrezio*, II, 1133-1134:

Come piuma che 'l collo e la cervice  
d'innocente colomba ornì e colori.

MARINO, *Adone*, VI, 106, 3-4:

De l'augel di Ciprigna il collo imita  
quando ai raggi del sol si trascolora.

METASTASIO, *Achille in Sciro*, 318-321:

Non cambia in altra foggia  
colomba al sol le piume,  
se va cangiando lume  
mentre rivolge il sol.

LUCA AVERSANO (Firenze), FABIO ROSSI (Messina), *LESMU – Lessico Musicale Italiano*

(1) *Prospettiva musicologica* – La prossima pubblicazione in CD ROM del *Lessico Musicale Italiano*, diretto da Fiamma Nicolodi (Firenze) e Paolo Trovato (Ferrara), segnerà l'esito di un progetto di ricerca interuniversitario nato sul finire degli anni '80 e realizzato con la collaborazione di una cinquantina di studiosi. Si tratta della più ricca banca dati testuale italiana, se si escludono quelle *full text*, come *LIZ*, *BIT* eccetera. Con oltre ottocento testi schedati dal '400 al 1966, il *LESMU* raggiunge un totale di tre milioni di parole, strutturate in 22 500 schede lessicografiche provviste di un numero di campi, tutti interrogabili, che va da un minimo di 18 ad un massimo di 30. Per maggiori dettagli si rinvia alla pagina web [www.disas.unifi.it/ricerche/Lesmu/lesmu.html](http://www.disas.unifi.it/ricerche/Lesmu/lesmu.html).

La compilazione della banca dati non è stata condotta in base a una lista di lemmi stabilita *a priori*: si è invece lavorato direttamente sui testi, registrando, di volta in volta, i termini notevoli. Obiettivo del progetto non era infatti la produzione di un usuale vocabolario tecnico-musicale completo di tutte le "voci", ma la costituzione di un archivio informatico capace di fungere da strumento di ricerca anche in senso linguistico e storico-culturale: una larghezza di prospettiva e di potenziale documentario che torna utile anche allo storico della musica, sia per studi specialistici, sia per applicazioni di carattere didattico-divulgativo.

Al modo di una banca dati *full text*, il *LESMU* consente di rinvenire rapidamente qualsiasi termine o incrocio di parole che suscitino interesse musicale o musicologico (tecnicismi riferiti alla voce, agli strumenti, alla teoria, ai generi e alle forme musicali; oppure nomi di compositori, esecutori, luoghi, istituzioni), permettendone il confronto sincronico e diacronico limitatamente ai testi e agli autori schedati. Tale funzione può supportare, ad esempio, ricerche nel campo della ricezione, della *historische Aufführungspraxis*, della teoria musicale. Il *LESMU* consente inoltre, come un dizionario storico-specialistico, di ricostruire il corso di parole di abituale impiego in ambito tecnico o estetico-critico, lemmatizzate nel variare delle accezioni lungo l'arco dei secoli (p. es. *aria*, *basso*, *cadenza*, *classico*, *diapason*, *forma*, *melodramma*, *modulazione*, *punto*, *romantico*, *serie* ecc.). La schermata risultante dall'interrogazione al computer mostra con chiarezza le attestazioni, i significati e la fraseologia relativa ad un determinato termine, in progressione dapprima cronologica, poi alfabetica in caso di locuzione.

Le pratiche modalità di consultazione facilitano, in sede d'insegnamento, l'accesso diretto alla banca dati da parte degli studenti. Il motore di ricerca offre poi ai docenti la possibilità di estrarre materiale documentario per commentarlo nel corso delle lezioni. Utili in fase didattica sono pure le note esplicative e di approfondimento apposte a molte schede lessicografiche, che spiegano in maniera sintetica e al tempo stesso critica il senso diacronicamente variabile di parole fondamentali della musica, quali *armonia*, *fuga*, *modo*, *tono* eccetera.

Si è accennato unicamente ai principali e più immediati impieghi del *LESMU* in campo musicologico, non solo per ragioni di spazio. Sarebbe infatti difficile indicare, delimitandole, tutte le possibili applicazioni di uno strumento dalle caratteristiche flessibili, interrogabile con finalità e da punti di vista molteplici. Curiosità, talento, sensibilità dei singoli utenti faranno nascere sempre nuove idee, nuove domande, nuove risposte. (*l.a.*)

(2) *Prospettiva linguistica* – Non soltanto il musicologo può trarre vantaggi didattici dalla banca dati del *LESMU*: anche il linguista sincronico e diacronico può esemplificare diversi fenomeni, impiegando il *LESMU* come strumento almeno per la retrodatazione di termini, l'analisi della formazione delle parole, l'individuazione di figure retoriche, e soprattutto per seguire le trame del costituirsi di un lessico speciale, quando non gergale, dalle origini volgari fino ai giorni nostri.

Segue uno *specimen* di retrodatazioni offerte dal *LESMU*: *baritono* (Viadana 1612), *lira arciviolata* (Doni 1633-35), *magiscoro* e *magiscuola* 'maestro di grammatica e di canto ecclesiastico' (Manni 1756), *manager* 'impresario teatrale' (Bellinioni 1920), *mezzosoprano* (Doni 1640), *pirone* 'bischero' (Vicentino 1555), *ponticello* (Vicentino 1555), *portavoce* 'megafono' (Pizzati 1782), *preromantico* («Gazzetta musicale di Milano» 1871), *procolo* 'vecchio protettore della primadonna' (Mayr 1801-02), *scannello* 'ponticello' (Gaffurio 1508).

Altri lemmi o accezioni mancano nella maggior parte dei dizionari: *magadegiare* 'suonare ad intervallo di ottava' (Mei 1581); *piscatoria* 'commedia d'ambientazione marinaresca' (Perrucci 1699); *spezzatura* 'divisione della tastiera' (Doni 1635). Tra i neologismi figura qualche *hapax*, frutto talora dell'espressionismo o delle idiosincrasie di singoli autori: *midizzarsi* 'trasfigurarsi all'ascolto della musica' (Savinio 1943); *altristilistico* 'che attinge a differenti stili' (Bastianelli 1912). La novità o gergalità di certe accezioni è recuperabile anche mediante la ricerca di glosse esplicative nel campo <contesto>, del tipo 'come si dice': «consiglierei a tener in selva (come si dice) vari soggetti» (Donizetti 1842). A volte l'uso gergale o tecnicistico è ottenuto mediante uno scarto morfologico rispetto all'accezione comune, com'è il caso dell'uso transitivo di *parlare* 'eseguire con espressione molto intensa' («quel *piangi* ... parlato dall'Orchestra» Locatelli 1853) o di *passeggiare una parte* 'diminuire, variare' (Zacconi 1622), rispetto agli omonimi verbi intransitivi. Tra le altre reggenze verbali particolari e distanti dall'uso odierno ricordiamo almeno i tipi *cantare il soprano*, *cantare nella chitarra* o *sul liuto*. Ancora sul gergo, numerosi sono i termini legati alla prassi vocale e teatrale: *lenocinio del canto* 'trillo' (Mancini 1777); *mettere sotto le note* 'musicare' (Peri 1600). Gli epistolari schedati permettono di raccogliere altri gergalismi teatrali, da *cartellone a essere sulla breccia* (Verdi), da *piccola prova* (Donizetti) a *palchettista* (Boito).

Tra le figure retoriche, individuabili nel *LESMU* grazie a particolari sigle identificative (*fig.*, *meton.*, *sinedd.*, *anton.*), numerosissime sono le metafore della cri-

tica musicale, dalle pittoriche alle marinesche (*botticelliano, macchiaiolismo, ancoraggio, onda musicale*), dalle gastronomiche alle botaniche (*boccone, salsa, fioritura, frondoso*). Utili, quali termometro delle mode culturali di un'epoca, sono spesso le antonomasie, recuperabili sia grazie alla sigla *anton.* premessa al campo <definizione>, sia mediante la categoria grammaticale *np* (nome proprio): *Raffaello della musica, Lino d'Amburgo*. E ancora, sull'etimologia e la formazione delle parole, cogliamo qualche paretimologia (*manocordo*, assente nei dizionari, da *monocordo* o *monacordo*, per intersezione semantica con *mano*) o qualche interessante composto (*bar-Gesù, cantante-compositore, cantante-wagner, capo-orchestra, concerto-aperitivo, dio-orecchio, fracassa-pianoforti*). Le marche *adattam., calco* e *trad.*, premesse al campo <definizione>, misurano i rapporti interlinguistici del lessico musicale: *derobarsi* 'adattam. del fr. *se dérober*, uscir di scena' (Sografi 1800); *lettera* 'calco dello spagn. *letra*, testo di un brano vocale' (anonimo 1649). Da non sottovalutare è infine la possibilità di ricercare frammenti di parole, p. es. per ottenere una lista degli affissi (*pre-, post-, -ismo, -esimo, -eggiare, -izzare, -eria*), anch'essi utili come cartina di tornasole della temperie musicale e culturale di un periodo storico: *mascagnesimo, tristanismo, tenoreggiare, giapponesizzare, leitmotiveria*. (f.r.)

LORENZO BIANCONI (Bologna), GIORGIO PAGANNONE (Bologna), ANGELO POMPI-  
LIO (Bologna-Ravenna), FABIO REGAZZI (Bologna), *RADAMES – Repertoriazione  
e Archiviazione di Documenti Attinenti al Melodramma E allo Spettacolo*

Val la pena di allestire un archivio, un database integrale per il melodramma (e potenzialmente per altre forme di spettacolo dal vivo, teatrale e no)? Quali le finalità? Quali le tecnologie, i metodi, le applicazioni? Il progetto *RADAMES*, messo in cantiere nel Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, tenta di dare una risposta concreta ai quesiti posti. Esso si fonda su queste premesse:

- il repertorio del melodramma, e dello spettacolo in genere, rappresenta un patrimonio ricco e vitale nel quadro della civiltà italiana ed europea;
- tale patrimonio, costituito da prodotti artistici assai complessi, è per sua natura multimediale, e le sue testimonianze sono perciò disseminate in tante diverse tipologie settoriali: testimoni musicali grafici (partitura) e sonori (registrazioni), testimoni verbali interni (libretto) ed esterni (documentazione archivistica e cronachistica), testimoni visivi (bozzetti, costumi), eccetera;
- la conoscenza e la valorizzazione di questo patrimonio non possono che giovare dall'applicazione mirata delle specifiche risorse multimediali offerte dalle tecnologie informatiche.

Alla base del progetto *RADAMES* sta quest'assunto: per quanto complessa ne sia la struttura, il melodramma deve potersi descrivere come un 'testo', ossia come un *opus* artistico – un prodotto immateriale dell'ingegno – distinto dalle sue 'manifestazioni' (i singoli spettacoli, spartiti, libretti, documenti scenici, registrazioni audio e video, ecc.), che si configurano come altrettanti oggetti materiali; nel contempo, dev'essere possibile correlare tale 'testo' – una struttura eminentemente intellettuale – con i suoi diversi 'testimoni' empirici. Il progetto *RADAMES* si prefigge appunto di applicare alla repertoriazione e archiviazione del melodramma le risorse delle tecnologie digitali, tecnologie che, per la prima volta nella storia, consen-

tono di convogliare su un unico *medium* – un computer, un sito *web*, un CD ROM – testimoni della più varia natura, per assicurare una gestione coordinata di tale multiforme documentazione.

*RADAMES* è stato progettato da Lorenzo Bianconi e Angelo Pompilio, col contributo tecnico, determinante, di Fabio Regazzi. In particolare, Pompilio e Regazzi hanno messo a punto un *software* di *database* (denominato **Repertorio**) che ha lo scopo di descrivere in maniera uniforme ciascuna opera, e di fornirne le informazioni storiche e formali essenziali. Il *software* **Archivio storico**, in fase di elaborazione e validazione, serve invece ad acquisire (con tecniche digitali) e a gestire in maniera uniforme le varie tipologie di documenti (letterari, figurativi, sonori e video), mediante riferimento incrociato al **Repertorio**.

Il *database* **Repertorio** è articolato in più maschere, che consentono di dare, di ciascun melodramma, una descrizione standardizzata e progressivamente sempre più dettagliata: *Descrizione uniforme dell'opera* (titolo, genere, forma, organico, ecc.); *Indicazioni di responsabilità* (ossia autori ed eventuali fonti letterarie); *Personaggi*; *Sezioni*; *Allestimenti ed esecuzioni*. Ogni maschera è costituita da più campi, che consentono l'inserimento completo dei dati descrittivi. Ai fini della descrizione strutturale dell'opera, la maschera *Sezioni* è la più importante; a sua volta, è suddivisa in tre sottomaskere: *Articolazione drammatica e scenica* (atti e quadri scenici); *Articolazione musicale 1* (numeri musicali); *Articolazione musicale 2* (sezioni o tempi di numero). Queste sottomaskere si articolano in campi descrittivi che consentono la gestione combinata dei dati desunti dal libretto (atti, scene, struttura metrica) e dalla partitura (numeri, sezioni di numero, tempo, ritmo, tonalità). Particolare attenzione è riservata alla descrizione delle *didascalie sceniche*, che, oltre a fornire un livello di segmentazione primario (troppo spesso trascurato dai musicologi), costituisce l'aggancio necessario col patrimonio di documentazione visiva relativa alla scenografia.

Anche qui, il progetto implica un convincimento: la segmentazione del testo operistico si configura come un modello di rappresentazione sintetica del contenuto del 'testo' (nell'accezione intellettuale del termine) e delle sue articolazioni. La segmentazione implica una dimensione poetica ed una estetica, risponde cioè, da un lato, ai procedimenti operativamente adottati dagli autori – librettisti compositori scenografi – nel coordinare il proprio lavoro collegiale all'atto di concepire, progettare e produrre l'opera; dall'altro lato, risponde alle tecniche e alle tattiche inconsapevolmente messe in opera dallo spettatore-ascoltatore all'atto di recepire lo spettacolo operistico.

Al livello minimo, la segmentazione standardizzata del testo operistico – un'operazione assai delicata, che richiede da parte del musicologo una notevole competenza e discrezione in campo drammaturgico, morfologico, stilistico – fornisce altresì un opportuno modello convenzionale applicabile ai diversi testimoni, giacché permette d'identificare in maniera univoca le porzioni di testo documentate da ciascun testimone. Se da un lato lo strumento informatico consente di correlare tecnicamente testimoni diversi, dall'altro il modello di riferimento – la segmentazione – consente di rappresentarli coordinatamente, sì da ricostruire, almeno virtualmente, l'unità del testo (inteso come 'testo' verbale-musicale-spettacolare).

Il lavoro di schedatura e descrizione analitica ha un duplice sbocco, una doppia utilità pratica. In primo luogo, il programma consente di *stampare*, in formato

Word, l'articolazione strutturale inserita nel *database*, scegliendo i dati e il livello di articolazione che interessano. Poiché il programma **Repertorio** riesce a gestire simultaneamente e in maniera uniforme le varie componenti – verbale, musicale, visivo-spettacolare –, la tabella sinottica che ne deriva consente una visione sinottica completa del melodramma inteso come *spettacolo*. (Segnaliamo un'applicazione immediata di questa funzionalità "cartacea": spesso i programmi di sala dei nostri teatri offrono allo spettatore sia il libretto integrale sia un sunto del *plot*, ossia due testi che sono o troppo diffusi o troppo condensati per essergli davvero utili come sussidi all'ascolto-visione; manca invece, di solito, un quadro sinottico dell'opera che evidenzi l'articolazione drammatico-musicale, la scansione in scene, numeri, tempi.)

Il secondo sbocco è il più affascinante e innovativo. Trattandosi di un *database relazionale*, il programma **Repertorio** si presta a sviluppi nel *campo multimediale*. Una possibilità immediata offerta dal programma è di fare ricerche a tema, o a soggetto (*query*), entro il repertorio descritto (p. es. la ricorrenza di una data tonalità, di un dato metro poetico, di un certo tipo di quadro scenico o di numero musicale, di un dato ruolo drammatico o vocale, di una data situazione drammatica, ecc.). Poi, col concorso di altri moduli *software* – uno è l'**Archivio storico** –, i dati acquisiti possono venir incrociati e collegati con i materiali e i documenti più disparati, opportunamente digitalizzati. Ne consegue una svariata gamma di applicazioni, resa possibile dalle tecnologie informatiche. Possiamo p. es.:

- sincronizzare la struttura individuata dal database con un file audio o video digitalizzato, di modo che ad essa venga fatta corrispondere la scansione in tracce (possiamo cioè ascoltare un'opera secondo quella struttura, anziché secondo le tracce opportunisticamente individuate nei CD o DVD commerciali; possiamo, in altre parole, avere accesso immediato ai singoli pezzi e alla loro articolazione interna mediante la struttura ad albero elaborata dal *software*);
- incrociare i dati con documenti visivi, quali bozzetti, figurini, materiale iconografico di ogni genere (attraverso una data scena, un dato numero musicale, una data didascalia possiamo accedere a uno o più documenti ad esso collegati);
- incrociare i dati con altri tipi di documenti (digitalizzati), quali partiture, lettere, disposizioni sceniche eccetera.

Una illustrazione più particolareggiata del progetto *RADAMES* apparirà nell'annata XI, 2004 di questa rivista.

#### MARIA IDA BIGGI (Venezia), *Digitalizzazione delle fonti iconografiche per lo studio dell'opera*

La storia dell'opera è una disciplina che usa anche documenti diversi dal proprio oggetto, per interpretare e ricostruire quel momento espressivo che è destinato a scomparire con la fine della rappresentazione. Quindi, oltre alla letteratura drammatica o allo spartito musicale, il documento iconografico diviene una delle tracce imprescindibili per lo studio dello spettacolo. Le immagini legate all'opera possono essere di diverso tipo: bozzetti scenici, figurini per costumi, ritratti di cantanti o di attori in costume, nonché illustrazioni e quadri di artisti che per qualsiasi ragione si sono avvicinati al teatro.

L'iconografia utilizza documenti della storia dell'arte per parlare di spettacolo, sottraendoli al loro contesto artistico ed esaminandoli nell'ottica delle proprie ne-

cessità. Ancora molti studiosi si interrogano sui metodi, le relazioni possibili e l'utilizzo delle fonti storico-artistiche per l'interpretazione dell'evento spettacolare e musicale. In effetti, l'iconografia teatrale e musicale va oltre lo spessore formale ed estetico dell'immagine, per interrogarsi su interrelazioni, fruizioni e interpretazioni, e sulla sua natura di documento. In questo senso la costituzione d'una biblioteca delle immagini di pertinenza deve dare spazio a documenti eterogenei, magari lontani fra loro e in continuo aggiustamento critico, dove ogni soggetto possa essere fonte di significato.

La costituzione – mediante lo strumento informatico di una banca dati e immagini – di un archivio iconografico informatizzato permette lo scambio e la facile fruizione di tutte le notizie necessarie all'individuazione e alla correlazione.

Nella Fondazione Giorgio Cini è stato avviato il progetto di schedatura digitalizzata con l'utilizzo del programma WINISIS, una banca dati che permette l'inserimento di tutti i dati necessari collegati all'immagine.

SERGIO DURANTE (Padova), *CANTO – Lessico Italiano del Canto*

Il progetto di ricerca *CANTO* attivato nel Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica dell'Università degli Studi di Padova punta a configurare un lessico storico specializzato dedicato alla didattica del canto in lingua italiana, sviluppato su supporto informatico. Attualmente il dizionario conta più di 9000 lemmi; il corpus bibliografico comprende un'ottantina di fonti teoriche comprese tra la fine del '500 e gli anni '40 del secolo XIX.

La coscienza che lo studio del lessico specialistico musicale possa costituire una modalità d'investigazione non solo legittima, ma articolata nei metodi e negli obiettivi, non sembra essere particolarmente diffusa nell'ambito generale della musicologia. In realtà, anche prescindendo dalla circostanza che la maggior parte della musica occidentale è imperniata su testi verbali oltre che in senso stretto musicali, la storia della musica e l'analisi musicale (per limitarci alle principali regioni della geografia musicologica) si articolano come metalinguaggi settoriali. Le ragioni storiche sono note: dalla peculiare modalità di diffusione e trasmissione proprie della disciplina, passando attraverso la concezione ottocentesca dell'ineffabilità della musica, fino all'approccio analitico-ermeneutico di Schenker, esempio estremo di come, prescindendo dall'elemento verbale, ci si possa attestare su posizioni dogmatiche ed antidialettiche. L'esperienza dello *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* di Hans Heinrich Eggebrecht, lontana da qualsiasi prospettiva lessicometrica, resta fortemente legata ad una tradizione di studi nazionale, di tipo saggistico, ove il dato propriamente linguistico risulta subordinato rispetto all'interesse primario dedicato ad una nozione generalistica della storia della musica occidentale.

Nello studio del funzionamento delle forme relativamente al testo nel suo insieme – Folon insegna – il rapporto viene espresso dal censimento delle forme in quanto 'raggruppate' in uno o più luoghi, ovvero delle forme 'ben disseminate'. Una modalità d'indagine basata anche su quest'ordine di considerazioni consente uno scavo delle fonti in linea tanto con la prospettiva storico-musicale quanto con quella lessicologica. Non sarà dunque un caso che il tratto comune delle svariate iniziative recenti – dal francospagnolo *Lexique musicale de la Renaissance* all'italiano *CANTO* – sia la concentrazione su ambiti d'intervento più ristretti (ancorché

sempre vasti rispetto alle risorse disponibili) e la sistematizzazione della metodologia, appoggiata sulle nuove possibilità tecnologiche di accesso alle fonti. Dunque la più recente lessicologia musicale, se pur d'incidenza modesta entro lo scenario generale, ridefinisce le esigenze prospettate da Eggebrecht accogliendo le consonanze metodologiche emerse "poligeneticamente" fra ambienti scientifici di differenti paesi europei che riflettono in qualche misura più ampi processi di integrazione in atto.

Se l'assunzione della lezione propriamente lessicologica è un dato importante, non si può negare che la specificità dell'ambito specialistico 'musica' ponga questioni particolari. In sostanza il lessicologo musicale ha a che fare da un lato con testi che rimandano ad oggetti la cui determinazione è principalmente quantitativa (i testi musicali e teorico-musicali), dall'altro con descrizioni di oggetti la cui identità è data in termini principalmente qualitativi (la prassi esecutiva, identità musicale perduta – almeno in termini assoluti – per tutta la musica che non ci sia pervenuta in una registrazione sonora). Come dire che nell'intraprendere la ricerca si ereditano tutti i problemi della lessicologia con qualche complicazione in più, che ha il pregio però di rendere il gioco più interessante: individuare entro lo spazio bidimensionale combinato delle ambiguità lessicali e musicali qualche frammento del vero (o almeno escludere qualche frammento del falso).

FRANCO ROSSI (Venezia), *Digitalizzazione dell'Archivio storico del Teatro La Fenice. Dal database all'interpretazione dei dati*

Ben prima della nascita del concetto di 'intelligenza artificiale' la rapidità di calcolo e di ordinamento dei dati hanno imposto il computer all'attenzione della comunità degli studiosi. La facilità con la quale si potevano gestire in maniera elastica masse ingenti di memorie utilizzando macchine sempre più piccole e disponendo ciò nonostante di uno spazio via via crescente e sempre meno costoso ha diffuso anche tra gli studiosi la possibilità di consultare e gestire banche dati ricche ed affidabili. In questo senso, la bibliografia generale (ma anche quella musicale) si è distinta per la molteplicità degli investimenti su questo versante: la creazione di programmi destinati a gestire non solo sistemi di schedatura ma anche l'intera vita della biblioteca ha contribuito a sottolineare l'esigenza – talvolta persino eccessiva – di un'assoluta omogeneità nel trattamento dei dati, accompagnando la nascita e la crescita di vere e proprie campagne di schedatura. Paradossalmente il successivo riversamento di dati tratti dai repertorii esistenti (per certi aspetti forse il primo passo da compiere), sebbene sia oggi ancora tutto sommato agli inizi, ha portato ad un ulteriore incremento nell'uso del *database*, evitando in molti casi il ricorso alla ristampa su carta di detti repertorii, pratica – quest'ultima – peraltro pregevole e comunque sempre attuale.

La crescita dei programmi, anche nel caso dei *database*, ha portato pure ad una loro maggior flessibilità, destinata da una parte ad adeguarsi alla crescente disponibilità di dati, ma in molti casi voluta nell'ottica di una maggior facilità d'uso della macchina da parte di un pubblico più ampio. Questa crescita, unita anche alla possibilità sempre più frequente di manipolare direttamente i programmi da parte degli studiosi, ha condotto anche ad un uso diverso dei dati già così disponibili, portando ad interpretazioni e valutazioni che entrano sempre più apertamente nel nuovo settore dell'"informatica umanistica". La possibilità di ampliare



il concetto di 'scheda' ha portato all'incremento dei dati ivi contenuti, spaziando da una descrizione che sconfinava verso la ricerca musicologica e storico-musicale fino all'apertura di nuove prospettive rivolte ad una platea più ampia di utenti, interessati anche all'aspetto della diffusione del sapere.

L'uso della riproduzione digitale sia per quanto riguarda le immagini sia per quanto concerne i suoni, ad esempio, ha prodotto rapporti multipli tra aspetti tecnici (ripresa digitale e fotografica, copisteria musicale) e interventi critici (studio delle grafie e delle filigrane, ma anche studio della notazione musicale, competenze filologiche atte a ricostruire brani sempre più ampi di manoscritti), mentre il ricorso a inclusioni sempre più frequenti di testi ha portato ad esempio anche alla valutazione delle ricorrenze lessicali. La possibilità di associare le schede alle immagini, ai suoni e ai filmati apre inoltre il capitolo della multimedialità, che deve essere vista oggi non più come una palestra di giochi informatici ma – proprio per le sue possibilità tecniche – come un'apertura seria ed efficace alle varie componenti della musica, compresa la fase di riproduzione dello spettacolo.

ANNA VENCATO (Padova), *Edizione ipertestuale del "Filosofo di campagna"*

Il progetto dedicato al *Filosofo di campagna* di Carlo Goldoni e Baldassarre Galuppi, ideato e coordinato da Anna Laura Bellina e Luigi Tessarolo, intende sfruttare le potenzialità del mezzo informatico per rendere visibili e confrontabili fra loro le numerose testimonianze – testuali, musicali, iconografiche – relative ad un'opera giocosa che riscosse un successo davvero notevole nei vent'anni successivi alla "prima", avvenuta a Venezia nel 1754.

In base alla *recensio* effettuata da Giovanni Polin, risultano accertati 72 allestimenti dell'opera, molti documentati solo attraverso fonti indirette. Il CD raccoglie i 49 libretti in italiano superstiti (38 censiti nel catalogo Sartori, i restanti rinvenuti in altri repertori e con ulteriori ricerche) e le 19 partiture, unitamente a un ricco corredo iconografico – se ne è occupata Maria Ida Biggi –, che spazia dai ritratti degli autori principali a quelli dei cantanti, per poi prendere in considerazione bozzetti, disegni, acquerelli relativi alla scenografia dell'opera, vedute e piante dei vari teatri nei quali fu rappresentata e, infine, fotografie e immagini di allestimenti moderni del *Filosofo di campagna*.

La scelta di privilegiare, fra le tante collaborazioni Goldoni/Galuppi, proprio *Il filosofo di campagna* è stata determinata, oltre che da ragioni di carattere pratico, anche dal fatto che la documentata longevità dell'opera (negli anni fra il 1754 e il '72 almeno un allestimento all'anno, con punte di otto nel '58 e sette nel '55 e '56) e la sua amplissima ancorché diseguale diffusione geografica (da Pietroburgo a Dublino a Malta, mai però nell'Italia del Sud né in Francia) sono il segno certo di un congegno drammaturgico efficace, capace di accogliere un'infinità di varianti per adeguarlo al mutevole gusto delle platee e alle esigenze dei cantanti, delle compagnie e delle varie piazze teatrali.

*Il filosofo di campagna* è dunque un testo paradigmatico del crescente successo dell'opera buffa veneziana di metà '700 e un prototipo dell'esemplare applicazione delle convenzioni drammaturgico-musicali sulle quali tale successo si reggeva. E poi la disparata varietà di lezioni nelle quali si declina il testo nel corso della sua storia più che ventennale offre un esauriente campionario delle strategie adottate per ridare vitalità all'intreccio e ai personaggi o, più concretamente, per sop-

perire a difficoltà di ordine pratico e garantire la sopravvivenza dell'opera. Quindi, al fine di documentare la storia del testo, i singoli testimoni, siano essi libretti o partiture, possono non solo essere aperti e presi in considerazione singolarmente ma anche affiancati e collazionati. Le partiture – se ne sono occupati Alessandro Gasparini, Laura Martelletto, Maria Giovanna Miggiani e Andrea Toffolini – sono state trascritte con Finale, dopo aver uniformato i parametri relativi all'impostazione di pagina, alle didascalie, alla numerazione delle battute, alla successione e all'abbreviazione dei nomi dei personaggi e degli strumenti, e possono essere ascoltate tramite il sistema MIDI che ogni computer ha in dotazione.

Un sistema d'interrogazione automatica permette di ricercare singole parole o brevi frasi, nell'insieme dei testi disponibili, oppure entro un singolo testimone o un gruppo anche eterogeneo di testimoni, oppure ancora nell'ambito del recitativo o delle arie o delle didascalie.

Il CD è dotato di un sistema di confronto fra i vari testi: lo si attiva cliccando su ogni singolo verso dell'edizione presa in considerazione. Così facendo, a fianco di ciascun testimone si ottiene una delle seguenti quattro possibilità, differenziate nei colori per rendere più rapida e sintetica la ricerca: la scritta *uguale* su fondo verde per la lezione perfettamente identica; la trascrizione integrale del verso su fondo arancio per la microvariante; l'indicazione su fondo bianco del primo e ultimo verso omessi per le lezioni tagliate; infine, su fondo grigio, la porzione di testo sostituita, col numero dei versi corrispondenti. Utilizzando questo sistema di confronto, che presenta peraltro il vantaggio di essere assolutamente automatico, è possibile ricostruire rapidamente gli interventi fatti sul testo della "prima". Ad esempio, si può verificare immediatamente l'estrema longevità di alcuni pezzi, in particolare i finali I e II, i duetti e alcune arie comiche, che si ritrovano identici o quasi in tutte le edizioni, anche quelle che rimaneggiano pesantemente il testo.

I tagli, sia di arie sia di recitativo, evidenti soprattutto negli allestimenti stranieri e nella fase tardiva della diffusione, toccano soprattutto l'atto III, drammaturgicamente più debole; particolarmente significativa pare poi l'eliminazione della seconda strofa nelle arie dei personaggi seri, spia della tendenza a sostituire all'aria col *da capo* forme bipartite strutturalmente simili a quelle dei comici.

La sostituzione di pezzi chiusi – e non è un caso, trattandosi di un'opera comica – tocca soprattutto i personaggi seri, in una percentuale doppia rispetto alle arie dei buffi. Raramente il cambiamento produce un radicale mutamento di carattere; più spesso anzi dal baule dei cantanti vengono estratte arie perfettamente in sintonia con quelle originarie, tali da confermare nella maggior parte dei casi il profilo del personaggio e la situazione affettiva in cui egli versa.

Una semplice interrogazione relativa a queste arie di baule permette di verificare l'efficacia del supporto informatico, soprattutto qualora si voglia uscire dai limiti di un singolo progetto di ricerca per far riferimento ad altri: utilizzando un CD allegato all'edizione critica di tutti i drammi per musica di Pietro Metastasio (*Drammi per musica*, a cura di A. L. Bellina, Venezia, Marsilio, 2002 sgg.), è facile rintracciare rapidamente la derivazione di alcuni pezzi, estratti dalle opere serie del poeta cesareo e riportati integralmente nel nuovo contesto comico, oppure più o meno ingegnosamente adattati.

Certo, è risaputa ed ampiamente documentata la disinvoltura con cui i cantanti utilizzavano nei contesti più diversi i materiali disparati che ingombravano i loro

bauli: ma il supporto informatico può rendere più semplice e insieme più sistematica l'identificazione della provenienza di tali materiali. Ad esempio, interrogando il sito internet *www.carlogoldoni.it* (o, meglio, il sito di lavoro ad esso connesso), attualmente in fase di allestimento, ma che completo conterrà tutti i drammi per musica di Carlo Goldoni, si può notare che anche i pezzi chiusi dei comici risentono in larga misura dell'abitudine di riciclare arie, duetti e persino concertati della più varia derivazione. Frequentissimi sono infatti i casi di arie del *Filosofo* sostituite con altri pezzi goldoniani, inseriti nel nuovo contesto con o senza modifiche e, va detto, con maggiore o minore rispetto della logica drammaturgica. Anche i duetti e i concertati, che pure attraversano quasi indenni l'accidentata storia del *Filosofo*, non vanno immuni da sostituzioni che, nella quasi totalità dei casi, sono di schietta provenienza goldoniana. Anche qui, accanto a inserti che in nulla modificano il senso del testo e sono anzi preparati con opportuni innesti di recitativo, abbiamo inserimenti posticci e poco coerenti. È il caso delle due edizioni spagnole del *Filosofo*, che nell'atto III, al posto del duetto d'amore dei due comici «Lieti canori augelli», inseriscono un duetto tratto dall'atto III della *Diavolessa*. Ma, mentre nel contesto originario il riferimento alla morte del padre del protagonista maschile è conseguenza diretta di una notizia appena ricevuta, ed esiziale per lo scioglimento dell'intreccio, nel *Filosofo di campagna* non è né credibile né preparato, e neppure lontanamente giustificabile.

Gli interventi sul *Filosofo*, oltre a tagli e sostituzioni, comportano in alcuni casi anche aggiunte. Una delle più significative conferma ad usura quanto osservato a proposito degli'imprestiti goldoniani: si tratta del finale II dello *Speziale*, un'esilarante scenetta che vede coinvolti due notai balbuzienti, inserita prima del finale ultimo del *Filosofo* nei due allestimenti parmensi del 1758 e '72 e in quello modenese del '58, forse nell'intento di rendere più accattivante l'atto III.

Infine, fra le tante ragioni che giustificano interventi anche invasivi sul testo di partenza, non può mancare un accenno alla *pruderie* censoria, che nel *Filosofo* produce almeno un esempio davvero surreale. La piccante canzonetta sopra il ravanello, che assieme ad altre di argomento ortofrutticolo sottolinea l'ambientazione lepidamente agreste del dramma, viene riadattata nell'edizione di Bologna del 1756 in una *sopra un fior novello*, che è un prodigio di *nonsense*. Quel che più sorprende è che, quando l'opera riappare nella stessa città quattordici anni dopo, nel 1770, la severità censoria si mostra ancora altrettanto inflessibile e non retrocede di fronte all'assurdità del testo, riproposto perfettamente identico, quando invece in molti punti il libretto viene largamente rimaneggiato.

Il *filosofo di campagna* però, nell'estrema varietà di lezioni in cui si declina, ci riserva anche esempi di segno esattamente contrario. Ad esempio l'aria di Lena «Di questa poverella» (I, vi), lacrimosa e un po' stucchevole come si addice al lamento di un'orfanella, viene sostituita a Bratislava (e poi anche a Vienna nel '63), ossia in territori che immaginiamo meno bacchettoni di quelli dello Stato della Chiesa, con una che, a volerla leggere con un po' di malizia, lascia intravedere qualche allusione non proprio ingenua. Se poi, tornando a consultare il sito Goldoni, scopriamo che altro non è che la traduzione in italiano di un'aria già presente in dialetto veneto nella *Pupilla*, non possiamo che confermare l'estrema disinvoltura con cui si soleva trattare il testo, e con esso la musica, nell'opera comica di metà '700.