

## XXVII COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, 24-26 novembre 2023

### Abstracts delle relazioni libere

#### GIACOMO ALBERT (Torino)

*Dall'idea alla messinscena: studio delle fonti del 'Tristano e Isotta' di Bill Viola*

Nel 2004 nella Walt Disney Concert Hall è andato in scena il *Tristan Project* di Bill Viola: una serie di video incentrati sul *Tristano e Isotta* di Wagner; un progetto che, sebbene abbia assunto anche altre forme mediali, è noto soprattutto come sequenza di video proiettati su grande schermo che domina la messinscena dell'opera con la regia di Peter Sellars: un accompagnamento visuale in contrappunto con la partitura in maniera continuativa. In questa forma ha debuttato nel 2005 all'Opéra Bastille, ripresa più volte in diversi continenti. La realizzazione scenica ha riscontrato un successo internazionale, come testimoniano gli studi di Jeongwon Joe, Lawrence Kramer, Christopher Morris, Ziad Elmarsafy, Bonnie Marranca, Felicia Rappe, Marie-Laure Delaporte, Alain Perroux e Valentina Garavaglia.

La relazione si basa per la prima volta sullo studio delle fonti disponibili, sia orali (interviste inedite) sia scritte: i documenti amministrativi, i tre *Notebooks* di Viola (i diari su cui ha abbozzato le idee relative al progetto) e i tre *Production notebooks*, latori di annotazioni tecniche e varianti.

La relazione esamina da una parte l'evolversi del processo creativo che ha condotto dall'ideazione alla realizzazione della messinscena, e dall'altra le fonti di Viola: musicologiche, filosofiche e spirituali, iconografiche e artistiche. Si argomenterà che il *Tristan Project* non è un adattamento, né una rimediazione del dramma wagneriano, bensì un'appropriazione artistica da parte del videoartista del *Tristan und Isolde* e del suo universo. Non è frutto di un semplice atto esegetico, bensì ermeneutico. Inoltre, non rappresenta la somma di due mondi espressivi, bensì la loro interazione, la loro fusione nella creazione di un lavoro nuovo frutto del dialogo tra un'opera preesistente e l'immaginario di un creatore.

#### MARIA ADELE AMBROSIO (Genova)

*Donato Cupeda: un napoletano al servizio di Leopoldo I d'Asburgo*

Il contributo, contestualizzato a cavallo tra XVII e XVIII secolo, ha per oggetto l'attività svolta da Donato Cupeda presso la corte di Leopoldo I d'Asburgo. Nei primi anni, ricoprendo la carica di poeta cesareo Niccolò Minato, Cupeda espletò il suo incarico nella veste di secondo poeta, per poi sostituire il Minato alla sua morte.

La relazione si sofferma sulle peculiarità dei testi di Cupeda e sui caratteri che segnano un profilo di continuità con la produzione viennese degli anni precedenti.

Cupeda, con i suoi drammi per musica, scherzi musicali, feste teatrali, serenate, cantate, oratori e sepolcri, si inserisce a pieno titolo nella nutrita schiera di letterati italiani che, avvalendosi dell'apporto di rinomati musicisti, scenografi, cantanti e cantatrici, si affermarono nella capitale imperiale in epoca leopoldina, contribuendo a glorificarne i fasti.

Pur nell'ambito di un avvenuto riconoscimento del suo valore, permane per Cupeda una conoscenza non organica della sua produzione. L'obiettivo di ricerca che ci si propone è, pertanto, quello di una trattazione più esaustiva di questa figura di librettista.

#### VIVIANA ANDREOTTI (Rende)

*Un'esperienza di propedeutica filosofica dell'ascolto musicale*

Non c'è ancora una Musica Madre che possa sostituire la Lingua Madre; eppure la musica esprime e rivela il nostro vissuto e ci dice molto di ciò che siamo nel *qui e ora* dell'ascolto. Gli studenti italiani dai 14 ai 18 anni certo non hanno conoscenze di teoria musicale, analisi e musicologia tali da poter leggere

una partitura estraendone le intenzioni di chi l'ha creata. Né d'altra parte una lettura analitica, formale, fisico-acustica, musicologica, è assolutamente oggettiva, ma ci comunica solo parzialmente i dati di un 'me stesso situato' davanti al fenomeno musicale. Il lessico fenomenologico ed estetico è quello che più di ogni altro può tradurre le infinite dinamiche dell'ascolto, a metà strada tra il linguaggio poetico e quello analitico.

È ciò che abbiamo rilevato durante un corso impartito nel liceo classico "Gioacchino da Fiore" (Rende, a.s. 2022/23), muovendo da alcune domande-chiave – esistono categorie universali dell'ascolto musicale? in che modo l'ascolto della musica modifica me? – e da rari contributi di studiosi francofoni non ancora tradotti (Arthur Dony, Bruno Deschênes). Attraverso interrogativi e tentativi di risposte abbiamo compreso che oggi qualsiasi iniziazione all'ascolto con giovani liceali non può che essere fenomenologica ed estetica: un approccio al quale abbiamo voluto dare il nome di 'Propedeutica filosofica dell'ascolto musicale'. L'intervento è anche frutto dei numerosi 'aggiustamenti' pratici avvenuti quando in classe ci siamo accostati alle attività di ascolto sia di musiche del mondo, sia di musica cosiddetta classica. Nell'ambito della disciplina filosofica si è operato un ricorso alla musica come forma di espressione di esigenze descrittive di campi emotivi e comunicativi che non era possibile restituire sotto forma di concetti. Altre volte ancora, la musica si è rivelata utile per spiegare processi mentali, modelli e teorie filosofiche.

### **ZDRAVKO BLAŽEKOVIĆ (New York)**

*Reconceptualizing DEUMM for 21st-century Music Research*

In 2021 the *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM)*, published between 1983 and 2005 under the editorship of Alberto Basso, was acquired by the Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), with the goal to transform the well-known printed music dictionary into a modern digital music encyclopedia.

*DEUMM Online* is planned to be launched in 2024, with the content of the printed edition, supplemented with new and revised entries. Following the launch, the content will be continuously updated and supplemented with new entries reflecting the current directions in music scholarship (e.g., popular music, film music, jazz, world music), written by the Italian and international musicological community, under the leadership of the core editorial team consisting of Antonio Baldassarre, Daniela Castaldo and Zdravko Blažeković. This new research tool will reflect the achievements of the Italian music scholarship, placed within the global musicological context. From such a perspective, *DEUMM Online* will be a new tool not only for research but also for teaching, providing university and conservatory students with the authoritative information in the Italian language, concerning all kinds of music traditions in the world. The presentation will outline the vision for updating *DEUMM's* content and demonstrate its planned technical features.

### **ALFREDO BLESSANO (Milano)**

*«Dieu sait si j'aime la peinture»: l'arte figurativa nella mélodie di Poulenc*

L'arte figurativa, in particolare la pittura, svolge un ruolo centrale nella produzione di Francis Poulenc: ora è una fonte di ispirazione che indica al compositore le tinte e il carattere, ora è il criterio costruttivo, sotteso ai processi compositivi, che caratterizza l'architettura generale dell'opera.

Non è infrequente, negli scritti e nell'opera di Poulenc, che il linguaggio e le categorie dell'una o dell'altra arte si intreccino e si interscambino, in un gioco di continui rimandi sinestetici: «Je suis si visuel» annota nel suo *Journal de mes mélodies*, a suggerire, da un lato, come la sua sia una musica da vedere oltre che da ascoltare, dall'altro, come l'ispirazione passi per lui necessariamente dal senso della vista. Inoltre Poulenc è un *connaisseur* d'arte, frequenta le mostre e i pittori, e la sua opera non può talvolta essere compresa a fondo se si prescinde dalla sua derivazione visivo-pittorica.

Attraverso il caso emblematico di *La Grenouillère*, l'intervento si propone di esplorare, limitatamente al repertorio vocale da camera di Poulenc, le dinamiche che si instaurano fra pittura e musica e alcuni degli esiti artistici ai quali conducono.

## **MARCO BRIGHENTI (Parigi - Bologna)**

*Malipiero e la Mitteleuropa: il giovane compositore tra Vienna e Berlino*

«Nulla fu il mio contatto con la Germania»: con queste lapidarie parole, indirizzate a Massimo Mila il 22 luglio 1966, Gian Francesco Malipiero liquidava il ruolo che la musica tedesca aveva avuto nel periodo della sua formazione. Eppure i contatti con gli imperi centrali iniziarono per il compositore già nel 1893, quando undicenne seguì il padre a Trieste e poi a Vienna, fino al ritorno a Venezia nel 1899. Anche dopo il rientro in Italia, Malipiero effettuò, tra il 1906 e il 1910, diversi viaggi tra Austria e Germania, per periodi di studio e per esecuzioni di propria musica, venendo a contatto con le musiche di Mahler, Strauss e Bruch. Come l'intero periodo di formazione del compositore, anche questi ripetuti soggiorni non sono stati ancora oggetto di studio specifico. La consultazione dell'epistolario tra Malipiero e il musicologo Oscar Chilesotti (diviso tra il Fondo Malipiero a Venezia e il Fondo Chilesotti a Bassano del Grappa) e col pittore Mario De Maria (alla Biblioteca Correr) permette di ricostruire nel dettaglio i viaggi di Malipiero, i contatti e le influenze con la musica mitteleuropea.

## **FRANCESCO BRUSCO (Pavia-Cremona)**

*Per un'analisi di rete della produzione discografica italiana (1965-1999)*

La discografia italiana negli anni che vanno dal 1965 al 1999, epoca d'oro della produzione in modalità analogica, è qui analizzata secondo un'ottica di rete fondata sugli strumenti e le metodologie della *social network analysis*. Un corpus fonografico composto dai 700 album più venduti del periodo fornisce i dati relativi ai soggetti coinvolti nella produzione – studi di registrazione, case discografiche, produttori, arrangiatori, musicisti, tecnici –, poi elaborati attraverso il software Gephi, ambiente di lavoro tra i più utilizzati per l'esplorazione, l'analisi e la visualizzazione dei *network data* sotto forma di grafi.

Dalla lettura diacronica dell'arco temporale in esame si evincono le evoluzioni della rete in termini di dimensione e densità, i processi alla base delle sue connessioni, la centralità di determinati nodi e *clusters*, nonché la loro mobilità nello spazio e nel tempo.

Ne scaturisce una mappatura dinamica da cui risalta innanzitutto la preminenza dei poli di Milano, Roma e Bologna, tre configurazioni figlie di contesti geografici, economici, socioculturali e musicali assolutamente caratteristici: è soprattutto il polo bolognese a rappresentare un *case study* esemplificativo delle tendenze in atto nella rete discografica nazionale lungo il periodo indagato.

Emergono da questo particolare *distant reading* le spinte propulsive generate da relazioni di influenza, supporto e antagonismo; i pattern di circolazione delle idee e degli stili, ma anche le disuguaglianze geografiche, economiche e di genere. Emerge soprattutto il valore del *musicking* come pratica sociale, presupposto per un modello sistemico e collettivo della creatività: concetti che, lungi dal rimanere astratti, si ritrovano, cristallizzati, tra le tracce delle opere discografiche all'origine della ricerca.

## **CLAUDIO CARDANI (Milano)**

*Per un rinnovato rapporto tra liturgia, repertorio organistico e improvvisazione*

In questo intervento affronto il rapporto tra repertorio organistico, improvvisazione organistica e liturgia, al fine di individuare alcune categorie musicologico-liturgiche che aiutino a comprendere in che misura sia possibile inserire brani del repertorio organistico nella liturgia cattolica contemporanea, e quando si possa invece ricorrere alle risorse dell'improvvisazione organistica.

Nell'ordinamento didattico italiano il corso di organo è focalizzato prevalentemente sull'interpretazione del repertorio, mentre poco spazio è riservato all'improvvisazione organistica. Se per il versante concertistico ciò può essere accettabile, il mestiere dell'organista liturgico presenta istanze assai diverse, derivanti sia dalle esigenze della liturgia sia da fattori musicali.

Partendo dall'esame di alcuni documenti ecclesiastici e musicologici, e alla luce del ruolo che la riforma liturgica del Concilio vaticano II ha affidato alla musica e ai musicisti, si tenta di trarre dalla storia e dai documenti della Chiesa alcune linee di metodo per l'attualità, in modo che un organista possa scegliere oculatamente se improvvisare o ricorrere al repertorio.

Un utilizzo di tal fatta dell'improvvisazione organistica sarà possibile solo a patto che, nell'ordinamento didattico, le venga riconosciuto lo spazio che oggi ancora manca.

### **CHIARA CASARIN (Padova)**

*Un posto nella storia per Giuseppe Tartini: racconti, immagini, classificazioni*

Giuseppe Tartini, personalità eclettica nel panorama musicale del medio Settecento, era noto ai contemporanei come “primo violino d'Europa” e “Maestro delle Nazioni”. La morte, tuttavia, ne ridimensionò la fama, e il nome del musicista fu legato a racconti favolistici basati su un suo presunto rapporto con il demoniaco. Questa situazione durò fino a fine Ottocento, quando, con l'inizio della cosiddetta Tartini-Renaissance, l'autore fu ‘ripulito’ dalle leggende romantiche e sottoposto a una serie di tentativi di definizione storiografica. Tartini, il suo tempo di ‘interregno’, la sua prismatica produzione sono stati di volta in volta descritti ricorrendo da un lato alla sovra-estensione di etichette storiografiche correnti (‘barocco’, ‘pre-classico’, ‘proto-romantico’), dall'altro all'uso di categorie storico-stilistiche (‘Empfindsam’, ‘Galant’). In altre parole, dalla fine dell'Ottocento a oggi sono fiorite varie immagini culturalmente orientate del musicista, nel tentativo di ritagliargli un posto sicuro nella storia della musica.

La relazione si propone di ricostruire queste immagini ed evidenziarne limiti e criticità mediante l'allestimento di una ‘mostra immaginaria’. Presento quattro ‘ritratti’ del compositore ricavabili da scritti letterari, divulgativi e scientifici prodotti tra il 1853 e il 2020 (saggi storico-critici, monografie, cataloghi, letteratura di finzione, *booklets* e incisioni discografiche). Illustro poi le contraddizioni insite nelle immagini costruite, accomunate tutte dalla volontà di definire il musicista in modo univoco. Infine, mi concentro sugli effetti del tentativo di forzare esperienze così complesse in una narrazione lineare ed evolutiva della storia della musica, offrendo una prospettiva interpretativa alternativa. Che queste operazioni siano sintomi di un'ansia tutta contemporanea? E che cosa perdiamo, in questo positivistico impulso a classificare, del multiforme passato che ci proponiamo di studiare?

### **LUIGI CATALDI (Trieste)**

*Voci e musica nella ‘Coscienza di Zeno’*

Notissimi sono i momenti musicali della *Coscienza di Zeno*, come la sfida a colpi di violino fra Zeno e Guido per Ada, o l'intero procedere della relazione del protagonista con l'amante Carla. Oltre a ciò, non è esagerato sostenere che la musica e il carattere fonico del racconto abbiano un valore fondamentale nel romanzo. I personaggi principali sono caratterizzati dalla loro voce (bassa e afona quella di Ada, musicale e d'amore quella di Carla, urlata quella del suocero), e la loro evoluzione fisiologica, patologica, caratteriale e affettiva si manifesta nei mutamenti vocali. L'udito è spesso contrapposto alla vista o ne è guida: Zeno scopre, prima della diagnosi, dalla mutata voce di lei, la malattia di cui soffre Ada, e vede per la prima volta il bel viso di Carla, a diversi mesi dall'inizio della relazione, solo dopo averla sentita cantare in triestino da vera artista.

Vi è poi la voce di Zeno, ch'egli sente stonata, cioè disomogenea rispetto all'ambiente in cui si trova, e che «svisa cose e persone», cioè mescola «verità e bugie», come ha avvertito il dott. S. nella “Prefazione”, a tal punto che ‘stonare’ finisce per essere sinonimo di ‘raccontare’. Siamo di fronte al motore propulsore della macchina dell'inattendibilità su cui si fonda l'intero romanzo.

### **PAOLO CECCHI (Bologna)**

*Note sulla censura dell'‘Adone’ del Marino e la sua (s)fortuna musicale (1615-1650 c.)*

Due anni dopo la prima edizione parigina, nel 1625 l'*Adone* del Marino viene ufficialmente messo all'Indice e *de facto* – salvo una limitata reperibilità clandestina – scompare dalla circolazione e dal consumo librario di tutto il Seicento. Di conseguenza le intonazioni musicali delle ottave del poema furono assai ridotte, soprattutto in virtù di una forma di autocensura da parte di compositori e stampatori, in un

clamoroso rovesciamento rispetto allo straordinario successo musicale arriso ai due volumi di *Rime* del Marino (1602), successo che ne fece in breve il poeta più musicato del primo Seicento.

L'intervento – dopo un breve ragguaglio sulle vicende della censura del poema – affronta tre questioni legate alla messa in musica a carattere vocale-cameristico o drammatico di sue ottave: (1) le intonazioni madrigalistiche o per organici per poche voci e continuo; (2) la complessa vicenda dell'opera la *Catena d'Adone*, direttamente derivata da un canto del poema e (inespicabilmente) andata in scena alcuni mesi dopo la messa al bando del poema; (3) la contestualizzazione di un pugno di libretti della primissima opera veneziana ispirati direttamente o indirettamente a uno o più canti dell'*Adone*. La triplice verifica non vuol solo sondare 'contabilmente' tipologie e numero di intonazioni e drammatizzazioni del poema, bensì si propone di illustrare come i pochi tentativi di far rivivere in musica parti o segmenti del poema fecero riferimento a un'ampia costellazione intellettuale, *in primis* quella del libertinismo toscano e soprattutto veneziano, che sempre considerò il poema mariniano come la somma 'enciclopedia' dell'occulto pensiero pagano-scettico nell'Italia della tarda Controriforma.

### **VALERIA CONTI (Friburgo, Svizzera)**

*Un ignoto oratorio di Antonio Cesti nella collezione di Leopoldo I a Vienna*

La collezione musicale di Leopoldo I Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero dal 1658 al 1705 (oggi nella Biblioteca Nazionale Austriaca di Vienna), è una delle più importanti collezioni di fonti musicali della seconda metà del XVII secolo. Raccoglie soprattutto composizioni viennesi (opere e oratorii) ma anche molte partiture di musica italiana di carattere drammatico provenienti da fuori Vienna. Fra queste partiture importate si individuano tre opere di Antonio Cesti composte per la corte tirolese di Innsbruck fra il 1662 e il 1665: *La magnanimità d'Alessandro*, *La Dori* e *La Semirami* (atti I-II). I tre volumi arrivarono a Vienna probabilmente dopo il 1665, quando il compositore, morto l'ultimo arciduca del Tirolo, Sigismondo Francesco (25 giugno 1665), passò al servizio di Leopoldo I.

Almeno un'altra partitura può essere inclusa in questo gruppo e potrebbe essere arrivata a Vienna da Innsbruck insieme ai tre drammi per musica menzionati. Si tratta del manoscritto Mus.Hs.18952, identificato da Oscar Mischiati con il «S. Agostino. Oratorio a 5 con Violini. Ove d'Ostia nei lidi. Musica del Sig. Cesti» che figura in un inventario della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri in Bologna (1682). Questa partitura non solo è stata copiata dallo stesso copista delle altre tre partiture tirolesi, ma presenta alcune peculiarità dello stile compositivo di Cesti.

Attraverso il confronto codicologico e stilistico fra il manoscritto dell'oratorio e i volumi tirolesi con le opere di Cesti, nella relazione farò luce su questa misteriosa composizione, portando nuove prove a suffragio dell'attribuzione, e proporrò alcune considerazioni sul percorso che ha portato le partiture cestiane da Innsbruck alla collezione di Leopoldo I.

### **ANTONELLA COPPI (Firenze)**

*La prospettiva musicologica nell'attivismo pedagogico di John Dewey*

Una innaturale separazione tra il campo pedagogico-didattico e la musicologia ha fortemente contraddistinto gli ultimi cinquant'anni di studi nel mondo occidentale. Essa sta lentamente ricucendo i suoi strappi grazie a studi e ricerche tese a dimostrare, da un lato, come la musicologia rischi di diventare autoreferenziale se non si apre a un rapporto vitale con gli aspetti dell'educazione, e dall'altro come le scienze dell'educazione debbano rivolgersi a nuovi modelli di educazione musicale capaci di guardare alla teoria e alla prassi come frutto di un confronto dialettico continuo con le conoscenze musicologiche, in modo da limitare gli effetti negativi di questo annoso scollamento, puntando ad integrare le due dimensioni.

Il presente contributo intende rileggere in prospettiva storica le idee di John Dewey sulla musica e sull'educazione musicale, avvalendosi dell'ausilio delle fonti primarie conservate presso il Center for Dewey Studies, recentemente riordinate e pubblicate a cura del gruppo di ricerca della SIU, Southern Illinois University, a Carbondale.

L'accesso al carteggio, agli scritti editi e alla più recente letteratura scientifica correlata consentono di riconsiderare la figura del Dewey 'non musicale', a supporto dell'esistenza di un 'Dewey musicale' che sostiene come la musica sia radicata nel rituale e nell'esperienza sociale, incarnata nell'esperienza creativa e percettiva dell'uomo, e perciò oggetto educativo irrinunciabile.

### **LORENZO CORSINI (Roma)**

*Giuseppe Verdi a Vienna (1843-1918): primi risultati*

La recezione viennese di Giuseppe Verdi è un interessante caso di studio per comprendere il generale mutamento che l'allestimento di opere italiane a Vienna subì nel corso dell'Ottocento. L'intervento offre una descrizione di alcuni esempi significativi del cambiamento determinato dall'Unità d'Italia nella coproduzione di opere tra Vienna, Milano e Venezia. Dal 1861 il repertorio italiano, nella persona di Giuseppe Verdi, è da considerarsi scisso dal sistema produttivo fino ad allora vigente, con evidenti conseguenze sulla fortuna viennese del teatro d'opera italiano. Dai documenti raccolti all'Archivio di Stato austriaco emerge un quadro denso di informazioni, in cui si può notare il passaggio da un impianto a guida impresariale (nelle figure di Bartolomeo, Eugenio e Federico Merelli) a una più diretta azione da parte dell'editore Ricordi. Cercherò quindi di approfondire aspetti di prassi esecutiva, genesi di un repertorio e consolidamento di un'estetica 'viennese' di Verdi attraverso lo spoglio di questi documenti, così da reperire nuovi spunti di studio per un approccio transnazionale alla figura del compositore.

### **MARCO D'ACUNZO (Napoli) - MARINA LUCIA (Napoli)**

*Giovanni Paisiello alla Real Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Nudi in Napoli*

L'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Nudi, a partire dalla seconda metà del Settecento, sviluppò un'intensa attività musicale, che a cavallo dei due secoli registrò la presenza di Giovanni Paisiello. Incaricato per le funzioni dell'ultima giornata nell'ottavario della traslazione della sacra reliquia del Bastone, il compositore tarantino fu nominato maestro di cappella straordinario e nel 1801 maestro di cappella ordinario.

Nell'archivio dell'arciconfraternita è conservata un'inedita copia manoscritta della partitura della sua *Missa defunctorum* (1789/1799), diverse trascrizioni ottocentesche, e un autografo del *Preludio sinfonico al Requiem del M<sup>e</sup> Paisiello* (1890) di Camillo de Nardis. Dai documenti dell'archivio dell'arciconfraternita emerge una prassi: dal 1838, per più di un secolo, presso questa istituzione venne eseguito il Requiem sotto la direzione dei più rinomati maestri di scuola napoletana (Fiodo, Mercadante, Serrao, de Nardis, Caravaglios, ecc.). La ricerca punta a definire i termini della presenza di Paisiello presso l'arciconfraternita e a ricostruire la prassi di questa centenaria tradizione esecutiva della *Missa defunctorum* a Napoli.

### **DUILIO D'ALFONSO (Roma)**

*Strutturalismo e neoavanguardie musicali: un destino comune?*

In questo intervento intendo riaprire il dibattito sul destino delle cosiddette neo-avanguardie musicali, principalmente identificabili, negli anni Cinquanta e Sessanta, con la 'scuola di Darmstadt'. Muovendo dalle note stroncature del serialismo integrale, ad opera di Lévi-Strauss (1964) e Ruwet (1959), proverò a mostrare come tali critiche abbiano qualcosa di paradossale, in quanto promanano dai padri stessi dello strutturalismo. A sua volta, la scuola di Darmstadt era a tal punto strutturalista da vedersi attribuire, tra le altre, proprio l'etichetta di strutturalismo in musica. Ma il paradosso è apparente: il serialismo di Boulez e Stockhausen, proprio in quanto intimamente strutturalista, mette in scena sia la 'necessità storica' sia le aporie di cui lo strutturalismo si nutre sin dal suo emergere dalle scuole linguistiche post-saussuriane.

Si propone dunque un rovesciamento di prospettiva, al fine di delineare una (nuova) ipotesi di recezione della crisi del serialismo, tra gli anni Cinquanta e Sessanta: non gli strutturalisti che denunciano il tradimento del linguaggio e delle sue forme storicizzate, che secondo loro la scuola di Darmstadt avrebbe consumato, bensì le neo-avanguardie che, in modi più o meno espliciti, personificano

musicalmente il destino stesso dello strutturalismo, ossia la sua inesorabile trasformazione da metodo rivolto alla ricerca delle strutture profonde soggiacenti alla varietà di superficie delle produzioni della storia (e della storia dell'arte in particolare) a pratica della rinuncia a qualsiasi canone artistico monocratico, ma anche a qualsiasi metodo critico o storiografico che aspiri allo status di 'principio unico', ossia a procedimento 'decostruttivo' di ogni quadro esegetico totalizzante.

### **PASQUALE DE GREGORIO (Torre del Greco)**

*L'organista municipale al servizio della liturgia nella Napoli del secolo XIX*

Ricerche effettuate presso alcuni archivi storici comunali hanno permesso di rinvenire documenti dove vengono enucleati taluni aspetti professionali degli organisti liturgici che prestarono servizio nella provincia di Napoli dalla seconda metà dell'Ottocento in poi. Suscitano particolare interesse le vicende riguardanti un cospicuo numero di organisti assunti, ad esempio, dal Municipio di Torre Annunziata, per essere incaricati presso le principali chiese di questa città. In controtendenza ai diffusi movimenti anticlericali, facendo fronte al fenomeno generalizzato della miscredenza sociale e conseguente perdita di fedeli, il Comune, oltre ad esercitare le ordinarie funzioni amministrative cittadine, estese un significativo supporto economico anche agli ambienti ecclesiastici, i cui bilanci risultavano cronicamente in deficit; nelle delibere erano altresì previste cicliche assunzioni di organisti liturgici con relativo trattamento economico a carico dell'ente. Le poche opportunità lavorative, la fine di una fertile epoca di mecenati, indussero così quei liberi musicisti, attivi in ambienti poco redditizi, lontani dai principali fulcri della cultura e del teatro e degli spettacoli, ad adattarsi a qualsiasi opportunità, sottoscrivendo nella fattispecie contratti retribuiti in misura non del tutto soddisfacente. Si deve però aggiungere che, durante la loro carriera più o meno lunga, essi espressero in quegli ambienti continui malcontenti e conflitti d'interesse, causa scatenante di continue denunce per l'insussistenza di una 'tabella delle funzioni' che sancisse i loro diritti, doveri, turni regolari; la continua lotta per contrastare le surrogazioni abusive durante i riti sacri di persone profane all'arte (sostenute dal clero e dagli esponenti della giunta comunale) in grado di ledere i diritti e le spettanze degli organisti titolari; la rivalità con gli stessi colleghi presbiteri, i quali, svolgendo già il loro ministero sacerdotale, si candidavano per un'eventuale assunzione di organista da chiesa.

Le indagini effettuate, aprono un ulteriore aspetto della vita professionale del libero artista dell'Ottocento. Questa umile categoria di musicisti laici, che svolgeva con dedizione l'indispensabile ministero, supportando la preghiera dei fedeli attraverso le esecuzioni all'organo lassù in cantoria, continuò per circa un secolo ad essere mal compresa ed affatto tutelata da rappresentanze all'interno di istituzioni che si discostarono nel tempo dalle nobili intenzioni iniziali, rimanendo legati all'arte solo tramite una semplice empatia devozionale, indirizzandosi gradualmente verso quell'elemento caratterizzante del malcostume sociale e politico che specie da quel periodo postunitario si andò spudoratamente manifestando in talune aree geografiche del nostro paese.

### **JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ (Madrid) - ÁLVARO TORRENTE (Madrid)**

*Tra poetica e convenienze: l'ordine dei personaggi nei drammi del Metastasio*

I drammi per musica del Metastasio sfidano musicologi e filologi per i due sistemi drammaturgici che essi integrano: quello poetico (l'ideale della tragedia) e quello musicale (sostanziato nelle convenienze teatrali). L'ordine di presentazione delle *dramatis personae* nei paratesti dei libretti è una chiave per meglio capire tale integrazione. Di norma, le parti più autorevoli tendono a comparire per prime, spesso spostando le eponime al secondo (Siroe, Achille) o addirittura al terzo posto (Ezio, Ruggiero). I personaggi di rango inferiore si trovano alla fine degli elenchi, mentre le prime cinque posizioni corrispondono ai ruoli vocali principali (primo soprano, prima donna, tenore, secondo soprano, seconda donna), sebbene il loro ordinamento relativo non sembri obbedire a un criterio uniforme. Ad esempio, il primo soprano in *Artaserse* (Arbace) compare al quarto posto, assecondando il proprio status, mentre monarchi come Iarba o Leone compaiono dietro a eroi quali Enea e Ruggiero. L'identità nascosta di alcuni personaggi è talvolta suggerita dall'ordine (Dircea compare prima di Timante, presunto erede di

Demofonte; Beroe prima della falsa Nitteti), ma non è così in altri casi: in *Olimpiade*, l'erede nascosto Licida compare dopo le due donne Aristeia (in realtà sua sorella) e Argene.

Prendendo le mosse dagli elenchi dei personaggi, il contributo propone una ricerca comparativa dei 26 drammi come metodo per approfondire ulteriormente la drammaturgia musicale delle opere metastasiane.

### **GIULIA FERDEGHINI (Torino)**

*Ruolo e rappresentazione (sonora) del dengbêj in opere di registi curdi*

Il *dengbêj* (poeta-cantore), figura caratteristica della società tradizionale curda, ha assunto nel corso degli ultimi decenni un'importanza centrale nella definizione identitaria e nello *statement* di specificità culturale, fino a diventare un emblema di resistenza culturale e resilienza linguistica. È stato messo in luce come la tradizione del *dengbêjî* (l'arte, lo stile, il repertorio del poeta-cantore) abbia subito una sorta di reinvenzione e come attualmente sia in atto una sorta di *revival* e rifunzionalizzazione del ruolo dei *dengbêj*.

L'arte orale è uno strumento funzionale alla riappropriazione della memoria storica di minoranza, cancellata dalle politiche di assimilazione culturale in atto nei paesi nei quali la nazione curda si trova compresa. Tuttavia, fenomeni connessi tanto alla globalizzazione (inurbamento, diffondersi della cultura di massa, emigrazione) quanto alle politiche repressive dei governi nazionali ne hanno diminuito la capacità di trasmissione culturale verso le nuove generazioni. Pertanto, attorno ad essa si sono mobilitate varie *agencies*, tra le quali l'opera di registi e musicisti che tentano di attualizzarla, attraverso linguaggi e media contemporanei.

Nel particolare contesto del cinema curdo, per sua natura trans-nazionale e ibrido, il film assume spesso le caratteristiche del documentario e la docu-fiction il valore di documento archivistico di esperienze, contesti sociali, espressioni culturali e linguistiche. La dimensione sonora, per antonomasia rappresentativa dell'universo culturale curdo, ha nel cinema una sfaccettata e stratificata complessità di significati, leggibili attraverso un'analisi sia tecnica sia etnografica.

Vengono qui analizzate le proposte creative di alcuni docu-film, che attraverso soluzioni registiche e tecnologie di *sound design* interpretano e presentano in vario modo la tradizione del *dengbêjî*, per amplificare e diffondere il messaggio culturale, al contempo identitario e politico.

### **FRANCESCO FINOCCHIARO (Milano) - LORENZO GIOELLI (Milano)**

*Verso il restauro delle musiche di Luigi Mancinelli per il film 'Frate Sole'*

Il 7 giugno 1918, all'Augusteo di Roma, viene proiettato per la prima volta *Frate Sole*, film sulla figura di san Francesco d'Assisi prodotto dalla Tespi e diretto da Ugo Falena su un soggetto di Mario Corsi. Già pietra miliare della cinematografia italiana dell'epoca del muto, il film vede il coinvolgimento di Luigi Mancinelli per la composizione di una musica d'accompagnamento per orchestra e coro: una partitura di concezione oratoriale, che costituisce una tappa fondamentale verso la maturazione di una drammaturgia filmico-musicale d'impronta autoriale.

Il progetto di restauro delle musiche di Mancinelli, di cui presentiamo il metodo e i criteri, ha inteso puntare al ripristino dell'unità audiovisiva auspicata da compositore e regista. La nuova sincronizzazione del commento sinfonico al film, realizzata nell'ambito del corso di Composizione in musica applicata del Conservatorio "Francesco Venezze" di Rovigo, si è basata su: (a) l'indagine delle fonti primarie (*in primis* il manoscritto autografo e la partitura per l'esecuzione, conservati presso la Sezione dell'Archivio di Stato e l'Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto); (b) l'analisi comparativa delle pellicole esistenti, restaurate dalla Cineteca Nazionale e dalla Cineteca Italiana; (c) lo studio delle fonti critico-giornalistiche coeve.



## **ANDREA GARBUGLIA (Macerata)**

*Musica e traduzione: il caso delle trascrizioni*

Sempre deriviamo testi da altri testi. Ma quando queste derivazioni sono delle traduzioni? E si può parlare di traduzione in musica?

Eco è categorico: si ha una traduzione solo quando testo *source* e testo *cible* appartengono al linguaggio verbale e usano lingue diverse. In tutti gli altri casi dobbiamo servirci di una differente terminologia e parlare di *trasmutazioni*, o di *adattamenti*. Il ragionamento echiano poggia su una distinzione non esplicita: alcune derivazioni pretendono di *rimpiazzare* il testo originale, altre no. Questo però non nega la possibilità che ad essere coinvolti in un rimpiazzamento siano dei testi musicali.

Lungi dal voler trattare in modo esauriente il problema della traduzione in musica, lo scopo del presente intervento è di dimostrare che, almeno nel caso delle trascrizioni, possiamo parlare a pieno titolo di traduzione. Le trascrizioni, infatti, sono delle derivazioni in cui il testo *cible* ha la pretesa di sostituirsi in tutto e per tutto al testo *source*. In particolare, le trascrizioni in campo etnomusicologico, le trascrizioni di una estemporizzazione, o di uno spartito che usa una notazione antica, hanno tutte le caratteristiche di una traduzione.

## **FRANCESCA GREPPI (Bologna)**

*Prime donne a confronto: Diamante Maria Scarabelli e Margherita Durastanti*

Diamante Maria Scarabelli e Margherita Durastanti furono due importanti primedonne del primo Settecento. Cantanti assai diverse, per caratteristiche vocali e per carriera, incrociarono le loro strade a Venezia, dove, fra il 1709 e il 1713, condivisero spesso il palcoscenico del teatro di S. Giovanni Grisostomo. Nonostante la fama che ebbero all'epoca, non sono ancora state studiate in maniera approfondita, né la loro collaborazione è stata finora oggetto di indagine. Tuttavia, quest'ultima è anche testimonianza esemplare, per durata temporale e numero di opere coinvolte, di una consuetudine di frequente riscontrata nel teatro di S. Giovanni Grisostomo, ossia quella di formare il cast con una coppia di virtuose di spicco che interpretano personaggi di pari importanza.

Dopo una breve introduzione sulle carriere di Durastanti e Scarabelli e una panoramica della loro collaborazione, l'intervento si concentra sulle caratteristiche musicali e drammaturgiche di alcune delle opere cui presero parte insieme. Il presente lavoro è un punto di partenza per una più approfondita conoscenza di queste due primedonne, così come della pratica di ingaggiare due interpreti femminili di rilievo.

## **JOHAN GUITON (Parigi)**

*San Petronio a Bologna, l'istituzione quattrocentesca e la sua musica*

Nel 1464 la basilica di S. Petronio a Bologna fu eretta a chiesa collegiata. I nuovi collegi di canonici, mansionari e clerici furono organizzati, da lì in poi, attraverso diverse *constitutiones* che permisero al tempio civico bolognese di fiorire liturgicamente, politicamente e artisticamente. Nel secolo successivo, ospitando sotto le sue volte l'incoronazione di Carlo V imperatore dei Romani, l'istituzione si affermò come centro spirituale di primo piano in Europa, e in breve tempo manifestò anche un notevole dinamismo musicale.

Tuttavia si considera il 1436 come l'anno di fondazione dell'attuale cappella musicale di S. Petronio, grazie alla bolla *Ad exequendum* di Eugenio IV. Questi primi decenni sono purtroppo i meno noti di una storia plurisecolare. Infatti le fonti musicali petroniane quattrocentesche, vuoi polifoniche (I-Bsp MS Fragments ABCDE) vuoi monodiche (codici corali), sono immediatamente successive al 1464, e solo alcune testimonianze archivistiche permettono di apprezzare l'attività musicale della basilica prima che diventasse collegiata.

L'obiettivo della relazione è, quindi, di sottolineare le ripercussioni musicali di tale cambiamento istituzionale, mediante il confronto tra i reperti musicali pervenuti ed elementi significativi di uno studio

prosopografico inedito. L'intervento intende inoltre evidenziare lo sviluppo del potenziale musicale della basilica di S. Petronio nel corso dell'intero Quattrocento.

### **LUISA HOFFMANN (Roma)**

*Ritorno sui luoghi di Giuseppe Ganduscio: una verifica in Sicilia nel 2022*

L'intellettuale siciliano Giuseppe Ganduscio (1925-1963) dedicò la sua vita a valorizzare il mondo contadino dal quale proveniva, operando sia in campo politico-sociale sia, su diversi fronti, nell'ambito della musica tradizionale. Collaborò con figure quali il sociologo Danilo Dolci, il filosofo antifascista Aldo Capitini e l'etnomusicologo Roberto Leydi. Grazie a quest'ultimo si è distinto nei primissimi anni Sessanta come primo interprete siciliano di *folk music revival*, attività di cui rimane traccia in alcune produzioni discografiche dei Dischi del Sole e di Ricordi. Ignorato è invece il contributo dato da Ganduscio alla documentazione sul campo della musica popolare siciliana, raccolta fra il 1962 e i primi mesi del 1963. Queste registrazioni, custodite nell'archivio privato di Leydi, oggi nel Centro di Dialettologia e di Etnografia di Bellinzona, consistono di 52 documenti registrati in ambienti domestici; comprendono canti e musiche di vario genere, talvolta inframmezzati da testimonianze riguardanti i contesti d'uso, raccolti a Ribera e a Sant'Anna (provincia di Agrigento) e a Roccamena (Palermo). A distanza di sessant'anni mi sono recata negli stessi luoghi percorsi da Ganduscio per verificare quanto e se siano ancora vitali quelle pratiche musicali. Ne è emerso un quadro composito, arricchito da incontri significativi con gli eredi di quella tradizione: è questo l'oggetto del mio contributo.

### **LEO IZZO (Udine)**

*La musica di Giovanni Fusco per 'Hiroshima mon amour'*

*Hiroshima mon amour*, film di Alain Resnais (1959), può essere considerato uno spartiacque nella storia del cinema. Per affrontare un tema di enorme complessità come il ricordo della bomba nucleare sganciata su Hiroshima, il regista, allora al suo primo lungometraggio, si allontanò dalle principali convenzioni stilistiche del cinema coevo e introdusse importanti innovazioni nella sceneggiatura, nel montaggio e nel ruolo della musica. Nell'equilibrio del film, la partitura di Giovanni Fusco, pensata per un piccolo *ensemble* cameristico, riveste una funzione determinante. La musica segue il montaggio in modo dettagliato, alternando temi ricorrenti, di grande efficacia melodica, a passaggi dal carattere più avanguardista e astratto.

Gli abbozzi del compositore, conservati alla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, permettono di seguire da vicino il processo compositivo. Dal confronto tra le fonti emergono i ripensamenti, le varianti in corso di stesura e le scelte operate da Fusco in alcuni momenti cardine del film. Nella relazione si espongono i primi risultati del progetto di studio "Ricerca d'archivio sulle nuove scritture musicali per il cinema" (Università degli Studi di Udine).

### **ANA LOMBARDÍA (Salamanca)**

*La regina d'Etruria e Rossini: nuove connessioni*

La movimentata biografia di Maria Luisa di Borbone (1782-1824), infanta di Spagna, regina d'Etruria e duchessa di Lucca, fu segnata da periodi di esilio e prigionia, come lei stessa ricorda nelle sue memorie. Si tratta di una figura importante nell'arena politica, ma anche nella vita culturale italiana del primo Ottocento. Coltivò una vera passione per la musica come mecenate, esecutrice, compositrice e collezionista, accumulando una biblioteca musicale di oltre 2000 volumi con un repertorio molto moderno, vario e internazionale per l'epoca. Addirittura sponsorizzò numerosi compositori e compositrici attivi in Italia e scrisse quattro sinfonie, le più antiche finora note di una compositrice spagnola. La recente edizione critica di queste 'ouvertures' o 'sinfonie' ci permette ora di esaminarle nel dettaglio. Esse mostrano una chiara somiglianza formale con le ouvertures di Rossini, un autore dall'Infanta fervidamente ammirato. Di fatto, costituiscono uno dei primi casi noti di imitatori di Rossini

tra gli spagnoli. L'Infanta combina però questo stampo formale con *topoi* musicali associati all'identità spagnola, come il fandango. Queste opere sono quindi rivelatrici di elementi che attengono tanto alla storia musicale della Spagna quanto dell'Italia.

### **LEONARDO MANCINI (Torino)**

*«E io vanisca nel dolore e nell'estasi»: 'Hyperion' di Bruno Maderna secondo Carmelo Bene (1980)*

L'intervento è dedicato a *Hyperion* di Bruno Maderna, presentato nel 1980 da Carmelo Bene all'Auditorium di Santa Cecilia, direttore Marcello Panni, e nel 1981 con l'Orchestra e il coro RAI di Milano. Concepito come «suite per flauto, oboe, voce recitante, coro e orchestra», *Hyperion* rappresentò una seconda prova nella cosiddetta 'svolta musicale' di Bene, avviata nel 1979 col *Manfred* di Byron e Schumann, all'insegna dell'esplorazione dei rapporti fra declamazione e musica nell'ambito della *phoné*. Come artefice, Bene elaborò una partitura personale la cui analisi può oggi svelare alcuni aspetti fondamentali della sua poetica, dalle scelte testuali, traduttive e stilistiche sino alla resa orale.

Ai fini dell'analisi comparativa, l'intervento si avvarrà di due documenti di particolare rilievo: il copione inedito di Bene, ricco di annotazioni a margine di ordine tecnico e interpretativo, e la registrazione sonora dello spettacolo, pubblicata di recente dopo un lungo oblio.

### **GIUSEPPE MIGLIORE (Roma)**

*Le musiche di Alessandro Capece per gli intermedii di Battista Guarini*

La recente acquisizione della collezione privata di Albi Rosenthal da parte dell'Università di Yale ha aperto le porte alla libera consultazione di un importante manoscritto autografo contenente musiche inedite di Alessandro Capece (1575 ca. - 1635 ca.). La preziosa fonte, oggi nella Beinecke Rare Book and Manuscript Library, contiene tre dialoghi a due voci e un madrigale. Lo studio dei testi poetici ha consentito di ricondurre tali pagine alla prima versione degli intermedii ideati da Battista Guarini (1538-1612) per l'*Alceo* di Antonio Ongaro, rappresentato a Ferrara nel 1614. Il significativo ritrovamento assume particolare rilievo alla luce dei precedenti studi condotti sugli intermedii guariniani, i quali, basandosi su una documentazione limitata, avevano identificato solo poche parti musicali pertinenti, dovute ai compositori Cesare Marotta e Ippolito Macchiavelli. I tre dialoghi di Capece costituiscono la parte più consistente delle musiche recuperate per questo particolare spettacolo scenico.

L'intervento illustra il contenuto del manoscritto e propone nuove ipotesi circa il rapporto tra tutte le testimonianze musicali oggi disponibili e le tre versioni note (1612, 1614, 1616) degli intermedii di Guarini.

### **DAVIDE MINGOZZI (Bologna)**

*Maria Margherita Vitalini in Grimani compositrice bolognese*

Per lungo tempo gli studi sulle figure femminili in musica, viziati da posizioni più ideologiche che storiche, hanno omesso di investigare a fondo la personalità di Maria Margherita Vitalini (1684-1740): ignorandone il cognome e le origini, è stata considerata, al pari di molte altre, una di tante monache vissute in qualche convento viennese. Sappiamo oggi che Maria Margherita fu una figura non secondaria nella Bologna di primo Settecento: appartenente a una nobile famiglia cittadina, moglie del giureconsulto Giovanni Andrea Grimani (revisore negli anni '20 degli statuti dell'Accademia Filarmonica), virtuosa di violino, versata nella poesia e nella traduzione dal francese, si dedicò anche alla composizione, allieva forse di Giacomo Antonio Perti. Della sua produzione sopravvivono soltanto alcune riflessioni teologiche, due oratorii e una cantata (plausibilmente su versi propri), da lei offerti in dono all'imperatore Carlo VI d'Asburgo.

L'intervento presenta per la prima volta le vicende biografiche e artistiche della nobildonna bolognese e ne esamina l'opera letteraria e musicale in relazione al contesto cittadino negli anni a cavaliere fra Sei e Settecento.

## **JORGE MORALES (Tours)**

*Angelo Rossi, un musicista ebreo alla corte di Torino nel primo Seicento*

La presenza di musicisti ebrei presso i Savoia nei primi anni del Seicento costituisce un aspetto poco conosciuto della vita musicale alla corte di Carlo Emanuele I, pur trattandosi di un fenomeno culturale tra i più interessanti del periodo. Emblematico il caso di Angelo Rossi, nipote del compositore mantovano Salomone Rossi e figlio della celebre cantante Madama Europa: il liutista milanese arriva a Torino nel 1608 e vi diventa, a partire del 1610, maestro di musica dei paggi dei principi e musicista della camera del duca. Il suo percorso artistico – e quello di altri musicisti ebrei attivi in Piemonte dopo di lui – testimonia il rapporto tra scambi, pratiche musicali e identità in un'epoca di grandi mutamenti storici.

Basata su documenti inediti emersi nell'Archivio di Stato di Torino, la relazione si sofferma sull'arrivo del Rossi alla corte sabauda nonché sulla sua attività professionale, i viaggi da lui compiuti al di fuori del ducato in compagnia di membri della casata, la particolare condizione sociale di un musicista ebreo, infine l'importanza da lui rivestita nella storia musicale piemontese.

## **ELENA MURAROTTO (Padova)**

*Musiche, danze e suoni dal viaggio di Giovanni Miani lungo il Nilo*

Giovanni Miani (1810-1872), conosciuto come esploratore, si definiva «uno storico della musica che divenne geografo». Nonostante la lacunosa formazione musicale, egli maturò il desiderio di documentare le tradizioni musicali di tutti i popoli e raccolse informazioni per scrivere una *Storia universale della Musica di tutte le Nazioni*, di cui riuscì a pubblicare solo il primo volume nel 1846.

L'interesse per questo tema fu così forte da emergere anche durante la sua spedizione del 1859 alla scoperta delle sorgenti del fiume Nilo. Ne danno testimonianza le evidenze rinvenute nel diario di viaggio, dove Miani raccontò di numerosi momenti di musica e di danze dei popoli che aveva incontrato, soffermandosi anche sulla descrizione dei suoni degli animali osservati. L'attenzione al dettaglio e lo spiccato interesse ci restituiscono oggi una vivida testimonianza circa pratiche musicali africane di metà Ottocento quali, ad esempio, l'uso del *nugara*, le danze e le musiche dei *Sceluki* e della *tribù dei barri*, il costume delle *vergini gianghè* e il curioso accompagnamento musicale della caccia all'elefante.

## **CECILIA NICOLÒ (Pesaro)**

*La commedia 'Carlo Gozzi' di Renato Simoni: un "prologo" per 'Turandot'?*

*Carlo Gozzi* è una commedia in quattro atti scritta da Renato Simoni nel 1903. Protagonista è il commediografo veneziano, e la vicenda rappresentata, che si dispiega nell'arco di diversi decenni, è tratta dalle *Memorie inutili* dello stesso Gozzi. Simoni adottò come punto focale del dramma il rapporto conflittuale tra Carlo e l'universo femminile, uno dei nodi principali dell'autobiografia gozziana: il protagonista, deluso da tutte le donne che gli sono state vicine nell'arco della sua vita, si mostra costantemente rassegnato all'impossibilità di amare. L'amara conclusione vedrà Carlo anziano e solo, in una Venezia che stenta a riconoscere perché dimentica del suo recente passato e pullulante di animi rivoluzionari.

Nel 1920 Simoni iniziò la collaborazione con Giuseppe Adami per la stesura del libretto di *Turandot*, tratto da una commedia proprio di Carlo Gozzi: anche questo testo, com'è noto, è fondato sul tema del rifiuto dell'amore. Tuttavia le due *Turandot*, quella di Gozzi e quella di Adami-Simoni, hanno tratti piuttosto divergenti, tanto che, nel secondo caso, la principessa appare talmente crudele e insensibile che un suo ravvedimento nei confronti dell'amore, così come lo prevede la commedia di Gozzi, parrebbe impossibile. Non sarà un caso se, per diverso tempo, gli autori si arenarono proprio nel definire lo scioglimento della vicenda; la morte di Puccini, poi, impedì di portare a conclusione il lavoro quasi ultimato. La lettura del dramma *Carlo Gozzi*, e soprattutto la costruzione del carattere del protagonista, può dunque offrire un nuovo sguardo sulle scelte drammaturgiche che Simoni e Adami hanno operato per l'ultima opera pucciniana.

## **DANIELA NUZZOLI (Bologna)**

*Le sorelle Ferni: la voce del violino*

Nella storia non è raro trovare strumentisti divenuti poi celebri cantanti. Nell'Ottocento, un esempio significativo lo offre la famiglia Ferni: Carolina (1839-1926), Virginia (1837-1923) e Vincenzina (1837-?), violiniste e cantanti come i loro cugini Virginia, Teresa e Angelo Ferni Germano (quest'ultimo solo violinista e maestro del famoso didatta Alberto Curci). Delle sorelle Carolina e Virginia Ferni restano numerose cronache e diversi documenti raccolti dalle stesse. La loro bravura ispirò lo stesso Giulio Ricordi che per loro scrisse le *Rimembranze della Villa Giuseppina sul Lario*, una «serenata di Schubert trascritta per due violini con accompagnamento di pianoforte, op. 37» pubblicata nel 1857. Nello stesso anno Lev Tolstoj annotò nei suoi taccuini di averle ascoltate suonare in concerto a Torino. Furono allieve di Henri Vieuxtemps e di Charles de Bériot, il violinista che aveva sposato la Malibran. Nelle cronache dell'epoca le Ferni, Caterina e Virginia, furono spesso paragonate alle famose sorelle Milanollo, Teresa (1827-1904) e Maria (1832-1848). Le sorelle Ferni studiarono inoltre canto con Giuditta Pasta; Carolina divenne una delle migliori soprano drammatiche dell'epoca. Ritiratasi dalle scene, insegnò in Italia e in Russia, a Pietroburgo; tra i suoi allievi ci fu Enrico Caruso. Suo figlio, il baritono Eugenio Giraldoni, richiestissimo interprete della Giovane scuola, fu il primo Scarpia nella *Tosca*.

## **ELENA OLIVA (Firenze)**

*“Il paese dei campanili”: alle origini dell'operetta italiana*

L'operetta, col suo articolato sistema di produzione, costituì uno spazio dinamico e condiviso nell'Italia unita; uno spazio che, sebbene si estendesse al di fuori dei confini della cosiddetta 'cultura alta', stimolò la formazione di quel tessuto sociale su cui si sarebbero poi innestati il cinema e altre forme d'intrattenimento di massa. Mentre l'attenzione degli studiosi negli ultimi anni si è concentrata sui processi di inforestieramento che hanno caratterizzato il comparto del teatro musicale leggero negli anni postunitari (Sala, 2018, 2020; Oliva, 2020), poca attenzione è stata finora dedicata all'operetta italiana.

L'intervento si concentra sulle origini di questo repertorio partendo dall'analisi di alcune produzioni di successo, come *On milanes in mar* di Angelo Pettenghi (Milano 1871) e *Er Marchese der Grillo* di Giovanni Mascetti (Roma 1889). Proprio perché sorte in ambito dialettale, orientarono poi il futuro cammino dell'operetta italiana, un genere che, nonostante le aperture internazionaliste, rimase legato alla dimensione locale non solo per il ricorso al repertorio canzonettistico tradizionale, ma anche per il peculiare sistema di compagne, organizzato su base municipale.

## **GIORGIO PAGANNONE (Chieti-Pescara)**

*“Bella morte” e giustizia poetica nei finali operistici*

Il concetto di 'giustizia poetica', caro soprattutto alla critica e alla drammaturgia letteraria anglosassone, è stato finora poco indagato nell'ambito degli studi sul melodramma. Esso designa una categoria morale superiore, e più precisamente quella legge non scritta ma potente che impone di far sì che con la catastrofe, al termine dell'azione drammatica, l'ingiustizia venga svelata, l'innocenza venga infine riconosciuta, e i malvagi vengano puniti. Il concetto si evidenzia, per ovvi motivi, nelle commedie e nelle opere a lieto fine, laddove il bene trionfa sul male (si pensi a opere come *La Cecchina*, *Fidelio*, *La gazza ladra*). Ma si applica anche alla tragedia, laddove vi sia «a logical and motivated catastrophe satisfying the tragic necessity of catharsis despite the death of the sympathetic central figure or figures» (W. Parker Bowman - R. Hamilton Ball, *Theatre Language: A Dictionary of Terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern Times*, New York 1961, p. 268). Nel melodramma, il finale tragico 'catartico' (la «consolatory death scene», nella definizione di David Rosen) ha la possibilità di essere magnificato dal canto e dalla musica, e quindi di rendere ancor più evidente la 'giustizia poetica', il risarcimento ovvero il riscatto morale del personaggio o dei personaggi morenti: si pensi ad esempio ai finali di *Norma*, *Traviata*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*. La visione di un al di là, di un Altrove dove sia concessa la felicità negata in terra, spesso accompagna le 'belle morti' nel melodramma, sublimata dalla musica, e può essere

considerata anch'essa una forma di 'giustizia poetica': si pensi al finale di *Aida*, dove Aida e Radamès possono intrecciare un tenerissimo duetto d'amore *in extremis*, dopo aver sperimentato ogni sorta di ostacolo al loro amore terreno.

L'intento della relazione è di illustrare il concetto di 'giustizia poetica' nelle sue varie forme e realizzazioni sceniche, specie nei soggetti tragici del melodramma ottocentesco, attraverso l'esame di casi emblematici, o anche di casi problematici e controversi.

### **NICOLÒ PALAZZETTI (Roma)**

*La ricezione italiana di Béla Bartók: storia della costruzione di un mito*

La relazione si concentra sulla recezione di Béla Bartók in Italia dagli anni Venti fino ai primi anni della Guerra fredda. Si tratta di un eccellente caso di studio per osservare da vicino il processo di canonizzazione del compositore, pianista ed etnomusicologo ungherese non solo come figura centrale nella musica del Novecento, ma anche come emblema etico e politico. Il contesto più ampio della recezione italiana offre anche spunti importanti per affrontare temi storico-culturali di ampia portata, come la politica culturale del fascismo, le forme della resistenza artistica negli anni Trenta e Quaranta, la cooperazione italo-ungherese fra le due guerre, l'evoluzione dell'etnomusicologia in Italia.

A dispetto dell'avversione per il regime totalitario di Mussolini, Bartók conobbe una notevole fortuna durante il periodo fascista, un successo attestato dalla prima italiana del *Castello di Barbablù* al Maggio Musicale Fiorentino nel 1938 nonché dalla prima mondiale in forma di balletto del *Mandarino meraviglioso* alla Scala nel 1942.

La relazione non mira tanto a riconsiderare in chiave critica la biografia del compositore, quanto a delucidare i processi storici, sociali e culturali che hanno poi favorito l'emergere transnazionale del mito di Bartók quale eroe della Resistenza e dell'antifascismo. Il tema qui trattato ha peraltro suscitato una piccola *querelle* in ambito musicologico (a cui ha preso parte anche Richard Taruskin): di essa si chiariscono i motivi e l'effettiva portata.

### **PIERANGELA PALMA (Madrid - Roma)**

*Gioconda De Vito: profilo d'artista*

L'Italia ha dato i natali a una delle più grandi violiniste del panorama internazionale del Novecento: Gioconda De Vito. Nata a Martina Franca nel 1907, la De Vito fu una figura di spicco della scuola violinistica italiana: profondità di lettura, scrupolo nei dettagli, rigore e inflessibilità sono gli elementi che hanno caratterizzato le sue interpretazioni.

La vittoria del primo premio al Concorso internazionale di Vienna, nel 1932, segnò l'inizio di una carriera straordinaria, che la portò a calcare le scene delle più importanti sale da concerto. Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Edwin Fischer, Yehudi Menuhin, Isaac Stern, Tito Aperia sono solo alcuni degli immensi artisti con cui collaborò nella sua attività concertistica.

Fu una donna di eccezionale tempratura morale e intellettuale, piena di carisma, fascino, sensibilità, determinazione, disciplina, forza e modernità. A 54 anni, all'apice del successo, fece una scelta coraggiosa, di rottura, decidendo di chiudere definitivamente la carriera artistica, senza mai più suonare una sola nota. Restia alle incisioni, la De Vito è oggi esposta al rischio dell'oblio.

L'intervento si propone d'illustrare le tappe più significative della carriera di De Vito e le cause che la indussero a un repentino congedo dalle scene musicali. Tenuto conto del complesso periodo storico in cui visse, fondamentale si è rivelata la ricca documentazione relativa al ventennio fascista, che ha consentito di delineare l'attività professionale svolta dalla violinista negli anni della dittatura.

### **CLAUDIA PATANÈ (Roma)**

*Tra Berlioz e Wagner: L'art du chef d'orchestre' (1878) di Edmé Deldevez*

*L'art du chef d'orchestre* di Edmé Deldevez (1817-1897) è il terzo importante scritto sull'argomento dopo quelli di Berlioz (*Le chef d'orchestre: théorie de son art*, 1855) e Wagner (*Über das Dirigieren*, 1869), e il primo a trattare gli aspetti tecnici della direzione.

Allievo di François-Antoine Habeneck, Deldevez fu suo successore alla direzione della Société des Concerts (dal 1847) e dal 1873 direttore principale dell'Opéra e docente di direzione d'orchestra al Conservatoire. La sua attività sta alla base della selezione degli esempi musicali nell'*Art du chef d'orchestre*: da una parte il repertorio sinfonico, dall'altra il melodramma e il *grand opéra*.

*L'art du chef d'orchestre* è una sintesi dell'esperienza diretta dell'autore: con le sue quasi trecento pagine, è allo stesso tempo un ampliamento del breve scritto di Berlioz e una confutazione dell'idea wagneriana che la direzione d'orchestra sia «un territorio abbandonato alla routine e al giudizio degli ignoranti». La critica nei confronti di quest'ultimo si condensa nella prima delle due appendici al trattato: *Réflexions sur certaines observations de R. Wagner*.

La relazione si concentra su alcuni aspetti della prassi direttoriale francese di fine Ottocento, come la tecnica della suddivisione delle battute (*petites mesures*), l'esecuzione di pause o corone (*points de repos*), le *nuances*, la ricerca del tempo ideale (*mouvement vrai*): aspetti che in Deldevez trovano per la prima volta una trattazione approfondita.

La bibliografia su Deldevez si limita a pochi titoli: la tesi di laurea di Gérard Streletski: *Hector Berlioz et Edmé-Marie-Ernest Deldevez: étude comparée de leur formation et de leur insertion dans la société du XIXe siècle (1803-1897)* (Parigi 1995), che tratta aspetti biografici e sociali; qualche accenno in Ivano Cavallini, *Il direttore d'orchestra: genesi e storia di un'arte* (Venezia, 1998); e David Cairns, *The French Tradition*, nel *Cambridge Companion to Conducting*, a cura di José Antonio Bowen (Cambridge 2003).

### **FRANCO PAVAN (Verona) - BRUNELLA PAOLINI (Pesaro)**

*L'anello mancante: il ms. 5-37 per canto e liuto della collezione Albani*

La riscoperta dell'archivio musicale della famiglia Albani sta rivelando frammenti di vitale importanza per la storia del liuto tra Cinque e Seicento. Una delle fonti in assoluto più interessanti è il codice 5-37, che si configura come testimone prezioso e inatteso del repertorio per canto e liuto della prima metà del XVI secolo. Il manoscritto riporta in luce composizioni altrimenti sconosciute non solo di Marco Cara, Bartolomeo Tromboncino e Giuliano Tiburtino, ma anche di musicisti dei quali si erano perse le tracce sonore, come Ogniben (probabilmente Ogniben Veneziano) ed El Gaza (probabilmente Bartolomeo Gazza). Le 36 composizioni includono anche attribuzioni a Costanzo Festa, e almeno un brano è attribuibile con certezza a Philippe Verdelot.

Lo studio delle concordanze evidenzia soprattutto contatti con il codice It. Cl. IV, 1795-1798 della Biblioteca Marciana di Venezia, permettendo anche di attribuire in alcuni casi brani a Marco Cara altrimenti adespoti. Particolarità di notazione rimandano inoltre ai libri parte del ms. 233 conservati presso l'Accademia Filarmonica di Verona. Una possibile datazione è stata individuata al momento intorno al quarto decennio del XVI secolo.

### **ELENA PETRUŠANSKAJA (Bologna - Mosca)**

*Le opere italiane ispirate a motivi dostoevskiani*

In ambito musicologico e letterario gli studiosi hanno da tempo notato la vicinanza della narrativa di Fëdor Dostoevskij a quella musicale (Krysteva) e hanno studiato i gusti musicali e i riferimenti alla musica nei testi dello scrittore russo (Gozenpud, Kuznetsova, Voitkevič, Prelovšek). Nella prima metà del Novecento i compositori europei sono stati particolarmente attratti dalle trame dello scrittore russo per le proprie opere liriche. Viceversa, i musicisti russi sono stati costretti a evitare a lungo di fare riferimento ai testi di Dostoevskij a causa dell'atteggiamento censorio nei suoi confronti da parte dell'ideologia ufficiale sovietica tra gli anni '20 e '60. Ad esempio, Nikolaj Mjaskovskij, che pure voleva scrivere durante

gli anni '30 un'opera ispirata all'*Idiota*, non osò realizzare il progetto. E solo negli ultimi cinquant'anni circa in Russia sono state create svariate opere basate su motivi e soggetti dostoevskiani.

In confronto a ciò, colpisce quanto attivamente i compositori italiani si siano rivolti per i loro melodrammi a trame desunte da Dostoevskij. Per il momento possiamo nominare nove creazioni operistiche di questo tipo realizzate, dai primi del Novecento, da altrettanti compositori italiani: oltre a Umberto Giordano, citeremo Arrigo Pedrollo, Luigi Cortese, Franco Mannino, Renzo Rossellini, Luciano Chailly, Valentino Bucchi, Flavio Testi e Alessandro Solbiati; per non parlare delle musiche per adattamenti cinematografici e televisivi.

Per quali ragioni tanto interesse per i testi dello scrittore russo? Quali trasformazioni, nel passaggio dai romanzi alle opere italiane, hanno subito il carattere dei personaggi, i cronotopi, la drammaturgia implicita? Mediante una breve rassegna delle opere degli autori succitati si cerca di dimostrare che il tratto più importante che le distingue dalle fonti letterarie primarie è il loro tendenziale avvicinamento al pensiero e all'etica cattolica.

In particolare l'opera lirica *Delitto e castigo* del massone Arrigo Pedrollo (La Scala, 1926) merita un esame ravvicinato, sulla base dell'unico spartito canto e piano conservato nelle biblioteche, italiane e no. La storia dei tentativi di produzioni moderne di *Delitto e castigo* è infatti sorprendente.

### **ANGELO PINTO (Sassari)**

*Da Schopenhauer e Wagner alla Terza di Mahler: antiantropocentrismo e ambientalismo*

Com'è noto, la natura è stata una potente fonte di ispirazione per Gustav Mahler, il quale nelle sue lettere definisce sé stesso 'cantore della natura' e la propria musica 'suono di natura'. La letteratura riconduce quest'aspetto dell'ispirazione del compositore alla sua conoscenza della filosofia e della scienza naturale coeve, le cui idee misero in crisi le credenze antropocentriche del mondo premoderno e forniscono le radici intellettuali dell'odierno pensiero ambientalista. Tra gli autori appartenenti a questo filone, Arthur Schopenhauer e il Richard Wagner saggista furono alla base della cultura filosofica di Mahler.

La relazione individua nella Terza Sinfonia di Mahler – un'opera che più dell'altre sue è ispirata alla natura – la recezione di talune idee dei due pensatori che precorrono il pensiero ambientalista odierno.

### **ELEONORA PIPIA (Bologna)**

*La tradizione testuale come processo di modernizzazione dell'evento storico*

È un caso esemplare, quello della leggenda storica di Ugo d'Este e Parisina Malatesta trasposta in musica. È ben noto l'enorme successo del soggetto tra il 1833, con l'opera omonima di Donizetti, fino ad arrivare al 1915 con un'opera inedita di Giacomo Orefice. Ma possiamo vedere come tale interesse sia frutto di un 'florilegio' di fonti testuali letterarie eterogenee, dalla novella cinquecentesca del Bandello alla storiografia di Edward Gibbon nel Settecento fino al poemetto di Lord Byron ispirato alla vicenda.

L'esame dei libretti di queste opere, che annoverano anche l'attività di nomi illustri come Felice Romani e Gabriele d'Annunzio, evidenzia tuttavia un progressivo stratificarsi di letture non solo delle fonti primarie, ma anche e soprattutto dei libretti che li hanno preceduti, in un intricato gioco di intessitura musico-testuale che testimonia ancora una volta l'indissolubile legame tra *opus* e sensibilità storico-culturale di ogni tempo. Assistiamo a un rimodellamento continuo delle fonti primarie e secondarie, strati di storia sedimentati in un immaginario collettivo di estrema pregnanza.

### **ELIA PIVETTA (Pavia-Cremona)**

*Francesco Gasparini e il nuovo paradigma nella didattica «per ben suonare il basso»*

La relazione indaga le ragioni storiche del successo del trattato *L'armonico pratico al cimbalo* di Francesco Gasparini (1661-1727). Stampato a Venezia nel 1708 e più volte riedito sino al 1839, *L'armonico pratico* costituì «il supporto costante dell'insegnamento musicale italiano fino alla metà dell'Ottocento» (Iesue,



1999), quando venne gradualmente sostituito dalla trattatistica di scuola francese. Consapevole della portata innovatrice della propria opera, che nell'insegnamento del contrappunto e del basso continuo privilegiava un approccio diretto dell'allievo con lo strumento da tasto a scapito della speculazione teorica, Gasparini sentì il bisogno di scusarsi con la platea di lettori del suo tempo, i quali inevitabilmente avrebbero confrontato il suo lavoro con una tradizione didattica che in quel momento aveva nei *Primi albori* di Lorenzo Penna (1672) il più alto rappresentante.

L'intervento confronta dunque nel dettaglio le differenti impostazioni dei due trattati: operazione utile, da una parte, per comprendere i motivi della notevole fortuna dell'*Armonico*; dall'altra, per fornire spunti di riflessione circa l'opportunità di un reimpiego sistematico del trattato di Gasparini nelle odierne istituzioni di formazione musicale, anche alla luce dell'attuale dibattito sulla *embodied cognition*.

### **MARTA RAMPAZZO (Novara)**

*Metateatro e intertestualità in 'Prima la musica e poi le parole' di Casti*

Il «divertimento teatrale» *Prima la musica e poi le parole* di Giambattista Casti venne musicato nel 1786 da Antonio Salieri. Nel genere melodrammatico la fusione tra musica, parole e azione teatrale era fondamentale per creare spettacoli di successo. Il titolo stesso dell'opera è rappresentativo del programma artistico dell'epoca: il rapporto tra testo e musica si trovava al centro del dibattito culturale. Nonostante le riflessioni teoriche sul rapporto tra poesia e musica, i poeti si resero conto che talune consuetudini del teatro musicale non mutavano, dando così origine al filone della satira metateatrale cui appartiene *Prima la musica e poi le parole*, presentando però un finale lieto. L'opera esplora il metateatro mettendo in scena personaggi che discutono il progetto di realizzare un'opera in soli quattro giorni valendosi di musiche già composte; arriva così a trattare, con ironia, le dinamiche vigenti nel mondo dell'opera. L'opera presenta inoltre esempi di intertestualità: vengono citate arie e opere preesistenti, tra cui il *Giulio Sabino* di Pietro Giovannini. L'aneddoto, smentito dall'autore stesso, secondo cui il testo si adattò a una musica precedente, unito all'esplicita comicità del testo di Casti e alla sua collocazione temporale, ne fanno un esempio paradigmatico della satira sulla e nella opera in musica.

### **LUCA RONCONE (Bologna)**

*Il Comunale di Bologna nel panorama giuridico-economico regionale e nazionale*

L'intervento si inserisce nel quadro delle ricerche storico-economiche dello spettacolo dal vivo e mira a presentare le tendenze della gestione economico-finanziaria della Fondazione Teatro Comunale di Bologna negli ultimi due decenni. L'obiettivo è di fornire un'immagine di dettaglio, preliminare a una ricerca assai più ampia, che indaga l'intero sistema regionale dello spettacolo nel periodo 2001-2021.

La riforma cosiddetta federalista dello Stato, introdotta dalla riforma costituzionale del 2001 (l. cost. 3/2001), rappresenta un tema centrale nel dibattito intorno alle politiche culturali. A differenza di quanto avvenuto nel settore del cinema (d.lgs. n. 28 del 2004 e legge 220 del 2016) e dei beni culturali (Codice dei Beni culturali del 2004) in materia di testi unici improntati al nuovo riparto delle competenze tra Stato e Regioni, nell'ambito dello spettacolo dal vivo la riforma costituzionale del 2001 non ha prodotto finora cambiamenti sostanziali nel riparto delle competenze: il Fondo unico dello Spettacolo (FUS) resta gestito pressoché totalmente a livello statale, senza un reale coordinamento o concertazione con le Regioni; e la legge 175 del 2017 (Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia) è ancora in larga parte inattuata. La mancata attuazione della riforma del 2001 ha consolidato approcci regionali al sostegno dello spettacolo dal vivo molto eterogenei sul territorio nazionale, generando o acuendo squilibri in termini di offerta e consumo. Di fatto, mancano tuttora studi qualitativi e quantitativi circa i suoi effetti su scala regionale.

A partire da questa riflessione, e alla luce dell'adozione della legge regionale 13/1999, con cui l'Emilia Romagna definì le finalità e le tipologie d'intervento in materia di attività teatrali, musicali, coreutiche e circensi, delineare il profilo economico-finanziario di un ente come la Fondazione Teatro Comunale di Bologna è centrale. Questo perché, nel sistema regionale e nazionale dello spettacolo, la Fondazione

occupa una posizione di rilevante interesse strategico, dove stretti e continuativi sono i rapporti con gli enti territoriali privati e pubblici, come le banche, l'amministrazione comunale e la Regione stessa.

### **MARIA ROSSETTI (Napoli)**

*Musica e potere nel primo Settecento: il caso Sarro tra Asburgo e Borbone*

Il primo Settecento a Napoli, nel passaggio subitaneo da viceregno a regno, è segnato da un legame tra potere e musica che, affidando allo spettacolo una specifica caratterizzazione di *instrumentum regni*, vede estesa l'accezione di 'potere' alle complesse e gerarchizzate dinamiche di produzione musicale. Ciò è reso manifesto nel triangolato legame tra il ruolo dei regnanti nel promuovere le arti, il corso della produzione sacra e cerimoniale delle cappelle cittadine, e le estensioni in committenze private di un'aristocrazia strettamente connessa (anche in termini topografici) al centro politico e amministrativo.

Attraverso la figura di Domenico Sarro si intende rintracciare le molteplici 'linee di forza' che agiscono sul sistema produttivo e rimarcare le coincidenze tra i passaggi di dominio e le politiche artistiche. Compositore sedentario, Sarro è tra i musicisti che più di altri intrecciano la propria attività alle vicende politiche della città. Legato al favore dapprima dell'aristocrazia cittadina nel periodo vicereale, indi della corte borbonica, egli è implicato in episodi significativi come l'inaugurazione del Teatro di San Carlo, luogo in cui il *medium* musicale è concepito come spettacolarizzata manifestazione di reciproco consenso tra le figure del potere e nelle intenzioni di Carlo di Borbone coniuga autarchia e propaganda fuori regno grazie al diretto controllo dell'organizzazione teatrale e alla diffusione europea di un modello di politica artistica esemplare.

### **MATTEO RUBINI (Bologna)**

*'Der Todesengel': una recente pubblicazione della Liszt Society di Londra*

Di recente la Liszt Society ha pubblicato un brano pianistico ancora inedito, autografato e datato: *Der Todesengel*. La composizione, già menzionata nel Répertoire International des Sources Musicales (RISM), risultava di proprietà della collezione Leon Robbin presso la Georgetown University. Il pianista e musicologo Minkyu Kim, impegnato in partnership col maestro Leslie Howard nella redazione del catalogo tematico delle opere lisztiane, notò la presenza del manoscritto sconosciuto e ne chiese copia all'archivio dell'università. Nel febbraio 2022, riaperta l'università dopo le restrizioni antipandemiche, il manoscritto fu finalmente inviato alla Liszt Society di Londra e pubblicato nel dicembre dello stesso anno (*Der Todesengel* S190a, «The Liszt Society Journal», XLVII, Music Section, 2022). Il brano è stato presentato come una vera e propria rivelazione, in quanto, pur nelle ridotte dimensioni (49 battute), sembra essere del tutto autonomo; non è un foglio d'album, non appartiene ad alcuna raccolta di composizioni pianistiche, né tanto meno ha relazioni stilistiche con esse. Scritta negli anni di pellegrinaggio tra Roma, Pest e Weimar, quando Liszt poteva ormai fregiarsi del titolo di abate, la breve pagina di musica sembra l'impressione di una fugace visione mistico-religiosa, dove gli iniziali accordi massicci, cupi e dissonanti, lasciano spazio a sonorità luminose ed eteree: riflessi di una personalità lacerata dal dolore per la perdita dei due figli, Daniel e Blandine, in cerca di pace e consolazione nella fede cattolica?

### **MARIANO RUSSO (Milano)**

*Siegfried Palm e il ruolo dell'interprete nella musica recente*

Il ruolo svolto dal virtuoso Siegfried Palm (1927-2005) è cruciale per lo sviluppo della Nuova Musica per violoncello, in particolar modo risalente agli anni '60 e '70. Nella relazione si esaminano quindi le collaborazioni tra l'interprete e tre compositori che hanno scritto per lui: Bernd Alois Zimmermann, Krzysztof Penderecki e György Ligeti.

Palm diventa il violoncellista prediletto di Zimmermann quando riesce nell'impresa di suonare il suo *Canto di Speranza* (1957), giudicato fino a quel momento ineseguibile dagli altri esecutori interpellati.

Grazie a questo sodalizio nel 1960 nasce la *Sonata* per violoncello, lavoro tanto complesso da indurre la casa editrice Schott a non pubblicarlo (fu poi edito da Moderni), ma, di nuovo, eseguito con successo dal virtuoso.

Proprio ascoltandolo in una delle sue interpretazioni della *Sonata* di Zimmermann, nel '63, Penderecki conosce Palm e dichiara: «Ora so esattamente come scrivere per il violoncello» (Schmidt, *Capriccio für Siegfried Palm*, ConBrio, 2005), iniziando così a concepire quella che sarà la *Sonata* per violoncello e orchestra del 1964, eseguita per la prima volta dal nostro interprete. Dalla collaborazione con Penderecki nasce anche il celebre *Capriccio per Siegfried Palm* del '68, lavoro con un'inusuale dedica nel titolo, come se l'interprete stesso fosse lo strumento musicale, più ancora del violoncello.

Per concludere, si propone uno studio sull'esecuzione del Concerto per violoncello (1966) di Ligeti ad opera di Palm. Il lavoro, dedicato al violoncellista, è stato definito come una sorta di anti-Concerto (così Giorgio Pugliaro, nel *Ligeti* curato da Enzo Restagno, EDT, 1985), in quanto lo strumento solista è armonicamente inserito nel tessuto orchestrale, emancipandosi da esso solo di rado e per brevi interventi. Palm rende cruciali tali passaggi, facendo emergere quello che si potrebbe definire, sulla falsariga della più nota micropolifonia, un 'micro-concertismo' ligetiano.

### **MICHELE RUSSO (Pavia-Cremona)**

*Le 'tre B': Bach, Beethoven e Brahms nella didattica di George Enescu*

Nella poliedrica carriera musicale di George Enescu (1881-1955), l'attività didattica è strettamente correlata al piano esecutivo e compositivo. La mitizzazione dei suoi 'spiriti sommi' – Bach Beethoven Brahms – non combacia con la sterile idolatria del virtuoso, rappresenta anzi una preziosa risorsa per giungere al cuore del messaggio custodito dall'opera musicale.

L'approccio a Bach è intriso di sacrale venerazione: le quattro tesi del vademecum a lui dedicato si stagliano con tono prescrittivo contro gli eccessi della prassi *fin de siècle*, benché la lezione parigina sulla *Ciaccona* coltivi la soggettività dell'allievo attraverso mediatori inclusivi. Lo sperimentalismo della poetica di Beethoven, tramandato dalla famiglia Hellmesberger, sancisce le coordinate della maturazione musicale di Enescu in un clima di viva creatività partecipata che si condensa nella chiave interpretativa dei *Quartetti* e delle *Romanze*. Infine, il contatto diretto con Brahms, sia sul palcoscenico sia nell'intimità dello studio viennese, induce Enescu a cristallizzare il proprio credo didattico nella cadenza per il *Concerto* per violino, op. 77.

Nelle sue *masterclasses* Enescu propone una visione del mito non fine a sé stessa, bensì utile alla reciproca crescita artistica accanto ai suoi 'compagni di studi'.

### **FRANCESCO SAGGIO (Pavia-Cremona)**

*Ritmo sincronico e ritmo diacronico nella polifonia mensurale*

L'interesse analitico applicato alla polifonia del Quattro e del Cinquecento si è prevalentemente orientato verso aspetti formali, contrappuntistici o testuali e, soprattutto, notazionali. Minor interesse è stato dimostrato per gli aspetti ritmici, intesi non come elementi appartenenti alla sfera semiografica, ma come parametri costitutivi indipendenti della polifonia mensurale. Solo alcuni studi più recenti (Boone, DeFord) hanno cominciato a muoversi in questa direzione, producendo risultati stimolanti e incoraggianti.

La presente relazione si pone come obiettivo l'analisi del dettato ritmico nella polifonia quattrocentesca, partendo da una definizione dei suoi costituenti per valutare come essi determinino la scrittura e la percezione ritmica della polifonia. Particolare attenzione spetta alla polarità 'ritmo diacronico' / 'ritmo sincronico'. Il primo è il ritmo di ciascuna voce singolarmente presa, e si sviluppa orizzontalmente; il secondo è il risultato del sovrapporsi verticale tra diverse linee ritmiche. Quest'ultima tipologia costituisce il 'vero' ritmo della composizione e anche quello, per così dire, esterno, cioè percepibile all'atto dell'esecuzione. Attraverso una serie di esempi tratti dal repertorio rinascimentale, si propone una definizione di questi concetti, per poi illustrare alcune soluzioni analitiche in grado di evidenziare la stratificazione ritmica che caratterizza la scrittura polifonica.

### **GIUSEPPE SANFRATELLO (Catania)**

*Una coppia di strumenti "ritrovata" nello Ionio: il recupero del taburloniàkaro di Zante*

La presente relazione offre il resoconto di un'indagine etnografica svolta a Zante, e in particolare della testimonianza di interpreti attivi nell'operazione di recupero sia della costruzione di alcuni strumenti musicali sia della prassi esecutiva dei repertori ad essi correlati.

In alcune fonti zacintesi del primo Novecento è stato rilevato il caso emblematico del *taburloniàkaro*, un duo strumentale connesso a pratiche musicali delle aree rurali, marcatamente funzionali all'accompagnamento di danze tradizionali. Questa coppia di strumenti è costituita da un tamburo cilindrico a doppia membrana, il *tabùrlo*, e un aerofono ad ancia doppia, l'*aniàkara* (anche *niàkara* o *anakari*); una 'coppia' simile a quella del *daoùli* e dello *zurnàs*, diffusi nella Grecia continentale e impiegati nella musica 'anatolica'. Il nome composto *taburloniàkaro* deriva pertanto da quello dei due strumenti che, sebbene nel corso del Novecento siano stati sostituiti rispettivamente dal violino (in seguito dal mandolino) e dalla chitarra (insieme alla fisarmonica), negli ultimi anni sono stati 'ritrovati' e reinseriti nelle occasioni festive del matrimonio, del carnevale o dei vari *panijèria* (feste patronali).

### **ENRICO SCAVO (Ferrara)**

*L'immagine dell'"altro" nell'oratorio ferrarese del Sei-Settecento*

Dalla seconda metà del Seicento l'oratorio occupò un posto preminente nelle attività musicali promosse a Ferrara. Tale rilevanza è testimoniata dai 120 titoli recensiti per il periodo che va dagli anni '50 del Seicento fino ai primi del Settecento. I versi di queste composizioni, frutto della penna di poeti e dotti teologi, risultano oggi di un certo rilievo, in quanto consentono di delineare alcuni tratti della vita devozionale e culturale dei centri promotori. Tra questi aspetti, di interesse è la modalità di rappresentazione dell'«Altro». Nell'Europa barocca questi coincide sempre con l'«infedele» da combattere con la «spada» e la «fede»: il «Turco», l'aggressore alle porte della cristianità; l'«Ebreo», il «nemico interno» confinato nei ghetti cittadini; l'«Indiano» delle Americhe o dell'Asia, da convertire. Nelle composizioni di area ferrarese rari sono i riferimenti a questi ultimi due profili etnico-religiosi: se le popolazioni asiatiche sono menzionate in un solo oratorio dedicato all'opera di conversione di san Francesco Saverio, gli Ebrei, grandi protagonisti delle vicende veterotestamentarie predilette dall'oratorio, sono quasi del tutto spogliati da elementi riferibili alla loro cultura. Più frequente e caratterizzata è invece la presenza del Turco: ponendo d'assedio Vienna, diventa negli anni '80 del Seicento l'antagonista della cristianità per antonomasia. Tuttavia, con l'evolversi del conflitto a favore della Lega Santa, la sua immagine muta: l'iniziale avversione, connotata da un gravoso corollario di epiteti etnico-razzisti, già negli anni '90 lascia il passo a una più tiepida rappresentazione che, oltre all'assenza di rimandi alla polemica religiosa tipicamente frammista a quella propriamente politica, restituisce agli ottomani emozioni e, quindi, un volto umano.

### **EMINA SMALBEGOVIĆ (Roma)**

*Gusto e coscienza storica nella collezione musicale di Leonardo Grimani (1778?-1832?)*

Il collezionismo musicale è un fenomeno ancora relativamente poco indagato dalla musicologia, eppure di interesse potenzialmente notevole sia in senso storico sia per questioni metodologiche. In particolare, il suo studio sollecita domande complesse sulle possibili funzioni dei materiali collezionati, i loro usi, spesso a cavallo tra sfera privata e pubblica, le ragioni della loro inclusione o esclusione.

La relazione intende affrontare tali questioni a partire dal caso specifico della collezione del veneziano Leonardo Grimani, oggi conservata presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Vienna, assemblata a cavallo tra Sette e Ottocento e in parte legata al repertorio dell'Istituto Filarmonico Veneto (1810-1822), di cui Grimani fu fondatore e mecenate e presso cui si esibì come cantante. In particolare, la relazione si concentra sulla compresenza degli autori, all'epoca già «canonici», della tradizione tardo-settecentesca (Guglielmi, Paisiello, Zingarelli) con gli autori di nuova generazione (Rossini, Pavesi, Coccia), sia nel contesto della collezione Grimani sia in quello del repertorio eseguito durante le manifestazioni

dell'Istituto. La collezione di Grimani pare prestare singolare attenzione a una cultura operistica antecedente, senza limitarsi solo agli autori più illustri e alle loro opere più fortunate, e affiancando ad essa le novità del tempo.

### **SARA ELISA STANGALINO (Weimar-Jena)**

*Tacito in corte: i libretti di Nicolò Minato su Elio Seiano (1667)*

Nel 1667 il teatro di S. Salvatore a Venezia allestisce *La prosperità di Elio Seiano* e *La caduta di Elio Seiano*, drammi di Nicolò Minato per la musica di Antonio Sartorio. L'argomento, che narra della fortuna e rovina del prefetto del pretorio, favorito dell'imperatore Tiberio, è tratto dagli *Annali* di Tacito, opera che nel corso del Seicento è alimento quotidiano per intellettuali e accademici.

Tra i principali studiosi di Tacito è Girolamo Canini, il quale nel 1618 pubblica a Venezia le *Opere di G. Cornelio Tacito ... con notabilissimi aforismi del Signor D. Baldassar' Alamo Varianti, trasportati dalla lingua castigliana nella toscana da D. Girolamo Canini d'Anghiari*. Che Minato abbia conosciuto il lavoro del Canini è ben più che un'ipotesi, vuoi per via della fortuna editoriale del volgarizzamento, vuoi per l'interesse verso gli scritti tacitiani che accomuna l'erudito di Anghiari a Giuseppe Renzuoli, avvocato e maestro di Minato, accademico Incognito a sua volta autore di una serie di commenti a Tacito.

La relazione illustra i risultati emersi da una ricerca in corso nel Centro Tedesco di Studi Veneziani, incentrata sulla recezione della lezione di Tacito nel 'dittico' di Minato, anche attraverso lo studio dei commentari diffusi all'epoca nella Serenissima.

### **GIANLUCA STEFANI (Firenze)**

*Il ruolo dell'impresario nel sistema produttivo del teatro in musica tra Sei e Settecento*

Tra Sei e Settecento, in Italia, l'impresario d'opera era chi si assumeva l'onere di organizzare una stagione musicale in uno o più teatri, mettendo insieme materiali e personale a partire dal capitolo di spesa più oneroso, quello dei cantanti. L'impresario era il soggetto più esposto, quello che si assumeva i meriti e soprattutto i demeriti dell'esito della produzione teatrale, anche se il più delle volte non operava da solo. Al suo fianco c'era quasi sempre un consorzio di finanziatori, interni o esterni, che lo assistevano sia dal punto di vista economico, sia dal punto di vista organizzativo e produttivo.

Questo contributo intende far luce sui diversi modelli impresariali a partire dal caso di studio di Venezia, la culla del teatro musicale commerciale, mediante l'apporto di nuovi documenti d'archivio che evidenziano le pressanti difficoltà di imprese spesso sull'orlo della bancarotta.

### **CARLO TITOMANLIO (Pisa)**

*Dirigere il martirio: Wallmann e Zuffi per l'Assassinio nella cattedrale' di Pizzetti*

La relazione ha per oggetto la versione operistica di *Assassinio nella cattedrale* di Thomas S. Eliot, che Ildebrando Pizzetti ricavò dalla traduzione italiana di Alberto Castelli, rimaneggiata, adattata in forma librettistica e messa in musica. In particolare, mi soffermo sulle peculiarità dell'allestimento – debuttò alla Scala di Milano nel marzo 1958, direttore Gianandrea Gavazzeni, ed ebbe numerosissime riprese in Italia e all'estero – dal punto di vista dei movimenti di scena e dell'impianto visivo, cui collaborarono la regista Margarete Wallmann e Piero Zuffi in qualità di scenografo e costumista.

### **NICOLA USULA (Friburgo, Svizzera)**

*Ritratti di cantanti d'opera del Seicento veneziano: arte incisoria e autopromozione*

L'affermazione della figura professionale della cantante d'opera nei decenni centrali del Seicento ebbe un certo impatto sulla società contemporanea. Le prime dive dell'opera venivano scritturate dai più importanti teatri e soprattutto remunerate, in proporzione, più dei colleghi, diventando merce di scambio tra le famiglie influenti e oggetto di pratiche di venerazione artistica che ancora oggi leggiamo nelle sillogi poetiche a loro dedicate. A questo quadro è possibile aggiungere anche un altro fenomeno, finora poco

studiato: la circolazione dei loro ritratti a stampa, sintomo di strategie di autopromozione che le attrici di teatro parlato avevano messo in atto sin dalla fine del Cinquecento.

Le effigi superstiti di questo genere sono estremamente rare per il Seicento; per tale motivo, il ritrovamento di alcuni ritratti finora ignoti di personalità di spicco dell'opera veneziana degli anni '40-'60 del secolo, come Anna Renzi, Giulia Masotti e Caterina Forte, ha stimolato un approfondimento sulla storia di queste immagini. Nel mio intervento presento i risultati di una ricerca incentrata sulla ricostruzione della rete veneziana di virtuose, pittori, incisori, stampatori e poeti che si cela dietro i ritratti riscoperti, nel tentativo di contestualizzare le incisioni e ipotizzarne funzione e significato.

### **ELISABETTA VACCARONE (Torino)**

*Da figlia del Danubio a ninfa del Dnepr: l'origine della rusalka nell'opera musicale slava*

Personaggio della tradizione folcloristica slava, la rusalka appare per la prima volta nel teatro musicale russo con l'opera *Dneprovskaya rusalka* (1803). Il libretto di Nikolaj Krasnopol'skij adatta in lingua slava il Singspiel *Das Donauweibchen* composto da Ferdinand Kauer su libretto di Karl Friedrich Hensler (Vienna 1798).

L'operazione traduttoria di Krasnopol'skij, mantenendo la narrazione di Hensler e 'russificando' l'onomastica e la toponomastica, attesta l'origine germanica delle rusalki in musica. Il processo di russificazione diviene più complesso con le rusalki di Puškin e Dargomyžskij, laddove la creatura dell'acqua riflette le problematiche sociali della Russia della prima metà dell'Ottocento e costituisce un punto di partenza per la costruzione di un'opera musicale nazionale.

La relazione, mediante un'analisi comparatistica sia letteraria sia musicologica delle fonti testuali e delle partiture delle opere sopracitate, ha l'obiettivo di studiare le fasi di tale processo, grazie al quale l'ondina, da figlia del Danubio, approdò sulle sponde del Dnepr, facendosi tramite fra la cultura romantica tedesca e la cultura romantica slava.

### **AMARILLI VOLTOLINA (Vicenza)**

*Attribuzioni conflittuali: un caso di studio su Tarquinio Merula*

La musica d'arte dal Rinascimento ad oggi annovera un numero consistente di composizioni di paternità incerta, attribuite dubitativamente a un autore attraverso fonti poco autorevoli, o anonime, nel caso di musiche trasmesse attraverso fonti adespote, oppure attribuite contemporaneamente a più autori. Lo studioso si trova pertanto a dover elaborare una metodologia generalmente adottata per accertarne la corretta attribuzione. Sebbene i metodi adottati diano raramente risposte esaurienti o definitive ai dubbi circa l'autenticità di un'opera o l'attendibilità di una attribuzione, essi permettono tuttavia di formulare ipotesi.

Questo mio lavoro di ricerca prende avvio dall'interesse personale per Tarquinio Merula, il musicista di cui nel 2015, in occasione del 350° anniversario della morte, ho procurato la ristampa del volume contenente tutta la sua produzione nota «per strumenti da tasto» (curata da Alan Curtis nel 1961). Pur rimanendo nel campo delle ipotesi o delle congetture, questo studio permette d'indagare i vari aspetti dei brani contenuti in due manoscritti di opere inedite, attribuibili a Tarquinio Merula, sulla base di una ricerca di paralleli con le composizioni a noi note. Permette inoltre di dimostrare che, viceversa, due brani vanno attribuiti a Girolamo Frescobaldi, alla luce di un confronto tra il manoscritto e le opere edite di Frescobaldi. Ci si domanda a questo punto perché sia stato tralasciato il nome di Frescobaldi.

### **ANDREA ZARDI (Bologna)**

*Teatri di tradizione e sostenibilità: possibili prospettive per il futuro*

L'intervento qui presentato fa parte di un progetto relativo all'applicazione della norma volontaria ISO 20121 "Event sustainability management system". Questo documento nasce come protocollo operativo che aiuti un'organizzazione nel pianificare e realizzare eventi sostenibili coinvolgendo tutti gli ambiti

interessati allo stesso. In Italia uno degli esempi di applicazione di tale protocollo si trova nel Teatro Comunale di Ferrara, che nel 2015 ha realizzato un Sistema di Gestione Integrato (UNI EN ISO 9001-20121). Nel frattempo anche il Teatro Valli di Reggio Emilia ha intrapreso questa strada.

Come può un approccio sostenibile influenzare la programmazione e produzione dello spettacolo musicale nei teatri di tradizione e nelle fondazioni lirico-sinfoniche? Il quesito si pone nel momento in cui questi luoghi – solitamente più resistenti ai cambiamenti nelle pratiche artistiche – hanno la possibilità di mettere in discussione molti dei loro processi organizzativi e decisionali.

Nelle nuove politiche intese a favorire la sostenibilità – evidenti nelle recenti direttive europee, nazionali e regionali – l'attenzione per tale fattore è diventato un criterio di premialità anche nell'organizzazione degli eventi culturali. Con questo termine si intende una serie di azioni ad ampio raggio che non riguardano solamente le questioni ambientali o legate a un approccio ecologico, ma comportano una maggiore sensibilità per la parità di genere, il diritto del lavoro e l'accessibilità.

Occorre riflettere su come questa normativa possa intervenire nelle modalità di programmazione e creazione nello spettacolo dal vivo.