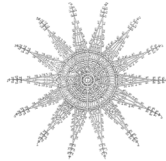


ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»

in collaborazione con
ADUIM - Associazione fra Docenti Universitari Italiani di Musica
e il Dipartimento delle Arti - Università di Bologna

VENTOTTESIMO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

Palazzo Marescotti Brazzetti - via Barberia 4
venerdì 31 maggio 2024, ore 10³⁰-17³⁰



ALMA MATER STUDIORUM | DIPARTIMENTO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA | DELLE ARTI

Università di Bari
Lettere, Lingue e Arti

Università di Bologna
Arti visive, performative, mediali

Università di Bologna, sede di Ravenna
Beni culturali e ambientali

Università di Firenze
Storia delle Arti e dello Spettacolo

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Studi umanistici

Università di Milano
Scienze del Patrimonio letterario, artistico e ambientale

Università di Pavia, sede di Cremona
Scienze del Testo letterario e musicale

Università di Roma "La Sapienza"
Musica e Spettacolo

Università di Udine
Storia dell'Arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica

Coordinamento
NICOLA BADOLATO, PIETRO CAVALLOTTI, VALERIA CONTI

PROGRAMMA

ALFREDO BLESSANO (Milano)

'Made in Italy': cronache dalla Resistenza di Igor Markevitch

MARICA COPPOLA (Roma)

Il quartetto per archi contemporaneo: prospettive post-1989

ENRICO GRAMIGNA (Bari)

Giuseppe Maria Jacchini, il violoncellista di San Petronio

MATTEO MARNI (Milano Cattolica)

*Musica sacra a Milano fra Sammartini e Gaisruck:
nuove fonti d'archivio*

ANITA POSATERI (Bologna)

*«Sing just as you would in public»:
esecuzione dal vivo o in studio nell'era dell'incisione acustica*

RUHAMA SANTORSA (Firenze)

Ritratti di donne nelle opere in un atto di fine Settecento a Venezia

FRANCESCA SCIGLIUZZO (Udine)

*Nuove Forme Sonore, 1970-1980: una pratica collettiva
tra scrittura e improvvisazione*

ALESSIA ZANGRANDO (Bologna-Ravenna)

*Musica dai Balcani occidentali
nella letteratura odeporica (secoli XV-XVIII)*

MATTIA ZANOTTI (Pavia-Cremona)

*Micromaterialità della musica digitalizzata:
una prospettiva multiplatforma*

ALFREDO BLESSANO (Milano)

'Made in Italy': cronache dalla Resistenza di Igor Markevitch

«C'est en me considérant comme scribe fugace de la communauté que j'offre ici mon expérience vécue». Queste parole di Igor Markevitch (1912-1983), tratte dall'introduzione a *L'air et le temps*, il suo ultimo, inedito libro di memorie dopo *Être et avoir été* (Gallimard, 1980), ben rappresentano la funzione ch'egli attribuiva alla propria attività di memorialista: un'attività che ha poco in comune con un diarismo di tipo autoreferenziale, essendo semmai animata da un senso di condivisione, «un des moteurs principaux qui m'a mù dans mes écrits, et me guide encore».

Non stupisce che una *attitude* così partecipativa – «moi, chez vous, n'est pas individuel, mais signifie l'humanité», faceva notare all'autore una lettrice di *Être et avoir été* – non si limiti alla sola produzione letteraria ma possa investire diffusamente anche altri àmbiti della vita. Markevitch trascorse gli anni della Seconda guerra mondiale in Toscana, dapprima collaborando con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, indi offrendo il proprio contributo alla causa della Resistenza. Nella veste di musicista-partigiano arrivò persino a comporre un *Inno di liberazione nazionale* – anch'esso tuttora inedito –, che gli valse una delle più grandi soddisfazioni da compositore, allorché lo sentì fischiare da uno sconosciuto ciclista che lo precedeva su una strada nei dintorni di Firenze. All'indomani del conflitto pubblicò *Made in Italy* (Mermod, 1946; Einaudi, 1948), saggio di impronta socio-politica (oltre che a tratti etnografica), dove il resoconto autobiografico costituisce lo sfondo per un ritratto personale dell'Italia, in particolare di quella fascista.

Attraverso l'esame delle sue opere, sia letterarie sia musicali, l'intervento riflette sull'esperienza di Markevitch nell'Italia in guerra, nelle sue differenti declinazioni di compositore, direttore d'orchestra e partigiano, esemplificativa di quell'etica di compartecipazione e solidarietà cui più volte, direttamente o indirettamente, Markevitch ha fatto riferimento e che ne caratterizza la personalità di musicista – e più in generale di uomo – *engagé*.

MARICA COPPOLA (Roma)

Il quartetto per archi contemporaneo: prospettive post-1989

Dalla seconda metà del Novecento, nella composizione di musiche d'arte la tensione tra presente e passato si è tradotta in molti modi: dal conflitto più radicale dell'avanguardia al tentativo di una sua risoluzione, avvertito già verso la metà degli anni Sessanta (Griffiths 2014; Roig-Francolí 2021). Da allora la relazione con la storia si è espressa in campo artistico-musicale in modi tanto vari quanto irriducibili a un unico denominatore: dal citazionismo all'espressione di una *restorative o reflective nostalgia*, fino alla totale assenza di conflitti che si osserva in molte opere dell'ultimo trentennio (Rutherford-Johnson 2017).

Per quanto riguarda il quartetto per archi, a partire dagli anni Ottanta il genere – peraltro mai del tutto tramontato, nemmeno nel radicale mutamento dei linguaggi musicali degli anni '50 e '60 – ha conosciuto una notevole reviviscenza internazionale. Tale rifioritura, sostenuta anche dalla comparsa di ensembles specializzati nella Nuova Musica, rappresenta un peculiare fenomeno contemporaneo. In questo scenario più recente si collocano in Italia alcuni quartetti per archi commissionati da istituzioni e interpreti sulla base di una medesima 'traccia': il riferimento compositivo a opere della tradizione preventivamente selezionate. Sulla base di questo tratto comune è possibile comparare tali musiche, tentando di rispondere, attraverso l'analisi delle partiture, ad alcune domande di natura storico-culturale.

Partendo dai riferimenti teorici necessari a definire il contesto storico e i metodi applicati, l'intervento prende in esame singoli quartetti, composti tutti nel secondo e terzo decennio del Duemila, per scoprirne le effettive relazioni con i materiali storici di riferimento. L'intento più generale è di indagare i rapporti che le musiche d'arte più recenti instaurano con la tradizione.

ENRICO GRAMIGNA (Bari)

Giuseppe Maria Jacchini, il violoncellista di San Petronio

In campo musicale, tra le figure a torto dimenticate dalla Storia si può annoverare anche Giuseppe Maria Jacchini (1667-1727). Fu un musicista assai apprezzato nel panorama bolognese del secondo Seicento, affiliato ventunenne all'Accademia Filarmonica, della quale fu Principe nel 1709.

Jacchini conquistò la fama in particolare nella Basilica di S. Petronio. Compiuto l'iter di cantore, ebbe infatti l'occasione di entrare stabilmente nell'organico della cappella musicale come violoncellista dal 1689, grazie anche agli studi svolti sotto la guida di Domenico Gabrielli, suo predecessore in quel ruolo e importantissimo virtuoso dello strumento.

In virtù dei suoi studi e del suo talento, Jacchini svolse un ruolo pionieristico e determinante nell'affrancare il violoncello dal gruppo del basso continuo, conferendogli una vera e propria dignità concertante in concerti e sonate. Questo impegno è attestato in tutte e cinque le opere ch'egli diede alle stampe, unite alle tre sonate incluse in raccolte collettive, tra le quali spicca quella per violoncello solo (databile intorno al 1700), che si distingue per il virtuosismo, votato a un utilizzo "moderno" dello strumento.

La relazione punta dunque ad appropofindere la vita di Jacchini e la sua produzione, concentrandosi tanto sulla dedizione profusa a favore del proprio strumento, quanto sull'individuazione di quegli 'schemi galanti' che costituivano il lessico musicale dell'epoca.

MATTEO MARNI (Milano Cattolica)

***Musica sacra a Milano fra Sammartini e Gaisruck:
nuove fonti d'archivio***

Fra la vicenda biografica di Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), esponente eminente dello stile galante a Milano, e la conclusione dell'episcopato ambrosiano del cardinale Karl Kajetan von Gaisruck (1769-1846), l'arcivescovo della Restaurazione, si snoda l'ampio arco cronologico di una delle stagioni migliori, per quantità e qualità delle esecuzioni, della musica sacra a Milano. Richiamati dal nome del 'padre della moderna sinfonia', i primi studi monografici sulla musica sacra milanese nel Settecento hanno fatto emergere la figura di Sammartini come dominatore indiscusso in uno scenario, se non desolato, non propriamente vivace. Una campagna di acquisizione documentale condotta sistematicamente negli archivi milanesi, unita alla consultazione delle fonti bibliografiche e cronachistiche coeve, offre un quadro ben diverso: risulta che molte tra le più di 230 chiese officiate prima delle soppressioni napoleoniche erano teatro di frequentissime "funzioni con musica". Alle voci e al virtuosismo dei migliori musicisti della città erano quotidianamente affidate esecuzioni di grandiose partiture composte da un numero invero esiguo di maestri di cappella, musicisti che a stento riuscivano a destreggiarsi fra gli incarichi più disparati e la corsa frenetica da una chiesa all'altra.

Il circolo virtuoso innescato dal campanilismo e da una concorrenza feroce fra le istituzioni ecclesiastiche viene restituito con sorprendente vividezza dalle carte d'archivio, che trasmettono contratti stipulati con i musicisti di chiesa, note di pagamento e resoconti di esecuzioni in un alacre ambiente, animato da un costante fabbisogno di nuova musica. L'adozione di un linguaggio musicale funzionale alla nuova sensibilità e alla coeva declinazione della spiritualità – leggibile chiaramente nella fortuna incontrata dal mottetto sacro nella seconda metà del Settecento – perdura con qualche strascico ben oltre la parentesi napoleonica sino agli anni della Restaurazione, quando l'arcivescovo Gaisruck avviò un processo di riforma della musica sacra dando luogo a una frattura irreversibile, che originò le successive istanze ceciliane.

La lettura in parallelo delle partiture e delle fonti documentali permette di estendere lo sguardo su un fenomeno complesso e articolato, la cui portata, stante la dispersione dei fondi musicali e alla luce dell'evoluzione del gusto, sarebbe altrimenti poco comprensibile.

ANITA POSATERI (Bologna)

«*Sing just as you would in public*»:

esecuzione dal vivo o in studio nell'era dell'incisione acustica

I documenti sonori del periodo acustico dell'industria fonografica sono l'esito di una complessa interazione tra l'abilità dei tecnici e l'adattabilità interpretativa dei cantanti, entrambe mediate dalle possibilità e dai limiti della tecnologia. Se da un lato i tecnici plasmano il suono registrato operando scelte funzionali alle specificità delle attrezzature disponibili, dall'altro i cantanti si scoprono vincolati alle esigenze imposte dalla stessa tecnologia e devono perciò adattare la propria esecuzione a questo nuovo contesto. La laconica indicazione «Sing just as you would in public», fornita dai tecnici durante le sessioni di registrazione, è percepita come insufficiente e ingannevole dagli artisti che per la prima volta rivolgono gli appelli appassionati del loro canto a un imbuto di stagno. I documenti pervenuti testimoniano che l'esecuzione in studio richiede una performatività 'altra', che l'interprete deve anzitutto conoscere, comprendere e far propria, condizione necessaria perché egli possa poi raffinare l'intuito sugli accorgimenti da adottare per ottenere un determinato risultato.

Attraverso uno specifico caso di studio, corroborato da un insieme di documenti sia scritti sia sonori, la relazione pone in rilievo come questa pluralità di fonti fornisca spunti interessanti per rilevare e apprezzare le differenze tra i due contesti performativi. L'analisi delle incisioni acustiche richiede un approccio che travalichi il mero dato sonoro; una migliore comprensione sia dell'impatto della tecnologia sulla pratica interpretativa sia del documento sonoro che ne risulta e ne conserva gli esiti è essenziale per cogliere la correlazione tra esecuzione dal vivo ed esecuzione in studio.

RUHAMA SANTORSA (Firenze)

Ritratti di donne nelle opere in un atto di fine Settecento a Venezia

Quale immagine femminile veniva proposta agli spettatori dal teatro d'opera veneziano alla fine del Settecento? È uno dei quesiti centrali della mia ricerca dottorale, che si concentra sull'analisi delle opere in un atto, in prevalenza farse, rappresentate a Venezia dopo il 1797, un anno cruciale nella storia della città.

L'indagine ha messo in rilievo la centralità dei personaggi femminili, specialmente in opere la cui brevità comporta *ipso facto* una focalizzazione drammatica e musicale sul protagonista: che è generalmente una donna, i cui desideri ed intenti, contrastati dalla controparte maschile, costituiscono il fulcro della narrazione. Il carattere comico e volutamente leggero non impedisce peraltro riflessioni più approfondite sui temi trattati.

Dopo una breve panoramica sulle tipologie di personaggi femminili e il loro rilievo nelle vicende narrate, esaminano alcune opere in un atto in cui il rapporto tra i personaggi femminili e i concetti di 'autorità', 'matrimonio', 'famiglia' e 'amore' appare più incisivo. Presto particolare attenzione ai concetti di *capability* (ossia «what a person can do and can be»; A. Sen, *Development as Freedom*, 1999) e di *agency*, secondo gli orientamenti più recenti dei *gender studies*, che pongono l'accento sulla storia dell'iniziativa femminile nella sua dimensione sociale.

Prendo in esame una doppia tipologia protagonista che ricorre con la massima frequenza nelle opere in un atto: mogli e figlie. Gli esempi selezionati mettono in evidenza la loro relazione con i concetti di 'autorità', 'matrimonio' e 'famiglia', strettamente interconnessi. Per le mogli il potere è incarnato, com'è facile prevedere, dal marito ed è rivolto principalmente al loro corpo; per le figlie è rappresentato da padri, zii o tutori, ed è diretto alle decisioni circa la scelta dello sposo. Si sottolinea che gli esponenti dell'altro sesso rivendicano il merito di aver "prodotto" donne obbedienti e il diritto di relegarle in casa, sol per scoprire infine che la loro potestà è, in realtà, una mera illusione.

L'intero contributo tiene presente il contesto storico e letterario veneziano di un'epoca in cui il teatro comico era considerato, dagli stessi spettatori, «un ragionevole specchio dei loro problemi, dei loro meriti, e perfino dei loro difetti» (F. Fido, *Nuova guida a Goldoni*, 2000)

FRANCESCA SCIGLIUZZO (Udine)

***Nuove Forme Sonore, 1970-1980: una pratica collettiva
tra scrittura e improvvisazione***

Nuove Forme Sonore è un gruppo di compositori, improvvisatori ed esecutori fondato a Roma da Giancarlo Schiaffini e Jesús Villa-Rojo alla fine del 1970, costituitosi in associazione nel 1973 e attivo fino al 2004. Nato come trio, divenuto presto un quintetto, l'ensemble si è dedicato alla ricerca e alla produzione di una «musica da camera nuova, autentica e soprattutto comunicativa» (Pecori 1974), una musica al confine tra scrittura e improvvisazione, tra generi e repertori diversi.

Obiettivo della mia ricerca è indagare, da un punto di vista storico e analitico, le musiche e le pratiche del gruppo, rivolgendo particolare attenzione allo studio del gesto, scritto, libero o parzialmente predeterminato, per scoprire forme, motivi ed esiti di un pensiero collettivo originale, vicino – in modi specifici e complementari – all'improvvisazione, alla composizione e all'esecuzione.

Delineato il contesto metodologico che adotto, propongo l'analisi di alcuni esempi musicali per mostrare il rapporto circolare tra composizione, scrittura e atto performativo. In particolare esamino una selezione di brani scritti da Domenico Guaccero *con e su* Nuove Forme Sonore (o alcuni suoi componenti), e composizioni di Giancarlo Schiaffini scritte *da e per* i gesti propri dei musicisti del 'suo' gruppo. Lo studio dei brani è condotto a partire dalla descrizione delle fonti documentarie (programmi dei concerti, partiture, materiali preparatorii e registrazioni) e permette di definire gli aspetti fondamentali di processi creativi condivisi, in cui scrittura e azione performativa sono sempre strettamente in dialogo. Approfondendo le composizioni di Guaccero e Schiaffini, risultano infatti evidenti, seppure con delle differenze, gli esiti della ricerca di un gesto strumentale collettivo e specifico, mediato da un sistema di scrittura che ben sintetizza il legame tra il segno, le pratiche esecutive e il repertorio di gesti dei singoli musicisti e del gruppo, un sistema di scrittura aperto all'ascolto dell'interprete e alla creazione dialogica. La ricerca mette in luce da prospettive diverse, e attraverso l'esperienza ancora poco studiata di Nuove Forme Sonore, le tensioni sottese alla definizione dei concetti di 'improvvisazione' e 'composizione', al fine di portare un contributo al già acceso e complesso dibattito sul rapporto tra le due pratiche.

ALESSIA ZANGRANDO (Bologna-Ravenna)

***Musica dai Balcani occidentali
nella letteratura odeporica (secoli XV-XVIII)***

Negli ultimi tre decenni la letteratura odeporica è stata oggetto d'indagine nell'ambito di ricerche multi e interdisciplinari per lo studio della musica di popoli 'altri' – ossia lontani dalla prospettiva europea occidentale in senso cronologico, geografico e culturale –, la cui trasmissione musicale si basa prevalentemente sull'oralità.

Nella mia relazione esamino alcune emblematiche testimonianze scritte di eventi sonori contenute nei resoconti di viaggiatori europei che tra il XV e il XVIII secolo entrarono in contatto con i popoli e le culture musicali dei Balcani occidentali e trasmisero le proprie esperienze vive e uditive per mezzo di testi o immagini. In termini storici, la ricerca si limita al periodo di maggior fioritura e sviluppo in questi territori sia dell'Impero Ottomano – dalla presa di Costantinopoli sino al lento declino, già piuttosto marcato nel XVIII secolo – sia della Repubblica di Venezia, soprattutto dal XV secolo allo scioglimento nel 1797.

L'esame di tali fonti consente di delineare i panorami sonori dei Balcani occidentali della Prima Età Moderna, consistenti in suoni, musiche, strumenti musicali e oggetti sonori, e dunque in strumentisti, cantanti e danzatori, dei quali è talvolta possibile identificare il ruolo sociale e lo specifico contesto culturale delle loro esibizioni. Tali testimonianze restituiscono inoltre preziose informazioni circa la percezione occidentale e l'interazione tra esecutori e spettatori, rivelando

i particolari significati che gli eventi musicali assunsero a livello emotivo, simbolico e culturale tanto per i viaggiatori occidentali quanto per le popolazioni locali.

Attraverso l'esame delle testimonianze raccolte nei resoconti selezionati, si intende evidenziare la convivenza e le influenze reciproche tra culture e tradizioni musicali differenti, *in primis* slava e turco-ottomana, ma anche veneziana e asburgica, che hanno contribuito a influenzare e modellare i panorami sonori dei Balcani occidentali.

MATTIA ZANOTTI (Pavia-Cremona)

***Micromaterialità della musica digitalizzata:
una prospettiva multiplatforma***

Nell'attuale scenario della fruizione musicale, definito *post-download era* (Prey 2016) e dominato dalla piattafomizzazione (Poell, Nieborg, Duffy 2022; van Dijck, Poell, de Waal 2018), è cruciale esaminare il paesaggio della musica digitalizzata al di là della sua semplice percezione in quanto bene immateriale. In questa relazione esploro il concetto di *micromaterials* (Morris 2015) in rapporto alla produzione, distribuzione e fruizione dei prodotti musicali. Si tratta di strati (*layers*) infinitamente sottili di dati che, nel loro insieme, vanno a costituire una parte significativa dell'esperienza culturale e musicale odierna.

Se in passato le informazioni su brani musicali erano veicolate principalmente attraverso paratesti fisici, come copertine di dischi e grafiche, la transizione verso il digitale ha trasformato tali elementi in micromaterialità e li ha ulteriormente arricchiti per effetto delle *affordances* – le caratteristiche proprie delle piattaforme che ne definiscono l'esperienza di utilizzo (Hesmondhalgh 2019) – e dei dati raccolti dalle piattaforme stesse.

Adottando un metodo coerente col mondo digitale (Rogers 2013), in questa relazione esamino le micromaterialità di due brani presentati al Festival di Sanremo 2024 e ne discuto la presenza e la percezione da parte degli utenti su tre differenti piattaforme: YouTube, Spotify, TikTok. Nel mettere a frutto le diverse caratteristiche di ciascuna piattaforma, tento in primo luogo di ricostruire e analizzare in dettaglio i micromateriali relativi a questi brani, al fine di evidenziarne le peculiarità e sottolineare le prospettive di ricerca potenziali proprie della configurazione specifica dei dati a seconda della piattaforma di riferimento. In secondo luogo, mostro come sia possibile analizzare la percezione odierna ed effettiva di un evento, il Festival di Sanremo, in quanto oggetto mediato dalle piattaforme multimediali.

Si ringraziano



www.saggiatoremusicale.it
www.saggiatoremusicale.it/saggem
www.olschki.it/riviste/12
musicadocta.unibo.it