

XXVIII COLLOQUIO DI MUSICOLOGIA DEL «SAGGIATORE MUSICALE»

Bologna, 22-24 novembre 2024

Abstracts delle relazioni libere

ROSA ANGELA ALBERGA (Bari) - CARLO EMILIO TORTAROLO (Udine)

“Allegro deciso”: sovrapposizione digitale e analisi di *Rota* di Domenico Guaccero

Il parallelismo tra simbolo e significato del brano per arpa sola e nastro magnetico *Rota* di Domenico Guaccero è evidente sin dalla primissima pagina. Il medium fisico è parte integrante di questa relazione: la partitura è divisa in 22 “carte” numerate, esattamente come il suo riferimento iconografico, ovvero i Tarocchi. A quarant’anni dalla morte di Guaccero, si propone una nuova interpretazione della sua opera, esplorando più a fondo il significato simbolico del materiale adottato e aprendo la strada a una ripresa esecutiva del suo lavoro, grazie a una codificazione interpretativa che segue a ritroso il suo processo compositivo. L’obiettivo di questa trattazione è dare risalto al pensiero del compositore mettendo in evidenza le simmetrie tra significante e significato risultanti dalla sovrapposizione dei singoli brani della partitura alle carte dei Tarocchi corrispondenti. Si tenta così di offrire un’ulteriore chiave di lettura del posizionamento delle forme semplici e sintetiche create dal compositore. In particolare verrà mostrata la correlazione tra la carta del “Carro” e il brano “Allegro deciso”, mediante un lavoro di sovrapposizione digitale e decodifica della *legenda* compositiva.

VIVIANA ANDREOTTI (Rende)

Una relazione di vicinanza tra Saverio Mattei e Pasquale Trisolini

Nato a Montepaone da famiglia andreolese, Saverio Mattei (1742-1795) fu una figura di spicco nella promozione dei giovani talenti suoi contemporanei. Un intellettuale moderno di grande impatto. Siamo ancora nel secondo Settecento, e la tradizione storiografica fa risalire all’Ottocento l’origine della critica musicale: ma l’*Elogio del Jommelli* (1785) è un significativo esempio di critica musicale *ante litteram*. Come nella Francia di Diderot, Mattei contribuisce a proporre (se non addirittura a fissare) canoni estetici utili alla lettura e all’interpretazione del rapporto tra musica e poesia nel teatro partenopeo. Solo pochi decenni dopo, la figura del critico musicale esprimerà la propria identità attraverso fogli e periodici sempre più seguiti dalla borghesia intellettuale, primo fra tutti l’autorevolissima «Gazzetta musicale di Napoli» che, com’è noto, ebbe uscite saltuarie a partire dal 1838. Sin dai primi numeri la «Gazzetta» dedica alcune colonne ai problemi dell’estetica musicale e della filosofia della musica, attribuibili a Pasquale Trisolini, che raccoglie, amplia e rinnova proprio la lezione dell’erudito calabrese.

Ritengo significativo un passaggio dall’*Elogio* per comprendere la proposta estetica, filosofico-musicale e antropologica in cui si muove il nostro erudito, poi seguita dalla «Gazzetta» di Trisolini. A parte la celeberrima locuzione per cui «Musica e Poesia son sorelle» (G.B. Marino), Mattei afferma che «la comedia è di più facile riuscita della tragedia perché un’azione tra gente comune può sortire senza l’intervento di gente nobile, sul motivo che «il servo abita il suo tugurio senza il cavaliere, ma il cavaliere non abita il suo palazzo senza il servo» (*Memorie per servire alla vita del Metastasio ed Elogio del Jommelli*, p. 107). Con questa ed altre intuizioni Mattei apre le porte a mille argomentazioni che avranno ricadute fruttuose sulla lettura e sulla critica della produzione musicale e operistica successiva.

FILIPPO ANNUNZIATA (Milano)

Operisti in tribunale: come alcuni casi giudiziari hanno plasmato la storia del melodramma

L’evoluzione storica del teatro d’opera è stata caratterizzata da numerose controversie che hanno coinvolto compositori, librettisti, impresari teatrali, cantanti, registi, autori di testi letterari. I casi risalgono

già ai primi decenni del XIX secolo; più di recente, le controversie hanno riguardato cantanti, o i loro eredi, o infine i registi (Cassazione francese nel 2017).

Nell'intervento, che anticipa i contenuti di un volume di prossima pubblicazione per i tipi di Carocci, si svolgerà una lettura interdisciplinare (tra diritto e storia dell'opera) di alcuni di questi casi, soffermandosi sui seguenti:

- Gaspare Spontini *vs* Opéra di Parigi per la messinscena di *Fernand Cortez* (1840)
- Victor Hugo per *Lucrezia Borgia* di Donizetti (1841)
- vedova di Eugène Scribe per *L'elisir d'amore* e altre opere tratte dai libretti del marito (1867)
- eredi della Callas per l'asserita illegittima diffusione di alcune sue registrazioni *post mortem* (1982)
- eredi di Francis Poulenc *vs* il regista Černjakov e l'Opera di Stato di Monaco di Baviera per *Les Dialogues des Carmélites* (2017).

CHIARA ANTICO (Lisbona)

La musica italiana ad Auschwitz II - Birkenau: memoria in-tracciabile?

Sebbene la musica tedesca fosse imprescindibile nel campo di concentramento e sterminio di Auschwitz, anche l'opera italiana rappresentava all'epoca un patrimonio europeo. La data di questo Convegno segna l'ottantesimo anniversario di tracce di memoria effimere ed intangibili, di profondo valore storiografico ed estetico, che ci impongono una riflessione. L'orchestra femminile di Birkenau, guidata e diretta da Alma Rosé, talentuosa violinista ebrea austriaca e donna carismatica, aveva in repertorio arie di Puccini e Verdi, *ouvertures* di Rossini, musica di Mascagni e la celeberrima *Ciarda* di Vittorio Monti. Dopo lo smantellamento dell'*ensemble* nell'ottobre 1944, le musiciste sopravvissute ricostruirono negli anni il racconto di un repertorio di cui rimangono tracce solo parziali. Ponendo l'attenzione sulla pratica musicale nel campo di Auschwitz, già ampiamente studiata nella letteratura musicologica internazionale, è possibile parlare di "archivio vivo"?

Con un focus sul patrimonio musicale italiano, la relazione intende apportare un contributo documentato ed esauriente al grande bacino degli studi sulla memoria, in termini di commemorazione e *im-materialità*.

ROLF BÄCKER (Barcellona)

I termini musicali nelle traduzioni catalane e spagnole della 'Divina Commedia'

Tra tutte le traduzioni della *Divina Commedia* nelle lingue del mondo, quelle nelle lingue ibero-romanze occupano un posto speciale. È bensì vero che la prima traduzione in versi la fece Giovanni Bertoldi da Serravalle nel 1417, ma in latino, e che esiste una traduzione parziale in prosa di Enrique de Villena prima del 1434; ma la prima traduzione in prosa e in lingua volgare è quella di Andreu Febrer, in catalano, risalente al 1429.

L'obiettivo della relazione è di analizzare la terminologia musicale che Dante utilizza nella *Divina Commedia*, in particolare i termini riferiti agli strumenti musicali, e di confrontare le diverse soluzioni che gli autori forniscono. Interessa in particolare il caso degli strumenti a corda, poiché proprio nel XV secolo si trovano i primi indizi della stretta associazione che ancor oggi si percepisce tra la chitarra e le culture spagnola e catalana. Il contesto culturale, segnato dall'introduzione di elementi culturali italiani nella penisola iberica, servirà da sfondo per raggiungere una comprensione più profonda dell'intersezione tra musica, letteratura, spiritualità e società.

TARCISIO BALBO (Modena)

Un contesto per "Il pianto d'Armonia" di Gioachino Rossini (e di Antonio Gandini)

La Biblioteca Estense Universitaria di Modena conserva una cantata di Antonio Gandini sugli stessi versi del *Pianto d'Armonia* intonato nel 1808 da Gioachino Rossini, all'epoca studente nel Liceo Filarmonico di Bologna sotto la guida di padre Stanislao Mattei. L'identico testo poetico dei due brani ha

fornito un indizio per indagare il contesto in cui nasce la composizione di Rossini, cioè gli ‘esperimenti’ di fine anno scolastico in cui i migliori allievi del Liceo bolognese presentavano pubblicamente i propri lavori. Dall’esame di quelli prodotti negli anni dalla fondazione del Liceo nel 1804 alla morte di padre Mattei nel 1825 risulta una costante: pezzi d’obbligo per gli ‘esperimenti’ erano cantate e brani d’assieme su testi di argomento mitologico-musicale, in cui spesso si esortavano i giovani allievi allo studio o li si presentava idealmente alla città di Bologna. Tali testi erano a volte intonati da più allievi in anni diversi, come nel caso del *Pianto d’Armonia* di Gandini composto forse nel 1813: il solo anno in cui il musicista, in procinto di essere nominato maestro di cappella di Francesco IV d’Austria-Este, risiedette a Bologna onde perfezionarsi con padre Mattei.

NICOLA BARONI (Milano)

La lugubre gondola’: per una lettura transculturale dell’ultimo Liszt

Le ultime opere di Liszt furono raramente pubblicate in vita dell’autore, e ciò contribuì ad alimentare una persistente aura esoterica, che iniziò a diradarsi solo nel secondo Novecento.

Il tardo linguaggio di Liszt manifesta nondimeno significative continuità rispetto alle soluzioni non convenzionali da sempre presenti nelle sue opere, quali ad esempio le simmetrie e le formule folkloriche nelle cadenze pianistiche e gli approcci sperimentali all’armonia nelle opere di ispirazione sacra, indici di una visione moderna, modale e transculturale. Nella maturità si consolidano nuove condotte formali grazie alle qualità cicliche degli accordi aumentati/diminuiti, al carattere geometrico delle relazioni armoniche di terza e agli slittamenti cromatici potenziati dalle funzionalità di tritono. Nello stile dell’ultimo Liszt l’austero rallentamento dei ritmi armonici e la semplificazione delle tessiture rendono esplicito l’intreccio di strutture modali, sostenute da una condotta monodica tetracordale che tende a evadere dai centri tonali. La relazione offre una chiave di lettura delle tre versioni della *Lugubre gondola*, e alle componenti arcaiche, salmodiche e folkloriche del brano.

ALFREDO BLESSANO (Milano)

L’Asse Roma–Berlino verso «un glorioso ideale d’arte»: alleanza o rivalità?

Il 10 giugno 1940 l’Italia fa il suo ingresso nella Seconda guerra mondiale: la mobilitazione è totale e «Il Musicista», organo ufficiale del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti, apre il numero del mese con lunghi proclami del Duce, al grido di «Musicisti d’Italia, in piedi!». Ampio spazio viene poi dedicato alla narrazione del legame politico con la Germania, che troverebbe le sue radici in un inedito sodalizio culturale.

Nei numeri successivi il clima guerresco resta acceso. Tuttavia, se le posizioni verso i nemici possono trovare facile sfogo in articoli di aperta ostilità (come quello dal titolo *I francesi non hanno mai compresa l’Italia nemmeno nella musica*), i contributi riguardanti la musica tedesca fanno emergere, pur nel clima celebrativo, un malcelato desiderio di svincolarsi culturalmente dall’ingombrante alleato.

Attraverso il caso emblematico del «Musicista», l’intervento offre uno scorcio di quella guerra, parallela al conflitto armato vero e proprio, ingaggiata dall’Italia sul fronte intellettuale e culturale – nella fattispecie, musicale – per affermare, in particolare nei confronti della Germania ‘amica’, la propria autonomia e il proprio primato.

SCOT BUZZA (Lexington, Ky.)

Un’“impronta digitale musicale” nei salmi vespertini di Baldassare Galuppi

Sebbene Baldassare Galuppi sia forse stato il compositore italiano più conosciuto e acclamato del secolo XVIII, il suo nome, la sua vicenda e le sue opere sono stati relegati alla periferia della narrazione storiografica. Benché siano state esaminate le opere, le messe e i mottetti di Galuppi, gli studi moderni hanno trascurato i Salmi vespertini, lasciando insolite le questioni relative ai manoscritti a lui falsamente attribuiti. Una collezione che includeva opere fraudolente era quella della Hofkapelle sassone. Intorno al

1754, l'orchestra di corte aveva ordinato copie delle opere sacre di Galuppi a un copista veneziano, il quale però, sotto il nome di Galuppi, fornì manoscritti contraffatti di compositori meno commerciabili.

La relazione esamina i salmi autografi di Galuppi, lo stile vocale, la scrittura strumentale e il linguaggio armonico al fine di elaborare un'"impronta digitale" del compositore. Questa euristica può risolvere efficacemente le questioni di autenticità in alcune delle attribuzioni non documentate di Galuppi, prendendo in esame il *Nisi Dominus* in Do minore, di cui si sa poco, pervenuto in una sola copia a Dresda. I risultati forniscono al musicologo odierno importanti informazioni sulla musica da chiesa di metà Settecento, tanto a S. Marco quanto nella cappella di Dresda.

BERNAT CABRÉ CERCÓS (Barcellona)

La confraternita della Santa Spina in Santa Maria del Pi a Barcellona nel Seicento

Grazie alle prospettive aperte dalla considerazione della musica come fatto sensoriale intrinseco nella vita quotidiana della società urbana nell'età moderna, lo studio delle confraternite, delle loro attività, dei loro spazi, e specialmente del repertorio che ne adornava le cerimonie ha acquisito un rinnovato interesse (T. Knighton – A. Mazuela-Anguita (eds.), *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018).

Il fondo documentale della parrocchia di S. María del Pi a Barcellona, nonché alcune pubblicazioni devote del XVII secolo, ci consentono di conoscere il cerimoniale che si svolgeva in seno a questa istituzione, e allo stesso tempo ci offrono una visione più ampia del contesto di un determinato repertorio musicale. È stato possibile delineare una storia della Confraternita e localizzare un repertorio identificato col rituale della sua devozione. La nuova contestualizzazione di questo repertorio ci rimanda a un legame diretto con queste pratiche devozionali e alla loro diffusione e irradiazione su un territorio più ampio. Alcune celebri opere del barocco ispanico assumono così un nuovo significato; allo stesso tempo, un repertorio ancora ignorato viene rivalutato.

ROBERTO CALABRETTO (Udine)

LEO IZZO (Trento)

ANGELINA ZHIVOVA (Venezia)

LUCA COSSETTINI (Udine)

FRANCESCO AZZARELLO (Udine)

Le nuove scritture musicali per il cinema: storia, fonti e prassi compositive

Fino alla fine del XX secolo, la musica per film è stata studiata in particolare da una prospettiva estetica e narratologica. L'interazione tra colonna sonora e immagini in movimento è stata indagata anche con l'obiettivo di comprendere il ruolo della musica nella drammaturgia audiovisiva del mezzo cinematografico. A partire dai primi anni 2000, la letteratura scientifica si è sempre più concentrata sul processo creativo della musica per il cinema, che nella maggior parte dei casi è stato ricostruito attraverso lo studio dei materiali preliminari conservati negli archivi personali dei compositori. Questa ricerca riguarda in particolare le colonne sonore dei decenni tra gli anni Trenta e gli Ottanta, dove la scrittura avveniva sempre più spesso su carta. Il passaggio dalla carta agli strumenti informatici ha comportato un sostanziale aumento della labilità delle fonti, che raramente conservano traccia delle varie fasi della genesi e sono soggette al rischio di una rapida obsolescenza. Lo studio del processo creativo della nuova scrittura musicale per il cinema richiede metodologie adeguate, in grado di indagare come e in che misura lo sviluppo di tecnologie sempre più avanzate possa aver influenzato i paradigmi compositivi.

Le molteplici sfide poste dalle nuove scritture musicali per il cinema sono state affrontate in seno al *PRIN 2020 – New Music Writing Processes for Cinema*. In questa sede vengono presentate le ricerche dell'unità dell'Università di Udine: Roberto Calabretto descrive le diverse fasi dell'allestimento di una colonna sonora, mettendo in risalto la complessità delle diverse fasi produttive. Leo Izzo mostra uno studio filologico sulle musiche di Giovanni Fusco per *Hiroshima mon amour*, mettendo a confronto diverse tipologie di fonti. Angelina Zhivova analizza le scelte strumentali e le loro funzioni semantiche nei film

con musiche di Giovanni Fusco, percorrendo partiture e abbozzi che comprendono più di vent'anni del lavoro del compositore. Luca Cossetini indaga le problematiche filologiche che sorgono dai rapporti spesso complessi che si instaurano tra diverse forme di fissazione della memoria musicale (scrittura, audio, video). Francesco Azzarello presenta infine un modello informatico di rappresentazione delle relazioni tra le fonti finalizzato alla restituzione e allo studio del processo creativo.

PAOLA CAMPONOVO (Parma)

Franco Faccio direttore di scena: «memorie» dalla messinscena di 'Aida'

L'intervento è dedicato a Franco Faccio (1840-1891), noto in quanto promettente compositore e pionieristico direttore d'orchestra. Tuttavia, poliedrico uomo di teatro, verrà qui considerato nella veste inusitata del direttore di scena. Nel fondo archivistico del Maestro, al Museo Schmidl di Trieste, sono custodite alcune facciate autografe di appunti – «memorie», con ogni probabilità dalla prima scaligera – per la messinscena di *Aida*, corredati da schizzi, utilizzati verosimilmente negli allestimenti dell'opera, da lui diretta, a Padova (estate 1872) e a Trieste (autunno 1873). In entrambe le occasioni Verdi non presenziò alle prove, delegandone la gestione proprio a Faccio. Tali annotazioni, concepite per un uso personale nella propria funzione di direttore – non solo musicale – e utilizzate ancora nello stesso periodo in cui Ricordi pubblicava la *Disposizione scenica*, costituiscono un'ulteriore fonte relativa alla regolazione della dimensione visiva dei primi allestimenti dell'opera, che si colloca in una posizione molto interessante rispetto al testo ufficiale della *Disposizione* Ricordi, vuoi confermandone la lezione, vuoi attestando alcune varianti.

GIOVANNI CANTONE (Bologna)

Ipotesi ricostruttiva di un madrigale a cinque voci di Paolo Cavalieri (1590)

La relazione documenta la ricostruzione della parte mancante nel madrigale a cinque voci *Mentre sola beveri* di Paolo Cavalieri (1559/1560-1614), composto sulla lirica *Delfino amante* di Girolamo Casoni da Oderzo e pubblicato nella miscellanea *Le gemme* (Milano 1590). La perdita del Basso, parte cruciale per la struttura contrappuntistica, ha lasciato una “cicatrice” nel tessuto dell'opera. Seguendo i dettami della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, l'intervento ha mirato a ristabilire l'«unità potenziale» del madrigale, senza alterare le parti superstiti, restituendo una partitura eseguibile da un ensemble vocale. Questa ipotesi di *emendatio* – fondata su fonti correlate di comparazione e fonti primarie – offre all'ascoltatore odierno la possibilità di fruire di un'opera che oscilla tra la polifonia rinascimentale e l'incipiente gusto barocco. Il ripristino della voce mancante ha evidenziato la presenza di principii geometrici simili a quelli descritti da Charles Bouleau nelle arti visive. Questo lavoro valorizza un tesoro musicale altrimenti perduto e mette in luce la figura di Cavalieri, «in arte musica peritissimus», uno dei quindici «eccellentissimi musicisti» della città di Bologna.

EMANUELA CARBONARA - PAOLA SAMOGGIA (Bologna)

Arte ed emozioni per la sicurezza sul lavoro

Partendo dall'efficacia dell'arte di coinvolgere emotivamente, presenteremo un progetto di videoarte che unisce musica, danza e immagini per sensibilizzare il pubblico su temi sociali. Il linguaggio della videodanza è scelto perché consente lo sviluppo del prodotto artistico a partire dalla musica, che è elemento centrale di questo processo creativo.

Il focus del progetto è il coinvolgimento del pubblico, declinato in tre differenti livelli: (1) la visione dell'opera, che genera emozione; (2) la presa di coscienza: proporremo un esperimento che testi le emozioni generate dalla visione; (3) il coinvolgimento del pubblico nel processo stesso di creazione artistica. Illustreremo il progetto “Red Ribbon Academy” svolto nelle scuole superiori, in cui gli studenti non sono solo spettatori passivi, ma partecipano attivamente alla progettazione dell'opera artistica, interiorizzando i valori della sicurezza sul lavoro. Nel progetto i ragazzi si sono così appassionati da

coinvolgere famiglie e amici nel processo creativo. Il progetto li ha accompagnati durante le loro attività quotidiane, da cui hanno tratto anche spunti per la creazione di suoni e ha dimostrato come l'arte possa trasformare l'educazione tradizionale, andando oltre il semplice stage aziendale.

DANIELE CARNINI (Pesaro)

Fu vera crisi? Per la storia di un'«età plurale» dell'opera italiana (1806-1815)

Paul W. Schroeder, nel definire «età del recupero» quella che correntemente viene chiamata Restaurazione, non faceva mera mostra di scrupolo terminologico: sottolineava così che gli sforzi delle potenze alleate contro Napoleone non erano stati solo tesi a riportare l'orologio al 1789, ma anzitutto a garantire la pace dopo un ventennio di «guerra totale» (David Bell). Analogamente a 'Restaurazione', la definizione 'interregno' (tra Cimarosa e Rossini), mutuata in modo irreflesso da Stendhal, ha contribuito a perpetuare alcuni luoghi comuni sull'opera del primissimo Ottocento e a obliterarne le caratteristiche. Fu vera crisi e fu vero interregno? Un'indagine storiografica – corroborata dall'incrocio di dati delle rappresentazioni, testimonianze, peculiarità teatrali e musicali delle opere – permette di meglio delineare le forze in campo, dal pubblico ai maestri alle *élites* e al potere napoleonico che sfruttò il “lessico della crisi” per dirigere la politica teatrale; e di trarre alcune conclusioni sul carattere di quella che, più che 'interregno', può essere definita un'«età plurale» dell'opera italiana.

RICCARDO CASTAGNETTI (Modena)

Giovanni Valentini e la riforma della musica sacra a Modena nel primo Novecento

Il movimento ceciliano, uno dei principali interpreti delle istanze di riforma liturgica sorte in seno alla Chiesa cattolica nel corso nell'Ottocento, svolse un ruolo significativo nel formulare la politica culturale ecclesiale in ambito musicale fino al Concilio Vaticano II. Le proposte di restaurazione e rinnovamento della musica sacra emerse dal cecilianesimo non sono, tuttavia, riconducibili a un'unica prospettiva: al loro interno si delinearono dialettiche e indirizzi che si tradussero in differenti modalità di attuazione della riforma.

La relazione analizza la prospettiva espressa dal sacerdote e musicista modenese Giovanni Valentini (1888-1956). A partire dall'analisi di alcuni contributi redatti da Valentini tra il 1925 e il 1929 e dell'ampia documentazione manoscritta e a stampa conservata nell'Archivio storico diocesano di Modena e Nonantola, l'intervento mette in luce i termini dell'interpretazione da parte di Valentini degli ideali e dei temi ceciliani, fornendo nuovi elementi per una storia della fortuna del cecilianesimo in Italia.

MONICA CASTELLANI (Pavia)

«Come... non si diventa coreografi» di Nives Poli

«Nella stagione 1937-38, il cartellone della Scala recava come novità assoluta l'opera 'Proserpina' su libretto di Sem Benelli per la musica del M.^o Renzo Bianchi. Nell'opera vi era un personaggio muto – Agave – che doveva commentare con una danza vertiginosa (riuscitissima pagina musicale), tutta ritmo febbrile e fremiti, il canto di Proserpina. Con Agave danzavano le Baccanti del suo seguito...».

Così scriveva Nives Poli (Isola d'Istria 1915 - Firenze 1999), in un articolo intitolato «Come... non si diventa coreografi» pubblicato nel 1941. La giovane Nives interpretò la parte di Agave, ma la stessa sera debuttò anche come coreografa rimanendo però nell'anonimato. Il successo ottenuto fu l'inizio di una promettente carriera; infatti già il mese successivo la Poli comparì nelle testate del tempo come coreografa di *Aida*.

Nella presente relazione vengono evidenziate le principali caratteristiche musicali della *Danza di Agave* del compositore Renzo Bianchi (Maggianico 1887 - Genova 1972) accompagnata dal testo di Sem Benelli (Filettole 1877 - Zoagli 1949) ricavato dal suo *Orfeo e Proserpina* del 1929. Vengono inoltre riportate in luce alcune cronache coeve che testimoniano i successi di Nives Poli, la quale ebbe un'importante carriera creativa non solo in ambito coreutico come ballerina e coreografa, ma anche come attrice e strumentista.

DAVIDE CIPRANDI (Palermo)

Cletto Arrighi e la «battaglia wagneriana»: l'esempio dell'«Orfee in vioron»

Il 1° novembre 1871, a Bologna, ha luogo la 'prima' italiana del *Lohengrin* di Richard Wagner: questo evento dà inizio alla cosiddetta "battaglia wagneriana", la nota *querelle* tra avveniristi e anti-wagneriani, cristallizzatasi poi nell'opposizione Verdi *vs* Wagner. L'evento è fortemente voluto dalla fazione degli avveniristi, in particolare dal milanese Filippo Filippi, che fin dal 1870 scrive sulle colonne della «Perseveranza» di vedere con favore, e anzi di auspicare, l'introduzione dell'opera wagneriana in Italia. L'11 maggio 1871, al Teatro Milanese, va in scena l'*Orfee in vioron*, ossia *La musica dell'Avvenire* di Cletto Arrighi, clamoroso fiasco. Questa operetta, parodia dell'*Orphée aux Enfers* di Jacques Offenbach, basa la satira proprio sull'avvento della musica wagneriana in Italia.

L'intervento intende mettere in luce un tassello, di fatto dimenticato, del dibattito sulla musica wagneriana, a testimonianza del fatto che tale dibattito non si limitò alle opinioni dei critici, ma si ampliò a comprendere anche le opere stesse. In che modo, e con quali mezzi, Cletto Arrighi, personaggio chiave della scena socioculturale milanese, si pone nel contesto della diatriba tra avvenirismo e anti-avvenirismo?

MARIA INCORONATA COLANTUONO (Barcellona)

Le «Cantigas de loor» del codice di Toledo

Il *códice de Toledo* contiene la più esigua collezione di poemi lirici dedicati alla Vergine, attribuiti ad Alfonso X, promotore e coordinatore del progetto.

Alla presentazione del codice e alla descrizione delle sue peculiarità paleografiche, che lo distinguono dagli altri due codici notati di *cantigas* mariane (E1, ms. El Escorial b.I.2; ed E2, ms. El Escorial T.I.1), segue l'analisi del sistema di composizione e l'individuazione dei modelli di riferimento delle *Cantigas de loor* in esso contenute.

La chiave di lettura e interpretazione del repertorio decennale verrà fornita a partire dalla *cantiga* 30 del codice toledano, frutto di centonizzazione del virelai *Salve, virgo regia* (L163) del ms. BnF lat. 5132, nonché matrice delle altre *Cantigas de loor*. L'esame di questa *cantiga* in relazione al suo archetipo permette di riconoscere la fitta rete di scambi metrico-melodici che, dal repertorio lirico mariano originato in ambito monastico occitano e catalano, conduce alla corte del Rey Sabio.

ANTONELLA COPPI (Firenze)

Dimensione melodica della musica: aspetti musicologici, dialoghi con gli altri saperi

Come i concetti di 'tempo' e 'ritmo', anche quello di 'melodia' sfugge ai limiti definitorii del linguaggio. A Walter Van Dyke Bingham (1910) si riconducono i primi studi sistematici sul significato del termine 'melodia'. Cinquant'anni più tardi, Robert William Lundin (1967) propone una definizione che risente di un acceso confronto tra la musicologia e gli altri saperi. Alla fine del secolo scorso John Booth Davies, Rosamund Shuter-Dyson e Clive Gabriel, con studi apparsi tra il 1978 e il 1985, si confrontano col semiologo della musica Jean-Jacques Nattiez, mettendo in luce come nei conservatori i corsi di armonia non trovino un corrispettivo per lo studio sulla melodia, come se essa non costituisse di per sé un oggetto abbastanza autonomo da fornire materia per un insegnamento specifico.

Il presente contributo, frutto di un'indagine recentemente avviata nell'ambito di un progetto di ricerca interistituzionale su fondi PNRR, tira i fili di un confronto sempre aperto sui possibili limiti e sviluppi nella definizione del termine 'melodia', che in prospettiva musicologica arriva a toccare aspetti trasversali dei diversi saperi, anche in un'ottica transculturale.

SIMONA D'AGOSTINO (Roma)

Danzare la devozione: pratiche coreutiche e devozione popolare nel Sud Italia

Nel panorama etnomusicologico ed etnocoreologico del Sud Italia si rilevano ancora oggi contesti rituali estremamente vitali, le cui pratiche si perpetuano anche attraverso diverse espressioni della

corporeità. L'indagine sul campo ha messo in evidenza il pieno coinvolgimento delle comunità con ruoli e funzioni differenti, anche sul piano musicale e coreutico: se i più adulti fungono da guida e dispensano consigli e suggerimenti, i numerosissimi giovani sentono propria la tradizione in questione e si prodigano perché questa si mantenga vitale.

La musica, com'è noto, permea i luoghi della festa e caratterizza l'identità stessa del rito e dei suoi partecipanti. Ciò che costituisce l'identità di ciascuna di queste espressioni può assumere forme diverse a seconda del tempo e del luogo nei quali è presente.

Si prenderanno in considerazione esempi tra i più significativi sul piano della devozione popolare, riguardanti i pellegrinaggi mariani in Basilicata e Calabria nei quali la tarantella, nelle sue espressioni musicali e coreutiche, mantiene il potere di esprimere sul piano rappresentativo i tratti identitari che connotano tanto il singolo quanto la comunità.

DIANA DE FRANCESCO (Ortona)

Tosti abruzzese: la canzone popolare nelle melodie da camera di fine Ottocento

Nell'ampio catalogo di Francesco Paolo Tosti (1846-1916), acclamato autore di musica vocale da camera che trovò la sua fortuna nella Londra vittoriana, una parte significativa della produzione, rappresentata soprattutto da romanze, *songs* e *chansons*, è riservata alla canzone popolare, che nell'ultimo quarto dell'Ottocento conosce in Italia sviluppi ulteriori a quella di tradizione napoletana e veneziana. Il catalogo abruzzese, che si inserisce nel movimento nazionale di riscoperta del patrimonio popolare, coincide in larga parte con la determinante esperienza del cosiddetto Cenacolo Michettiano, circolo culturale di Francavilla al quale si deve gran parte della riflessione sulla cultura popolare regionale.

L'intervento mira ad ampliare l'esigua bibliografia dedicata alla produzione tostiana specificamente abruzzese, indagandone sia il processo compositivo sia i caratteri formali nell'ambito del movimento di riscoperta del repertorio popolare nell'Italia postunitaria. Si tenta inoltre di consolidare l'ipotesi di un 'sottogenere stilistico popolare', contestualizzandolo nel progetto culturale ed editoriale di valorizzazione delle culture regionali italiane intrapreso a fine Ottocento.

EMANUELE DEMARTIS (Latina)

Il carteggio tra Adriana Panni e Igor' Stravinskij

Nel novembre del 2024 cadono i trent'anni dalla scomparsa di Adriana Cortini Panni (1905-1994). Grazie alla sua autenticità e a una proverbiale schiettezza, la Panni riuscì a instaurare rapporti di genuina amicizia con i maggiori musicisti dell'epoca. Tra tutti, celebre il legame familiare con i coniugi Stravinskij, documentato da un nutrito carteggio, da materiale fotografico, dai libri di sala dell'Accademia Filarmonica Romana, dai programmi di alcune mostre firmate dal pennello della consorte del maestro, Vera.

Il carteggio, custodito nell'archivio privato di Marcello Panni (figlio di Adriana, compositore e direttore d'orchestra), è diviso in due sezioni principali: la corrispondenza tra Igor' Stravinskij e Adriana Panni dal 1951 alla scomparsa del Maestro (1971); le missive tra Vera Stravinskij, Theodor Stravinskij, Robert Craft e Adriana Panni dopo il 1971.

Attraverso lo spoglio di questo materiale in buona parte inedito si intende offrire una panoramica dell'attività stravinskiana a Roma e del rapporto amicale che lo legò a una originale animatrice della vita musicale romana.

ELEONORA DI CINTIO (Firenze)

Da ramo secco a ramo fiorito: 'Dalinda' e le 'Lucrezie' di Gaetano Donizetti

Fino a pochi anni fa *Dalinda* di Gaetano Donizetti, nata per il Teatro di San Carlo di Napoli nel 1838, era annoverata tra le varie metamorfosi subite dalla sua *Lucrezia Borgia* nei circa dieci anni successivi alla 'prima' (alla Scala di Milano, 1833). Il ritrovamento del libretto e la ricostruzione della partitura dell'opera

consentono ora di constatare che, pur ereditando molte soluzioni drammatiche e musicali da *Lucrezia Borgia*, *Dalinda* se ne distanzia sostanzialmente, trascendendo lo status di semplice *camouflage*.

Dalinda non venne mai allestita vivente Donizetti. Fu dunque un ramo secco dell'altrimenti florida tradizione creativa di *Lucrezia Borgia*? Osservando da un lato il lavoro condotto dal letterato Vincenzo De Ritis sul libretto e da Donizetti sulla partitura di *Lucrezia Borgia* per trasformarla in *Dalinda*, e dall'altro la fisionomia di alcune delle versioni di *Lucrezie* successive al 1838, vorrei tentare di comprendere se *Dalinda* abbia influito, e come, sull'opera madre, e che cosa questo caso ci racconti circa la concezione dell'opera musicale da parte di Donizetti alla soglia degli anni Quaranta.

SIMONE DI CRESCENZO (Bologna)

Che cosa ci dice la 'Norma' di Pauline Viardot-García

A partire dall'analisi del manoscritto redatto da Pauline Viardot-García, oggi nella Bibliothèque Nationale de France, che contiene la trascrizione della parte di Norma dal capolavoro belliniano, l'indagine intende mettere in relazione questa fonte autografa con taluni aspetti di storia della vocalità e di prassi esecutiva dell'opera. La riflessione muove da questioni che riguardano le tipologie vocali delle prime interpreti, in particolar modo di quelle cantanti che, in parallelo al ruolo della temibile druidessa, negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento impersonarono anche ruoli da musicista, ovvero da contralto *en travesti*. Fra loro spiccano Giuditta Pasta, Maria Malibran, Giuditta Grisi e la stessa Viardot. Le evidenze dell'indagine storica mettono in luce come nei due secoli di storia dell'interpretazione di *Norma* si sia assistito a svariate oscillazioni di natura estetico-interpretativa, riconducibili a diverse cause. Da un lato vi sono mutevoli concezioni nell'impostazione vocale, dovuti tanto al cambiamento della scrittura da parte dei compositori quanto all'evoluzione o involuzione delle scuole di canto; dall'altro, le scelte imposte dal sistema produttivo, ovvero dal dibattito fra impresari, direttori d'orchestra, direttori artistici e critici musicali.

ANNA GIULIA DI PANFILO (Bologna)

Wendy Carlos: da pioniera a madrina della musica elettronica

Nata nel 1939, Wendy Carlos è una figura pionieristica sotto diversi aspetti, in cui si intrecciano la 'donna Wendy' e la 'compositrice Carlos'. Nel rispettare la sua volontà di far prevalere la vita professionale su quella personale, si affronta la sua bio-discografia lungo la linea guida 'da pioniera a madrina', basandosi su fonti di letteratura *queer*, analisi discografica, storia della musica elettronica. Il doppio titolo di studio in Composizione e Fisica prelude a una vita caratterizzata dalla costante ricerca dell'innovazione, a partire da *Switched-on Bach* (1968). Carlos però sembra rifiutare la fama, almeno fino al *coming out* pubblico (*Playboy*, 1979). Da questo punto inizia per lei una nuova fase, in cui, se da un lato si fa ancora pioniera sperimentando con la sintesi digitale, dall'altro, approfittando delle occasioni che via via le si presentano, accetta il fatto di essere una figura di riferimento. Vent'anni dopo la pubblicazione dell'album che l'ha resa famosa, Carlos raggiunge lo 'status' di madrina della musica elettronica e se ne appropria: con le ripubblicazioni e il sito internet, crea una narrazione di sé che la propone come esempio per le prossime generazioni.

LUCA DI STEFANO (Torino)

Digital Hollywood: composizione e tecnologia nella nuova musica cinematografica

L'impatto della tecnologia sulla produzione musicale contemporanea, dovuto *in primis* alla rivoluzione informatica degli anni Novanta, ha spinto una generazione di compositori hollywoodiani a specializzarsi nell'orchestrazione digitale. Tuttavia, la possibilità di creare arrangiamenti realistici utilizzando strumenti di simulazione orchestrale solleva due ordini di questioni. La prima è di natura produttiva e interessa la rimodulazione delle prassi di lavoro nei dipartimenti musicali, in particolare nel rapporto tra compositore

e orchestratore. La seconda è di natura etica e contempla la possibile sostituzione dello strumentista nel processo di produzione musicale.

La relazione propone un'analisi della musica composta da Hans Zimmer per *Gladiator (Il gladiatore, 2000)*, in cui la figura del compositore cinematografico è ridefinita in un contesto in cui le competenze tecnologiche diventano essenziali quanto quelle prettamente compositive. L'intervento tiene conto di un caso esemplare di come orchestra e strumenti tecnologici ridefiniscano la koinè linguistica hollywoodiana in un bilanciamento sinergico tra conservazione e innovazione.

FEDERICO FAVALI (Alessandria) - ARIANNA BARSOTTI - GIORGIA BUOSI - FILOMENA MONTESANTO - ALICE SANTILLI (Bologna)

Didattica della composizione per la scuola su un tema di Schubert

L'intervento riferisce una ricerca intrapresa dalla cattedra di Pedagogia e Didattica della musica dell'Università di Bologna sulla didattica della composizione musicale per la scuola. Si tratta di una didattica non professionalizzante, inscritta in un'educazione musicale finalizzata a comprendere la musica nella storia e nella cultura. Essa muove da modelli indagati dapprima attraverso l'ascolto, per poi entrare nei processi compositivi e comprenderne le logiche. Di seguito, essa promuove le facoltà creative attraverso l'osservazione di aspetti strutturali dei modelli, la variazione di alcuni di essi, l'esercizio critico di valutazione uditiva sulle scelte effettuate, la riflessione sugli esiti ottenuti. Lo scopo è di formare negli studenti competenze musicali linguistico-comunicative che permettano di produrre elaborati musicali corretti, che peraltro sostengano le competenze cognitivo-culturali e critico-estetiche maturate nella didattica dell'ascolto. L'intervento illustra gli esiti di una sperimentazione svolta nell'a.a. 2023/24 con studenti universitari sul tema iniziale della Sinfonia in Do maggiore di Schubert (D 944), assunto a modello.

MARIALUISA FERRARO CARUSO (Milano)

La melodia ritrovata: il Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa di Nino Rota

Il Quintetto per flauto, oboe, viola, violoncello e arpa viene scritto da Nino Rota nel 1935, in una fase giovanile dedicata principalmente alla musica da camera. La composizione s'inserisce in un tipo di organico che aveva avuto precedenti soprattutto in Francia.

Il Quintetto nasce dopo un momento di 'crisi' compositiva e rappresenta, a detta di diversi critici, un punto di svolta nella carriera compositiva del Maestro. In esso sembra riapparire la semplicità, la chiarezza, la luminosità tipiche di Rota, unitamente alla sua personale vena melodica; viene, al contempo, segnato un distacco da modalità compositive che non gli erano proprie.

Mi occuperò di questa composizione evidenziando aspetti salienti del primo movimento come esempio di uno stile che, seppur ispirato al neoclassicismo, risulta invero originale e personale.

CLAIRE FONTIJN (Wellesley, Ma.)

Barbara Strozzi e i suoi dedicatari

In questa relazione mi soffermo su una domanda: quale tipo di sostegno ha ricevuto Barbara Strozzi dai dedicatari delle opere da lei composte e pubblicate nel corso della sua carriera? La rete dei dedicatari della compositrice può essere divisa in due gruppi principali: uno femminile (opere I, II, V e VIII) e uno maschile (opere III, IV, VI e VII). Queste "reti culturali di genere", per quanto separate, hanno operato in sinergia. Ogni dedicatario ha offerto il proprio mecenatismo in maniera specifica garantendo, se non un regalo in denaro, almeno l'onore della propria approvazione.

Un documento scoperto da Beth Glixon contiene l'unica prova finora ritrovata negli archivi di un regalo ricevuto da Strozzi: una collana e una scatola donata da Anna de' Medici, arciduchessa del Tirolo, per la composizione dell'opera V. L'arciduchessa figura peraltro fra le dedicatarie femminili per le quali Strozzi ha ideato i "ritratti musicali" che aprono le opere II, V e VIII. D'altro canto, Strozzi non sembra

aver seguito una prassi simili per i dedicatari maschili. È possibile che tale differenza indichi l'esistenza di reti culturali di genere che a loro volta offrono una possibile risposta alla domanda iniziale.

ILARIA FUSANI (Colonia)

Tra direzionalità e diastemazia: le notazioni medievali di canto gregoriano

Il processo di trasposizione su pergamena di canti trasmessi oralmente iniziò a diffondersi nelle comunità di canto carolinge tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo. Le singole convenzioni orali si tradussero in varie forme grafiche atte a rappresentare visivamente le inflessioni agogico-articolatorie della melodia: alcune comunità adottarono stratagemmi grafici volti ad indicare la direzione melodica e l'articolazione vocale (forme ad anello e utilizzo di *littere significative*), altre organizzarono la propria scrittura in senso diastematico. Nel corso dell'XI secolo, alcune delle precedenti indicazioni di direzionalità evolsero in fogge diastematiche sempre più precise, culminando successivamente nella notazione su rigo guidoniano.

La relazione verte sulla definizione terminologica e paleografica degli elementi neumatici che differenziarono le indicazioni di direzionalità da quelle diastematiche, delineando in tal modo il graduale sviluppo diastematico di alcune notazioni prima dell'introduzione del rigo guidoniano. Al tal fine vengono indagate specifiche scritture musicali italiane (in particolare della tradizione ravennate) e d'oltralpe tra XI e XII secolo.

NICCOLÒ GALLIANO (Milano)

Ricordi, il mercato d'opera e le sanzioni internazionali all'Italia fascista

Le sanzioni imposte dalla Società delle Nazioni all'Italia fascista a seguito dell'invasione dell'Etiopia (1935) produssero grandi stravolgimenti nella società, non solo a livello politico ed economico ma anche culturale. In ambito musicale, le cosiddette "controsanzioni intellettuali" volute dal Ministero per la Stampa e la Propaganda imposero il divieto di dare concerti con musicisti o compositori appartenenti a paesi sanzionisti, portando alla conseguente riorganizzazione dei repertori e allo sviluppo di inedite collaborazioni internazionali.

Nella relazione ricostruisco l'azione condotta da Casa Ricordi sotto l'influenza di questi nuovi equilibri sul mercato operistico nazionale, contraddistinto dall'inizio del quarto decennio da un crescente controllo da parte degli organi di governo. Sulla scorta dei casi interconnessi del *Guarany* di Antônio Carlos Gomes e della *Città morta* di Erich Wolfgang Korngold verranno presentate le strategie del massimo editore musicale italiano in risposta alla crisi diplomatica, alla luce dell'intreccio di influenze economiche e interessi politici che determinarono la riuscita o il fallimento dei progetti di allestimento in questione.

MARIA DINA GALLO (Salerno)

Dalla Programmazione alla Musica: apprendere la musica attraverso il coding

Per preparare i nostri studenti al futuro è necessario integrare nell'insegnamento la tecnologia e adattare i modelli educativi ai nuovi Ambienti Digitali di Apprendimento. In questo contesto, il pensiero computazionale e il *coding* rivestono un ruolo centrale, poiché rappresentano strumenti trasversali per lo sviluppo delle cosiddette competenze del XXI secolo: pensiero critico, creatività, capacità di comunicazione e collaborazione. La diffusione del *coding* in ambito scolastico emerge da numerose ricerche e da iniziative quali il Piano Nazionale Scuola Digitale del MIM, nonché da istituzioni educative a livello nazionale ed europeo, tra cui Programma il Futuro ed EU Code Week. L'introduzione del *coding* e del pensiero computazionale nelle scuole ha aperto nuove opportunità di apprendimento anche per la musica: linguaggi come Scratch, Python o Sonic Pi introducono in modo semplice la programmazione informatica e permettono agli studenti di esplorare e comprendere gli elementi musicali in modo consapevole e innovativo. Nel proporre un'educazione alla musica attraverso l'uso di questi strumenti,

viene illustrato un progetto didattico rivolto alla Scuola secondaria di I grado, unitamente alle risorse *online* utili per programmare un'efficace unità di apprendimento.

GLORIA GIORDANO (Roma) - GABRIELE MIRACLE (Amelia)

Un ballo «colle nacchere»: accompagnamento con percussioni tra Sei e Settecento

Nacchere (o naccare) e castagnette (o castagnole) sono termini che nei documenti archivistici e librettistici mostrano una certa intercambiabilità, in assenza di particolari differenze organologiche. Associate alla chitarra, nell'accompagnamento alla danza, erano suonate da strumentisti, ma anche «toccate tutte da quegli'istessi Signori che formavano il ballo». A differenza dei trattati coreutici e musicali, dai quali almeno fino a fine Settecento si ricavano poche informazioni, le fonti offrono vari spunti di riflessione circa la pratica esecutiva: erano usate tanto dagli uomini quanto dalle donne, come attestato anche dall'iconografia; erano identificative dell'area ispanica (*sarabande, ciaccone, folle...*), ma usate anche in balli italiani e francesi, e nello spettacolo assumevano un ruolo determinante nella continua ricerca della «varietà di invenzione».

L'intervento si propone di percorrere, attraverso alcuni casi di studio con esemplificazioni musicali, la relazione tra l'uso di questo e di altri strumenti a percussione con il repertorio coreutico – italiano, spagnolo e francese – e con quello strumentale praticato in Italia tra Sei e Settecento.

FRANCESCA GREPPI (Bologna)

Alfabetizzazione musicale ed educazione all'ascolto nella L.R. 2/2018 dell'Emilia Romagna

La Regione Emilia Romagna si è sempre distinta per un marcato interesse nello sviluppo del settore musicale, supportato attraverso specifiche leggi di settore. Con l'emanazione della L.R. n. 2 del 2018, "Norme in materia di sviluppo del settore musicale", l'impegno è stato confermato e ulteriormente rafforzato, attraverso una normativa che si rivolge all'intera filiera, dall'alfabetizzazione musicale fino alla distribuzione e circuitazione di nuovi autori.

La relazione si concentra sul Capo II, dedicato alla «qualificazione dell'offerta educativa e formativa», per mettere in luce innanzitutto quali cambiamenti introduce la legge del 2018 nel sostegno all'educazione musicale rispetto alle disposizioni in materia precedentemente in vigore e quali peculiarità presenta se la si confronta col panorama legislativo delle altre Regioni italiane. L'intervento si concentra quindi sull'art. 5, «Qualificazione dell'alfabetizzazione musicale», ne illustra in breve le modalità operative e l'impatto quantitativo, e si sofferma infine sulla tipologia dei progetti finanziati dalla sua promulgazione ad oggi, con particolare attenzione alle proposte progettuali legate all'educazione all'ascolto (art. 5, comma 2a).

SEBASTIANO GUBIAN (Berlino)

Husserl nella ricezione della dodecafonia in Italia: tra Leibowitz e Rognoni

La fenomenologia di Husserl ha influenzato diversi approcci compositivi: tra questi, una tradizione interpretativa ha provato a spiegare la dodecafonia attraverso i suoi metodi e concetti (riduzione fenomenologica, essenza, intenzionalità). René Leibowitz sosteneva che Schönberg avrebbe trasformato la composizione da scienza *a posteriori* ad una *a priori*, mettendo tra parentesi (secondo lo schema husserliano) le certezze musicali fino ad allora conosciute e riportando alla luce l'essenza della musica occidentale: la polifonia. Questa interpretazione nasce anche dal contatto diretto di Leibowitz con Sartre e Merleau-Ponty, ma si riflette in maniera unica nel panorama fenomenologico italiano, grazie a Enzo Paci e Luigi Rognoni. La storia della ricezione della dodecafonia in Italia, dunque, è intrecciata alla contemporanea fortuna del pensiero di Husserl. Per ricostruire questo nodo, nel quale l'ateneo bolognese svolse un ruolo fondamentale negli anni Settanta, viene considerata la corrispondenza tra Rognoni e Leibowitz e i molti articoli apparsi sulla rivista «aut aut», dove Husserl e Schönberg sono descritti come due risposte alla medesima "crisi delle scienze europee".

OLGA JESURUM (Genova) - STEFANO VIZIOLI (Cesena)

'Suonare il palcoscenico': la regia d'opera nell'interpretazione di Stefano Vizioli

Nel panorama delle interpretazioni offerte oggi dai registi d'opera, la cifra stilistica di Stefano Vizioli si contraddistingue per lo stretto legame con la musica e la drammaturgia. Partendo dall'esperienza estetica dell'ascolto, Vizioli si predispone ad accogliere la propria reazione, sino a che una frase musicale o un'armonia particolare carpisce all'improvviso la sua attenzione e genera il cosiddetto 'morso', una reazione puramente emozionale che porta infine alla definizione dell'idea registica. Da qui la ricerca si sviluppa lungo tre direttrici: la regia di opere tratte dal repertorio occidentale, i *repêchages* di opere per le quali l'incompletezza dei materiali (della musica e/o del testo) costituisce una sfida, sino alla sperimentazione di nuovi linguaggi performativi di *Opera ESTrema*, progetto di interscambio culturale sul terreno comune del teatro musicale. In questo contesto assume particolare importanza la scelta degli artisti visivi cui affidare la scenografia, condotta da Vizioli in funzione del segno pittorico di ognuno (da Aldo Rossi a Ugo Nespolo) e in ragione della drammaturgia e del linguaggio musicale di ciascun titolo. Il percorso del regista nel costruire la propria interpretazione è descritto nel volume *Suonare il palcoscenico: conversazioni sulla regia lirica*, curato da Olga Jesurum e pubblicato nel febbraio 2024 dall'Editoriale Artemide, che nella presentazione vengono illustrati alla presenza del regista.

MAGDALINI KALOPANA (Atene)

Analyzing 'The Legend of the Ancient Mariner' (2009) by Marco Sofianopulo

The Legend of the Ancient Mariner (2009) is the only opera by Greek-origin composer Marco Sofianopulo (Trieste 1952 - Milan 2014). It is based on a libretto by Paolo Magris, adapted from *The Rime of the Ancient Mariner* by Samuel Taylor Coleridge (1798). The work was commissioned by the Greek National Opera and premiered in Athens on February 21, 2010. The music incorporates Greek modes – or Byzantine *echoi* – within a modern chromatic harmonic language. The libretto creates references to both Christian faith, reflecting Sofianopulo's deep ecclesiastical experience, and Greek tragedy, notably through the inclusion of a chorus that foretells events and offers commentary. The central figure, the Ancient Mariner, can be interpreted as Ulysses, the heroic sea traveller, or as a symbol of every human being returning to their origins; perhaps even representing the composer himself. This paper will employ a methodology that combines an examination of both the verbal and the musical text. The interpretation of the findings will draw on semiotic concepts, such as Eero Tarasti's 'model of myth', to explore the communication between the composer and his audience.

ROBERT KENDRICK (Chicago, Il.)

I 'sound studies' hanno forse paura della musica? Il caso delle ricerche sulla prima età moderna

Nell'ambito della recente 'svolta sonora' della storiografia si è manifestato un enorme interesse per concetti quali 'paesaggi sonori' e 'immagini acustiche'. Nella mia relazione prendo in esame la prima età moderna per suggerire che gli storici, anziché minimizzare il ruolo delle frequenze e dei ritmi che possono essere posti in uno specifico contesto sonoro e acustico, dovrebbero essere più aperti alla considerazione del concreto materiale musicale e delle procedure importanti nella vita urbana. Mediante il ricorso ad alcuni testi classici dei *sound studies* (Schafer, Sterne, Bull), e consapevole delle differenze culturali, estendo la critica espressa da Brian Kane sulla recente svolta 'ontologica' dei *sound studies* al repertorio della prima età moderna. Può darsi che il carattere di queste procedure sia mutato cambiato tra la prima e la tarda modernità, ma alcuni dei principii guida rimangono costanti.

SIMONE MARINO (Catania)

Corpo e gesto nella musica contemporanea: Georges Aperghis e Vinko Globokar

Il paper esplora l'intricato rapporto tra suono, corpo e gesto nella musica contemporanea, mettendo in luce come questi elementi interagiscano tra di loro, concorrendo a ridefinire l'essenza stessa della

performance musicale. Nella musica contemporanea, infatti, l'uso del corpo del musicista diviene cruciale non solo come mezzo per produrre suoni, ma come parte integrante del processo creativo e performativo. In particolare, Georges Aperghis e Vinko Globokar rappresentano due casi emblematici di compositori contemporanei che hanno impiegato il corpo umano come elemento essenziale nell'esecuzione. Da un lato, Georges Aperghis – con opere come *Récitations* (1978, per voce sola), *Sextuor: l'Origine des espèces* (1992, per cinque voci femminili e violoncello) e *Le Corps à corps* (1978, per percussioni) – esplora la teatralità del gesto e del suono, spesso richiedendo ai *performer* di interagire con il pubblico in modi sorprendenti e provocatori. D'altra parte, Vinko Globokar sviluppa un approccio unico che integra il corpo direttamente nella produzione del suono. Il suo lavoro più noto, *Corporel* (1985, per percussioni), è un chiaro esempio di come il corpo del *performer* diventi lo strumento stesso dell'opera.

L'intervento illustra come la fusione di suono, corpo e gesto nella musica contemporanea espanda il vocabolario espressivo dei *performer* e trasformi la percezione stessa della *performance* musicale. Questa sinergia rappresenta difatti una delle frontiere più affascinanti della musica contemporanea, in quanto offre nuove prospettive tanto per i compositori quanto per gli interpreti, oltre a guidare il pubblico verso una riflessione sul ruolo del corpo nella creazione e fruizione dell'arte.

MARCO MICHELETTI (Vienna)

Giorgio De Lullo regista d'opera

Giorgio De Lullo (1921-1981), esponente della regia critica del secondo Novecento, è noto soprattutto per gli spettacoli di prosa della celebre Compagnia dei Giovani. Dal 1962 si occupò in modo sporadico ma significativo anche di teatro d'opera, allestendo sedici titoli in teatri come la Scala (quattro aperture di stagione), l'Opera di Roma, il Maggio Musicale fiorentino e la Lyric Opera of Chicago. Allievo di Luchino Visconti, De Lullo maturò uno stile rigorosissimo di totale controllo della *performance* attoriale, che in parte cercò di applicare anche coi cantanti lirici. Questa sua attività, appena lambita nelle due monografie a lui dedicate (Tullio Kezich, 1996; Fabio Poggiali, 2013), trova importanti testimonianze negli studi di Elvio Giudici e affiora dalle biografie di alcuni cantanti.

Nella mia relazione illustro un progetto di ricerca che mira a ricostruire e inquadrare storicamente l'attività di De Lullo regista d'opera, sia sulla base del fondo De Lullo - Valli del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, sia attraverso nuove testimonianze di cantanti e collaboratori del regista (Elena Zilio, Pier Luigi Pizzi, Piero Faggioni, Caterina d'Amico).

DAVIDE MINGOZZI (Genova)

Intorno ad alcune nuove cantate in un manoscritto genovese del Seicento

Il recente ritrovamento a Genova di un manoscritto seicentesco contenente arie e cantate da camera offre nuovi spunti di ricerca per la presenza di alcune composizioni non conosciute in altre fonti. Il prezioso volume si trova nell'Archivio privato Giustiniani-Durazzo e non era rientrato, al pari di altri manoscritti musicali e di svariate edizioni a stampa ottocentesche, negli inventari redatti alla fine del secolo scorso. La miscellanea tramanda 29 tra arie e cantate, tutte per soprano e basso continuo. L'esame del repertorio tradito e la verosimile genesi del volume consentono di ipotizzare una datazione anteriore agli anni '60 del Seicento. Dei 29 brani taluni sono già noti, altri sono conosciuti in fonti adespote e trovano grazie a questo manoscritto un'attribuzione, altri ancora hanno una paternità dubbia o certamente errata, e infine alcuni sono *unica*. Tra questi ultimi, alcune composizioni di Francesco Cavalli, Barbara Strozzi, Antonio Cesti, Marco Giuseppe Peranda e Giovanni Carlo del Cavaliere.

L'intervento intende presentare l'organizzazione della silloge e le composizioni in essa contenute; particolare attenzione è riservata alle cantate e arie non altrimenti note, e vengono discussi i casi di attribuzioni conflittuali. Inoltre viene avanzata un'ipotesi circa l'origine del florilegio, forse da legarsi alla virtuosa Silvia Gailarti, romana ma attiva a Venezia e in altre città del Nord Italia.

CARLO NARDI (Bolzano)

Il suono del futuro: un'analisi della ricezione di 'Metropolis' di Giorgio Moroder

Richard Abel e Rich Altman (2001), tra gli altri, sottolineano come raramente il cinema muto (*silent film*) fosse silenzioso, implicando una continuità tra di esso e il cinema sonoro. Viceversa, Tom Gunning (2004) ritiene che il cinema muto, non prevedendo una traccia registrata contenente musica, effetti sonori o dialoghi permanentemente connessi alle immagini, costituisca una forma artistica sostanzialmente distinta dal cinema sonoro. Inoltre, il ruolo dell'improvvisazione musicale durante le proiezioni, la difficile interpretazione delle partiture e la scomparsa di molte fonti (Altman 2004: 8) ne rendono problematico lo studio in prospettiva filologica. Non sorprende quindi che la realizzazione di nuove colonne sonore abbia spesso suscitato controversie.

In questa presentazione, esamino la ricezione delle musiche composte da Giorgio Moroder per la versione restaurata e colorizzata di *Metropolis* di Fritz Lang (1927), precisamente quarant'anni fa, nel 1984. In particolare, analizzo i discorsi relativi ad aspetti quali la strumentazione, le tecniche, gli stili compositivi e performativi. Concentrandomi sul ruolo del sintetizzatore in quanto significatore di visioni futuristiche (Michel Chion 2021), evidenzio infine gli aspetti ideologici legati all'estetica, alla normatività dei generi musicali e alle pratiche di consumo in relazione ai processi di de-legittimazione culturale.

DANIELA NUZZOLI (Ribera)

La funzione didattica delle parafrasi d'opera nell'insegnamento strumentale

Nella prima metà dell'Ottocento proliferano le parafrasi d'opera; attestazioni della passione per il melodramma, esse assumono altresì una peculiare funzione didattica. Attraverso di esse, gli strumentisti hanno a disposizione il mezzo per apprendere l'arte della melodia, la prosodia e la possibilità di riprodurre nell'esecuzione strumentale inflessioni, affetti e accenti dell'arte vocale. Violinisti e didatti come Pierre Baillot e Charles de Bériot si avvalgono di frammenti d'arie operistiche per illustrare ai loro allievi la prassi esecutiva e l'arte della fioritura; Adolphe Herman, compositore, violinista e didatta, nella sua *Petite méthode pratique pour le violon*, op. 40 bis (1875) utilizza le parafrasi per sviluppare la tecnica e l'espressione del giovane violinista. In ambito pianistico Sigismond Thalberg, fondatore della scuola pianistica napoletana, nel trattato *L'art du chant appliqué au piano*, op. 70 (1853) ribadisce l'importanza del 'cantare' sullo strumento; studia egli stesso canto e sposa una figlia del noto cantante Luigi Lablache, Francesca. In questo periodo storico la melodia costituisce fulcro e modello dell'esecuzione strumentale.

DANIELE PALMA (Bologna)

'Ernani' e 'Luisa Miller' nella Londra vittoriana: tracce dal King's Theatre

È ormai acquisito che, per buona parte della storia dell'opera, ai cantanti era dato modificare la partitura operistica in varie maniere, dall'aggiunta di variazioni e ornamentazioni alla soppressione o sostituzione di interi numeri. Lo studio di tali fenomeni ha permesso di delineare con maggior chiarezza la mobilità delle pratiche operistiche e di maturare una visione più precisa della rilevanza creativa del cantante. Mi chiedo, però, se non si possa utilizzare queste tracce anche per studiare più nello specifico la vocalità nelle sue sfuggenti trasformazioni. Nella mia relazione esploro questa possibilità nel caso di Verdi, a partire dai materiali performativi delle sue opere conservati nella British Library, nel fondo del King's Theatre Archive. In particolare, prendo in esame due titoli: *Ernani*, andato in scena per la prima volta nel 1845, e *Luisa Miller*, che a Londra giunse solo nel 1858. L'analisi riguarda sia modifiche eclatanti sia altre più modeste, soprattutto occasionali micro-tagli e puntature, e prevede un confronto incrociato con la pubblicistica coeva, atto a chiarire se e quanto questi fenomeni venissero pubblicamente rilevati.

CLAUDIA PATANÈ (Roma)

F.-A. Habeneck, il 'canone' delle Sinfonie di Beethoven e la Société des Concerts

François-Antoine Habeneck, oggi considerato uno dei fondatori della moderna direzione d'orchestra, ebbe, tra i suoi molti meriti, quello di presentare alla società parigina le Sinfonie di Beethoven, attraverso l'acquisto delle prime parti a stampa, già a partire dal 1821. In veste direttore e interprete, si impose come capostipite di una scuola che si estese lungo il XIX secolo, attraverso i suoi successori (Girard, Tilmant, Deldevez e Lamoureux) alla testa della *Société des concerts*.

Il paradigma creato da Habeneck divenne cifra interpretativa soprattutto per quanto riguardava l'accuratezza nella scelta dei tempi, che rispettavano tre dei criteri che Jess Tyre ha considerato necessari: convenzione stilistica, autenticità storica e autenticità 'adattiva'. Nonostante il miglioramento delle capacità tecniche, la nascita delle professionalità musicali e l'esecuzione regolare delle Sinfonie sin dal 1828, i ritocchi apportati alle parti da Habeneck cercavano di sopperire a carenze di natura tecnico-performativa e puntavano a rendere quanto più fedele possibile l'esecuzione alla presunta intenzione di Beethoven.

La presente relazione, condotta sulla base degli appunti, delle annotazioni sulle parti superstiti, e di altre fonti come le *Curiosités musicales* (1873) di Deldevez, intende mettere in luce in che modo Habeneck abbia contribuito a creare un canone interpretativo delle Sinfonie di Beethoven che nella scuola francese di direzione d'orchestra durò fino ai primi del Novecento.

AURÈLIA PESSARRODONA (Barcellona)

Martín y Soler e la corporeità ispanica: seghidiglie e tiranas nelle corti europee

La relazione indaga come il compositore valenciano Vicente Martín y Soler abbia esportato un'immagine sonora corporea della Spagna nelle sue opere, associata a danze popolari come seghidiglie e *tiranas*. Per quanto l'incidenza delle arie e dei ritmi ispanici nella sua musica sia già stata discussa prima d'ora, qui se ne propone una revisione incentrata sulla corporeità delle danze con cui Martín y Soler crea un paesaggio sonoro ispanico in *Una cosa rara* (Vienna 1786) e *La festa del villaggio* (Pietroburgo 1798). Nel finale di *Una cosa rara*, che include la canzone «Viva, viva la regina», si è erroneamente voluto vedere il primo valzer sul palcoscenico: in realtà, esso presenta una costruzione ritmica tipica della lirica popolare ispanica, associata alla *tirana*. Inoltre, il finale include *seguidillas boleras*, suggerendone una possibile origine "levantina". Anni dopo, Martín y Soler utilizza gli stessi elementi coreutici in *La festa del villaggio*, dimostrando come il suo *background* corporeo possa aver influenzato l'immagine della "spagnolità" nell'Europa del tardo Settecento, pur filtrata dai gusti viennesi e russi.

DANIELA PIANA - ALDO SORRENTINO - ISOTTA BONVINO - FEDERICA FORTE - MARIO FILIPPO GAETA (Bologna)

Il ciclo di vita della legalità, le 'Quattro stagioni' di Vivaldi, il coro

Promuovere la cultura e il rispetto per le regole è certamente il primo obiettivo interpretabile dal nostro progetto. Un obiettivo che segue una tendenza ideata e attuata in tutta Europa e nel resto del mondo. La prima missione a cui si unisce *Le stagioni della legalità* riguarda la costruzione e la promozione del concetto di 'cittadinanza globale' promosso dall'UNESCO. L'obiettivo è di rendere tutti gli attori consapevoli riguardo alla globalità di numerose problematiche, quali violazioni dei diritti umani, ineguaglianze e povertà. Problematiche che minacciano la pace e la sostenibilità nel mondo. È attraverso questa consapevolezza che ci si può fare promotori attivi di una società più tollerante, pacifica, inclusiva, sostenibile. Siamo convinti che aprire le porte di uno spazio come il Palazzo di Giustizia e offrire diversi sguardi ai numerosi significati che gli si possono attribuire risulti utile allo scopo di ripensare la legalità, sia per chi quotidianamente vive questi spazi, sia per chi con essi non ha familiarità. Un'integrazione, dunque, tra educazione alla cittadinanza globale e sensibilizzazione lasciata agire direttamente dalle arti. Per costruire il nostro concetto di legalità ci rifacciamo a diversi linguaggi artistici che convergono inevitabilmente in un linguaggio condiviso. Questo accade in un momento storico in cui si assiste a un

rimescolamento di linguaggi: il digitale entra in dialogo – talvolta in conflitto – col mondo reale, e nel nostro caso anche all'interno dei riti della legalità. Cambiano, dunque, i significati, cambiano gli spazi, il che comporta un continuo adattamento. Proprio in questo spazio così ampio si inseriscono alcune delle politiche che l'UNESCO realizza in veste di principale attore a livello mondiale. La riflessione sviluppata nel nostro progetto ha origine nell'osservazione architettonica e urbana, che successivamente incorpora un'osservazione dal carattere antropologico e sociale.

Il progetto *Le stagioni della legalità* è stato ideato durante il corso di Riti e Performatività Giuridiche nell'Era Digitale. La *performance*, articolata in due fasi, è stata progettata dagli studenti Isotta Bonvino, Federica Forte, Mario Filippo Gaeta e Aldo Sorrentino; le sue radici si trovano nelle riflessioni sugli spazi e le ritualità della legalità avvenute durante le lezioni e si ispira al lavoro di Laura Bigoni proposto nello stesso percorso.

CATERINA PICCIONE (Bologna)

Partiture danzanti: il 'Concerto barocco' di George Balanchine

Nel corso del Novecento proliferano sperimentazioni di danza senza musica e manifesti per l'autonomia dell'arte coreica rispetto all'accompagnamento sonoro. È quindi in controtendenza che George Balanchine, nel 1941, compone *Concerto barocco* sulle note del Concerto in Re minore per due violini di Johann Sebastian Bach, BWV 1043. In quest'opera, come in altre del coreografo, la musica non è solo fonte d'ispirazione, ma struttura portante della dinamica cinetica. I corpi dei danzatori vengono concepiti come strumenti musicali e, di più, il loro movimento viene costruito al fine di rendere visibile la partitura orchestrale. Ne risulta un altissimo connubio tra danza e musica, dove il linguaggio del balletto accademico ai massimi livelli di specializzazione prende come ideale regolativo la perfezione architettonica della composizione di Bach. I corpi in scena, così rarefatti, compongono una sorta di cosmo utopico fatto di ordine e proporzione, poesia assoluta di armonia e purezza.

MARTA RAMPAZZO (Vercelli)

Il re Teodoro in Venezia' di Casti tra Voltaire e Da Ponte

Il re Teodoro in Venezia, musicato da Paisiello e rappresentato per la prima volta il 23 agosto 1784 a Vienna, si distingue per l'innovativa scelta di porre al centro della trama Teodoro di Neuhoff, singolare protagonista delle vicende politiche del primo Settecento, distante dalle convenzioni dell'opera comica dell'epoca. Il libretto è ricollegabile direttamente al *Candide, ou l'Optimisme* di Voltaire, da cui Casti prende dichiaratamente spunto: il nucleo della trama, presente nel XXVI capitolo del *Candide*, fornisce uno spunto che viene dilatato a formare una trama in sé compiuta. La morale viene proclamata nella conclusione, che nel celebrare la condizione di chi si tiene alla larga dai rovesci della fortuna anticipa da vicino il finale di *Così fan tutte* di Da Ponte. Questo non è il solo passaggio in cui si osservano contatti tra i libretti dei due poeti teatrali, che presentano non solo analogie ma anche corrispondenze puntuali. Inoltre Casti inserisce nel suo lavoro diversi motivi di satira di cui Da Ponte farà tesoro. Nel *Re Teodoro in Venezia* Casti sembra far diventare l'opera seria simbolo di un'aristocrazia e di una classe politica minate da un male incurabile.

L'opera di Casti ha certamente influenzato Da Ponte; è possibile che la sua presenza a Vienna abbia incoraggiato la collaborazione di Da Ponte con Mozart al fine di assicurarsi l'affermazione come poeta di teatro in vista di un desiderabile incarico di poeta cesareo.

MARIA CRISTINA RIFFERO (Torino)

Il fondo Andrea Della Corte nella biblioteca musicale omonima di Torino

Per lascito della famiglia di Andrea Della Corte, storico della musica e critico musicale di varie testate giornalistiche nazionali, la Biblioteca musicale di Torino, che all'illustre studioso è intitolata, conserva, tra altri importanti fondi archivistici, quello relativo ai carteggi di Della Corte, oggetto d'una mia indagine da circa un paio di anni. Analizzando i documenti, si apre allo studioso un mondo di meraviglie su com'era,

e dovrebbe ancora essere, il lavoro dell'indagine musicologica. Andrea Della Corte non solo visionava o ascoltava, nelle sale teatrali e da concerto, il prodotto finale delle creazioni musicali, ma andava alle origini delle opere dialogando con i loro creatori. Dalle lettere si evince la curiosità per la nascita dei drammi musicali di Gian Francesco Malipiero derivati da Shakespeare (*Giulio Cesare* e *Antonio e Cleopatra*), oppure il volere conoscere di più circa il lavoro di Pietro Canonica, che era sia scultore sia compositore.

In dialogo con Leone Sinigaglia, Della Corte era anche in corrispondenza con Rosario Scalero e suo ospite, per cenacoli musicali, nel castello canavesano di Montestrutto, a cui prendevano parte anche gli allievi di Scalero, come ad esempio Gian Carlo Menotti.

Tra le infinite sorprese del fondo Della Corte c'è anche il dialogo con altri musicologi coevi per la ripresa a teatro delle opere delle origini, e di come il Novecento potesse rivalutare, e con quali strumenti riprodurre, la musica del Sei e Settecento: questa corrispondenza concorse a determinare la ripresa del teatro musicale delle origini al Maggio Musicale Fiorentino.

STEFANIA RONCROFFI (Reggio nell'Emilia)

Canto e liturgia nei corali cinquecenteschi olivetani bolognesi

Il monastero di S. Michele in Bosco, abitato dai monaci olivetani a partire dal 1364, venne ricostruito tra il 1517 e il 1523: in questa occasione venne realizzata una nuova dotazione libraria per il servizio liturgico, a integrazione dei corali più antichi. Dopo le soppressioni delle istituzioni religiose in età napoleonica e successive all'Unità, la collezione venne smembrata; alcuni volumi furono dispersi, mentre altri confluirono, dopo non poche traversie, in vari luoghi di conservazione. Sulla base di caratteri liturgici, elementi decorativi, note di possesso e documenti d'archivio si può determinare che erano parte di questa raccolta almeno i manoscritti 584, 586, 587 del Museo civico medievale e il codice Lit.3 del Museo della Musica. Culti peculiari riservati a san Michele protettore della comunità, a Bernardo Tolomei e Francesca Romana, santi olivetani per eccellenza, espressi in una produzione di canti di nuova invenzione, evidenziano una liturgia che coniuga tradizione e rinnovamento, ancora coesistenti nel canto gregoriano in manoscritti così tardivi, prodotti in un periodo di ormai ampia diffusione del linguaggio polifonico.

MARIANO RUSSO (Milano)

La genesi della 'Solosonate' di B. A. Zimmermann (1960): dalle bozze all'edizione

La Sonata di Bernd Alois Zimmermann (1960) può essere considerata uno dei capolavori della letteratura violoncellistica della seconda metà del Novecento. Il brano si articola in cinque movimenti, a loro volta organizzati in una quantità variabile di frasi (per un totale di 46), numerate e graficamente ben distinte sulla partitura, come una serie di aforismi da suonare uno dopo l'altro.

Nella relazione viene proposta una ricostruzione dei passaggi compiuti da Zimmermann per arrivare alla versione definitiva del lavoro, preceduta da tre bozze via via più definite. Il carattere aforistico dell'opera è presente fin da subito, ma il compositore lo mette sempre di più in luce nelle varie fasi della scrittura, fino ad arrivare alle frasi numerate della versione edita.

Chiude l'intervento un'analisi delle vicende che hanno portato il lavoro alla pubblicazione: Diether de la Motte, rappresentando la casa editrice Schott, ritenne che non valesse la pena pubblicare il lavoro così com'era. Nonostante ripetuti tentativi di trattativa, testimoniati da uno scambio epistolare tra le parti, non si riuscì a trovare un accordo, talché il compositore si fece restituire il manoscritto, per poi pubblicarlo nel 1961 con Modern.

MARTA SALVATORI (Milano)

Il liuto sgra-snyan come simbolo di identità del popolo tibetano in esilio

Attraverso l'Asia Centrale e fino alle porte dell'Europa, a causa delle migrazioni, si sono diffusi cordofoni che condividono una caratteristica: una testa di cavallo scolpita nel riccio. La mia ricerca si è concentrata sullo *sgra-snyan*, un liuto a tre corde doppie, caratterizzato da una testa di cavallo all'estremità

del manico, prevalente nelle regioni himalayane. Questo strumento, sia per la musica ch'esso produce sia per la sua inconfondibile forma organologica, funge da vera e propria icona dell'identità culturale tibetana in esilio. *Sgra-snyan*, in traslitterazione tibetana, è il termine che designa questo strumento, ma è spesso trascritto in fonetica inglese come *dranyen* o *dramyn*. Attualmente la cultura tibetana sopravvive in luoghi adiacenti alla sua area originaria, come la regione arida e montuosa del Ladakh, nel nord dell'India, dove ha avuto luogo la mia ricerca. In questo territorio, le usanze e le tradizioni della cultura buddista si sono conservate più integralmente rispetto al Tibet stesso. Lo scopo di questo studio è comprendere le caratteristiche organologiche dello strumento, la sua relazione con la danza e il canto, l'ampia iconografia che lo circonda, e soprattutto come sia stato e continui a essere il simbolo musicale delle popolazioni migranti. Lo *sgra-snyan* è infatti tuttora il principale strumento musicale nelle scuole tibetane in esilio. Il nucleo della ricerca sullo strumento è rappresentato dagli incontri con i musicisti, che hanno avuto luogo nella stazione radiofonica di Leh, la capitale del Ladakh, portando a ulteriori contatti per interviste con suonatori dei villaggi circostanti. Le discussioni e le esibizioni, documenti unici di costruttori di strumenti e musicisti, sono state da me registrate in video e saranno mostrate nella presentazione.

GIORGIA SCARTEZZINI (Bolzano)

Promuovere i beni musicali: la prospettiva giuridica internazionale

Il tema della conservazione e promozione dei 'beni musicali' assume un notevole interesse in Italia, alla luce di un quadro normativo lacunoso che non riconosce autonomia a questa categoria di beni culturali. L'intervento – inquadrato in una ricerca dottorale finanziata dal PNRR – si focalizza pertanto sul concetto di 'bene musicale' e sulle normative riguardanti la loro tutela e valorizzazione.

In primo luogo, presenterò lo stato dell'arte del dibattito musicologico avviato in Italia da Lorenzo Bianconi (1998) e in Spagna da María Gembero Ustároz (2005); considererò inoltre alcune riflessioni di carattere tecnico-giuridico, in particolare quelle formulate dal giurista Eugenio Picozza.

Nella relazione le disposizioni di legge italiane vengono trattate in una prospettiva comparata con le normative di altri Paesi europei e con le principali convenzioni internazionali: da questo confronto emergono analogie e differenze, anche concettuali, spesso legate al lessico utilizzato, con ricadute in varie direzioni. In conclusione, rifletterò sulle implicazioni pratiche del quadro normativo così delineato e offrirò alcune considerazioni in vista di opportune strategie di divulgazione.

ENRICO SCAVO (Pavia-Cremona)

L'affermazione dell'oratorio a Ferrara nella seconda metà del Seicento

Il presente intervento esamina la prima diffusione dell'oratorio a Ferrara tra gli anni Cinquanta e Settanta del XVII secolo. L'indagine verte sulle condizioni politiche, istituzionali e sociali del fenomeno.

Sebbene le prime attestazioni documentarie siano quelle riferite all'attività promossa dall'Accademia della Morte nel 1652, centro d'irradiazione del genere fu il Castello estense, sede del Legato pontificio, a comprovarne l'ascendenza romana. Dopo il primo impulso 'istituzionale' dato dal cardinal Giovan Battista Spada (1654-1657), decisiva fu, nel decretare la rigogliosa fioritura oratoriale, la stagione promossa tra il dicembre 1673 e il 1675 dal legato Nicolò Acciaioli. Nei decenni successivi i ceti ferraresi più elevati, raccolti intorno alle accademie musicali della Morte e dello Spirito Santo, in cerca di un'affermazione anche culturale, sostennero, seppure in perduranti condizioni di ristrettezze economiche, l'esecuzione di oratorii e attivarono tutte le forze produttive musicali ed extramusicali coinvolte nelle 'produzioni'. Così, già dalla seconda metà degli anni Settanta, il genere assunse una rilevanza centrale nel palinsesto devozionale-spettacolare della legazione, realizzando connessioni dinamiche fra fondamentali gangli vitali della società.

ALESSANDRO SCENNA (Teramo)

Creatività e tecnica: il sottile confine tra diritto d'autore e diritti connessi in musica

Il tramite comunicativo tra il compositore e il pubblico è rappresentato dagli artisti interpreti esecutori, cioè cantanti e musicisti che cantano ed eseguono opere dell'ingegno, ai quali l'ordinamento nazionale e internazionale attribuisce i 'diritti connessi'. Questa tipologia di diritti presenta delle affinità col diritto d'autore, ma è priva del presupposto della *creatività*. Proprio questa distinzione tra opera creativa tutelata dal diritto d'autore e interpretazione tutelata dal diritto connesso ha sollevato numerosi dibattiti in ambito giuridico, data la difficoltà di individuare quando l'attività espressiva ed artistica del cantante o del musicista possa essere definita 'creativa' oppure mera prestazione tecnica. Tale distinzione è tanto più evidente nei generi musicali caratterizzati da una forte componente improvvisativa.

Il presente intervento intende analizzare l'attività degli artisti interpreti esecutori, con riferimento all'attività musicale, alla luce della normativa sul diritto d'autore e del suo presupposto carattere creativo dell'opera dell'ingegno.

ANNA STETSENKO (Verona)

'Rossijskij featr': per un catalogo delle fonti musicali russe

ANNA GIUST (Verona)

Il Fondo russo presso la Biblioteca "Santa Cecilia": un progetto di recupero

Il progetto intitolato *Rossijskij Featr* prevede la creazione di un archivio digitale di fonti musicali russe relative alla vita operistica nell'Impero russo dagli anni Trenta del Settecento e per circa un secolo. Questo contributo si prefigge di presentare la tipologia di fonti interessate (libretti, antologie, repertori, partiture, fonti circostanziali – materiali necessari alla ricostruzione di singoli eventi teatrali e del panorama globale dei teatri russi) nonché il processo della loro elaborazione e catalogazione.

Si tratta di fonti di difficile reperimento, il cui stato di conservazione ha per anni rallentato l'approfondimento di carattere storiografico e filologico (Giust 2014, Ritsarev 2003), e che nel quadro politico attuale sono soggette a un ulteriore rischio di dispersione. L'archivio aspira a riunire e sistematizzare materiali conservati in biblioteche russe ed europee in genere, al fine di creare una base solida e condivisa sulla quale fondare studi scientifici monografici, ma anche l'analisi della mobilità di persone e repertori tra l'Europa occidentale e l'Impero russo.

La seconda relazione prevede la presentazione dell'attività di recupero del Fondo Russo conservato nella Biblioteca del Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma (Giust 2012; Rossetti 2020), la cui catalogazione e digitalizzazione è parte del progetto: genesi del fondo, consistenza, casi specifici, risultati attuali.

GIULIA TADDEO (Genova)

«L'anima fisica dell'uomo»: Alberto Savinio, la danza e la civiltà del silenzio

Presenza carsica e proteiforme, la danza puntella l'intero itinerario creativo di Alberto Savinio, manifestandosi nei progetti (non sempre realizzati) di spettacolo coreografico, nei contributi giornalistici disseminati su decine di testate quotidiane e periodiche nonché, in misura minore, nella produzione letteraria.

Spesso menzionata come uno dei numerosi ambiti in cui si è esercitata la ben nota *polypragmosynè* saviniana, il ruolo della danza nel percorso di questo autore non è stato finora oggetto di trattazioni specifiche, nemmeno da parte degli studi teatrologici e musicologici, i quali, privilegiando ora la prospettiva del testo drammatico ora quella della partitura musicale, hanno mostrato minor interesse rispetto alla possibilità di saggiare il ruolo del corpo danzante nella variegata progettualità spettacolare di Savinio, e più in generale nel complesso della sua visione delle arti.

L'intervento vuole aprire una riflessione nelle direzioni testé indicate, comparando progetti di spettacolo, cronache e contributi a carattere letterario.

ANDREA TAROPPI (Milano)

Singolarità e molteplicità nel processo di elaborazione sonora

Obiettivo di questo intervento è proporre alcune riflessioni sul concetto di ‘tema e variazioni’, o più in generale fra un materiale di partenza e le sue successive elaborazioni, inteso come un rapporto di tensione fra identità e molteplicità. In particolare l’argomento verrà trattato nell’ambito della musica elettroacustica, con riferimento a quattro brani (*Thema: Omaggio a Joyce* di Luciano Berio; *Épithaphe für Aikichi Kuboyama* di Herbert Eimert; *I’m Sitting in a Room* di Alvin Lucier e *It’s Gonna Rain* di Steve Reich). Opere indubbiamente molto diverse fra loro ma accomunate dall’impiego della voce come fondamento dell’intera composizione: i quattro lavori sono infatti realizzati mediante elaborazioni sonore di un unico materiale di base, costituito da un testo recitato, che funge anche da incipit del brano.

A fornire la chiave di lettura attraverso la quale affrontare le tematiche proposte e confrontare le varie metodologie di elaborazione del materiale sonoro sarà il concetto di ‘molteplicità’ in letteratura, come proposto e sviluppato da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*.

LAURA TOFFETTI (Mulhouse)

«Étudiez tout le monde...»: tecnica ed espressione nei trattati italiani per violino

L’analisi di trattati, scritti e metodi per violino apparsi nei secoli XVII e XVIII mette in luce una linea evolutiva che procede verso un sempre maggiore interesse per gli aspetti meccanici, fino ad arrivare alle moderne scuole, nelle quali l’esercizio tecnico ricopre la quasi totalità del contenuto, riducendo drasticamente gli insegnamenti relativi all’espressività e alla creatività musicale.

Questa ricerca si concentra soprattutto sulle opere di autori italiani attivi sulla scena musicale europea settecentesca e si pone l’obiettivo di evidenziare la presenza di indicazioni relative all’espressione, all’improvvisazione e all’ornamentazione e di valutarne la rilevanza pedagogica e stilistica.

Lo studio di trattati in questo senso emblematici quali *The True Method of Playing an Adagio* di Carlo Zuccari (1762), nel quale non appare nessuna indicazione tecnica, insieme alla lettura di cronache coeve quali *L’Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l’enseignement du violon* di F.-J.-M. Fayolle (1831) hanno fornito elementi utili non solo alla comprensione dello stile, ma anche a una più generale riflessione sulla pedagogia strumentale, ponendo quesiti e offrendo idee all’odierna letteratura didattica spesso ancora basata, nonostante i numerosi impulsi innovativi degli ultimi decenni, sui principii metodologici delle scuole del meccanismo.

INÉS TURMO MORENO (Ciudad Real)

Music of Pantomime Ballets in Spain

The rise of pantomime ballet in Spain took place during the last decade of the 18th century at the Caños del Peral theatre in Madrid. This theatre and its dance company were directed by the Italian Domenico Rossi, trained at the theatre of San Carlo in Naples and at the court of Vienna under the tutelage of Gasparo Angiolini. In the National Library of Spain there is a valuable musical source entitled *Airs de Ballet*, which consists in a collection of music from choreographic works dating from the end of the 18th century, undoubtedly of Italian origin. This work contains different musical pieces, including parts of the ballet *Des Jeux amoureux* and the ballet *La caccia di Enrico IV*.

The choreo-musical analysis of *Airs de ballet* opens up new perspectives for the investigation of pantomime ballet in Spain and its relationship with the choreographic style in Italy. The discovery of new musical scores of pantomime ballets provides an important understanding of this choreographic genre. My paper will study elements such as the watermark on the paper, the title and annotation of some of the music pieces, the choreographic annotations in the musical source, etc., in order to relate the ballets premiered in Spain with their Italian antecedents through the score. In addition, the absence of choreographic scores and librettos makes the *Airs de Ballet* musical score a unique source for configuring a methodology for the historically informed recreation of 18th-century pantomime ballets in Spain.

RUBEN VERNAZZA (Palermo)

Un'altra Figlia del reggimento' (d'autore)

Dopo l'esordio all'Opéra-Comique l'11 febbraio 1840, *La Fille du régiment* conobbe un'intensa circolazione internazionale, a cui corrispose una ricca fioritura di traduzioni. In lingua italiana l'opera fu data per la prima volta alla Scala il 3 ottobre successivo: la versione confezionata in quella circostanza è la sola ad essere stata legittimata dagli studiosi come 'autentica', anche in chiave ecdotica (Toscani, 2021). Il rinvenimento di un libretto manoscritto dell'opera finora mai studiato mi permette invece di dimostrare che anche la versione 'di tradizione' della *Figlia del reggimento*, che surclassò precocemente nei favori del pubblico quella scaligera e circolò fino a pochi decenni fa, è di Donizetti, e non un ibrido spurio come finora creduto. Il fatto poi che tale *Figlia*, benché da alcuni precocemente riconosciuta più efficace sotto il profilo musicale-drammaturgico rispetto a quella della Scala (1840), sia stata di recente scartata a vantaggio di quest'ultima in chiave ecdotica, e di riflesso performativa, mi consente di porre l'accento su alcuni inconvenienti di quella ossessione per l'autenticità che tanto incide sul nostro modo di guardare l'opera italiana dell'Ottocento.

LEONARDO VITA (Bologna)

Enzo Del Re: il cantaprotestautore corpofonista

Enzo Del Re (1944-2011) è stato un "cantaprotestautore corpofonista" pugliese le cui vicende si intersecano con alcuni degli eventi più importanti della storia della musica di protesta della Sinistra anarchica e con la cultura popolare della sua città, Mola di Bari, sempre però caratterizzato dall'intransigenza di chi ha vissuto in funzione della lotta di classe. Del Re è sempre stato interessato al dialetto, sintomo di un fortissimo legame con una terra da cui, già forte di un sentimento politico, si distacca ancora giovane per percorrere tutt'Italia con basco e sedia. I suoi ideali di lotta ed eguaglianza lo portano all'esperienza di Nuova Scena, in cui concretizza la sua identità artistico-politica ed entra in contatto con alcune delle personalità culturali più rilevanti degli anni Settanta.

Attraverso interviste e racconti, l'intervento analizza *gli* Enzo Del Re: il musicista, il rivoluzionario, il cantastorie, il molese, il "cantaprotestautore". I diversi aspetti della sua personalità vengono affrontati seguendo il *fil rouge* della coerenza di un compositore che ha saputo restituire la realtà socioculturale dei decenni più importanti del cantautorato italiano.