

**La Musica a Milano nel primo Novecento: intorno a Giacomo Orefice
(1865-1922)**

Convegno di studi promosso dalla Società Italiana di Musicologia in collaborazione con
il Conservatorio "G. Verdi" di Milano, l'Università Statale di Milano

Milano, Conservatorio Statale di Musica 'Giuseppe Verdi'
21-23 novembre 2022

Abstract book

Bianca Maria Antolini

La vita musicale a Milano all'inizio del Novecento

All'inizio del XX secolo Milano era certamente la capitale dello spettacolo in Italia: dotata di numerosi teatri e sale da concerto, sede dei maggiori editori musicali e di innumerevoli agenzie teatrali, luogo di residenza di moltissimi artisti, campo d'azione di una vivace stampa periodica, annoverava inoltre innumerevoli aziende che dalle attività teatrali traevano i propri guadagni. L'intervento vuole offrire un panorama delle attività musicali milanesi nel primo ventennio del secolo.

Bianca Maria Antolini, fino al 2020 professore di *Storia della musica* al Conservatorio di Perugia, ha insegnato inoltre dal 1996 al 1998 *Drammaturgia musicale* all'Università della Calabria, dal 2001 al 2009 *Storia e critica del testo musicale* all'Università di Roma "Tor Vergata". Ha ideato e diretto il progetto di ricerca sull'editoria musicale italiana promosso dalla Società Italiana di Musicologia, curando il *Dizionario degli editori musicali italiani* (2 voll., Pisa, ETS). Dal 1996 è direttore del periodico annuale di ricerca musicologica «Fonti musicali italiane». Dal 2001 al 2006 è stata presidente della Società italiana di musicologia. Dal 2013 cura le attività editoriali della Società Editrice di Musicologia.

Ha svolto un'intensa e continua attività di ricerca, che ha riguardato la storia dell'editoria musicale e i problemi della ricerca sulle fonti, l'organizzazione di teatri d'opera e attività concertistica, la circolazione del melodramma e del repertorio strumentale, la figura sociale e professionale di cantanti e compositori, il dibattito estetico sulla musica e la sua ricezione in ambito critico.

Giacomo Agosti

Chopin va alla guerra

Perché lo *Chopin* di Orefice è stato rimosso dalla coscienza novecentesca della mitologia dell'artista? E perché la stessa cosa non è toccata, per esempio, allo *Chatterton* di Leoncavallo? I 40 anni tra l'opera di Orefice (1901) e il film *A Song to Remember* (1945) comportano una revisione radicale delle richieste mosse alla figura del cosiddetto "artista-pianista". Si passa dall'ipostasi di un cantante wertheriano, con un pianista fuori scena e la partitura che ricuce la scissione, a un attore con le dita "doppiate" da un pianista diversamente pop come José Iturbi. Da un "principe del sentimento" - com'è definito il pianista polacco Boleslawski nella *Fedora* di Giordano ("nipote e successore di Chopin") - a un artista impegnato in una linea di intervento maschile che sconfessi una donna in pantaloni (George Sand, grande assente nell'opera di Orefice e Orvieto).

Il mio intervento intende partire dal pianista che non parla della *Fedora* (1898), che in una lontana rappresentazione dell'opera fu interpretato dal giovanissimo Maurizio Pollini, per arrivare alla complessità dello statuto post bellico (l'artista impegnato per una causa, nella fattispecie quella dell'indipendenza polacca). Troveranno spazio gli incontri tra la musicologia ebraica italiana (Orefice-Orvieto) e quella austro-ungarica (a Miklos Rozsa, ungherese espatriato in America, fu chiesto di adattare i temi di Chopin per *A Song to*

Remember) e la conversione mediologica che guidata, fra gli altri, da Arturo Toscanini portò alla possibilità di vedere da vicino le dita sulla tastiera macchiate dal sangue della pellicola a colori.

Giacomo Agosti insegna Pratica e Cultura dello Spettacolo e Metodologia e Storia della Critica d'Arte presso l'Accademia di Brera. È attivo, come regista e attore, in collaborazione con diversi artisti contemporanei : suoi lavori ispirati al melodramma ottocentesco sono stati presentati al Museo del Novecento, al Museo Poldi Pezzoli di Milano e al Museo Nazionale di Napoli. Ha pubblicato contributi, tra gli altri, su Leonard Bernstein, Jean Renoir, i fratelli Boito e Giacomo Puccini. Ha organizzato un concerto su Antonio Smareglia e ha riproposto nel 2018, a Milano, *La Tilda* di Cilea. Su commissione dell'Università dell'Aquila ha presentato nel 2017 un lavoro su Ildebrando Pizzetti intitolato *La Corda Immobile* e ispirato alla *Figlia di Iorio*. Attualmente i suoi interessi principali vanno al musical theater inglese e americano.

Michela Alfieri

Prospettive di riflessione attorno all'opera Chopin di Giacomo Orefice

Il 25 Novembre 1901, al Teatro Lirico di Milano, viene rappresentata un'opera dal titolo *Chopin*, composta da Giacomo Orefice (1865-1922), su libretto di Angiolo Orvieto (1869-1967). La particolarità di questo nuovo lavoro consiste nel fatto che è composto unicamente con le musiche di Fryderyk Chopin, adattate a voce e orchestra; e non solo, l'opera vuole evocare momenti salienti della vita del compositore polacco, senza narrare però le reali vicende biografiche, fotografando precisi attimi della sua esistenza in quattro atti. Lo spoglio di riviste specializzate e di quotidiani nazionali ed internazionali, ha contribuito a creare un quadro completo sui dibattiti, accesi e sentiti, attorno a questa nuovissima opera, priva di precedenti. I critici sono chiamati a pronunciarsi non solo sull'efficacia drammaturgica dell'opera, ma anche sulla sua validità artistica, tenendo in considerazione il cambio di destinazione della musica di un altro compositore, dal pianoforte al teatro d'opera. Una tale delicata operazione, in special modo in un'epoca in cui il melodramma è ritenuto un prodotto commerciale, provoca severe condanne da parte della cultura 'alta', che giudica il lavoro di Orefice addirittura come profanazione e volgarizzazione dell'opera chopiniana. Emerge da tali esecrazioni la secolare opposizione tra musica strumentale e musica vocale, qui aggravata dalle inclinazioni filosofiche dei critici, che subiscono gli influssi delle teorie tardo romantiche e hanslickiane. La stampa dell'epoca funge da testimone autentico di una realtà culturale dinamica e soggetta al mutare della società e del gusto del pubblico. La continua vivacità e freschezza dei dibattiti che si sollevano attorno all'opera *Chopin*, permette di delineare un percorso di studio non solo sulla ricezione dell'opera, ma anche sul contesto musicale nazionale di inizio XX secolo. Affiora inoltre, dagli articoli visionati, il rapporto dell'autore e della famiglia Orefice con il mondo culturale polacco.

Michela Alfieri si diploma in Pianoforte nel 2015 al Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro; dove consegue poi con lode i diplomi di I e di II livello in Composizione ad indirizzo musicologico. Nel 2016 si occupa della catalogazione delle stagioni

concertistiche della Società Amici della Musica “G. Michelli” di Ancona, e inizia a redarre guide all’ascolto per concerti e rassegne nelle Marche. Dal 2017 è insegnante di pianoforte presso la scuola di musica “ZonaMusica” di Ancona, per la quale svolge anche l’attività di ufficio stampa e di esperto esterno di progetti didattici nelle scuole dell’infanzia e primaria. Appassionandosi all’ambito didattico, consegue poi il diploma di perfezionamento in Metodologia CLIL nella scuola secondaria di I e II grado e svolge l’attività di docente nella scuola pubblica. Dal 2019 al 2021 è pianista accompagnatore della danza classica e insegnante di storia della musica per il corso professionale di danza contemporanea “Operatore artistico: indirizzo coreutico” dell’Accademia di Belle Arti Poliarte di Ancona.

Maria Adele Ambrosio

Il mito di Chopin all'alba del XX secolo nella musica di Giacomo Orefice

La relazione indaga la figura di Giacomo Orefice attraverso la lettura del suo lavoro maggiore, l'opera in quattro atti *Chopin*.

Nell'intervento vengono trattati diversi spunti di riflessione offerti dalla composizione, il cui libretto, anche se in una visione fantastica, si dipana lungo le direttrici dei momenti cruciali della biografia di Chopin, alle quali corrispondono i quattro atti dell'opera: la gioventù in Polonia, l'esilio dorato a Parigi, il viaggio amoroso a Maiorca e il rientro nella capitale francese. Nell'indagine proposta, si pone l'accento sulla lettura drammaturgica della figura di Chopin nell'opera di Orefice e, in una visione più ampia, al tempo della sua composizione. Si indaga sull'attualità, in quegli anni caratterizzati dalla massima esposizione dell'artista musicale, del compositore polacco, popolare soprattutto grazie alle sue esibizioni al pianoforte in contesti privati: ci si ferma a considerare come questo testo drammaturgico delinea il personaggio Chopin e come era visto agli inizi del '900. Si analizzano i personaggi femminili di Stella, amore adolescenziale e di Flora, amante matura quale fu George Sand nella vita reale.

La relazione proposta, oltre l'aspetto puramente drammaturgico, indaga il tipo di orchestrazione delle musiche chopiniane messo a punto da Orefice.

L'intervento si conclude con il confronto tra l'opera di Orefice e il balletto *Chopiniana* coreografato nel 1907 da Michel Fokine con le musiche del compositore polacco orchestrate da Alexander Glazunov e tra l'opera di Orefice e la nuova versione di *Chopiniana*, presentata a Parigi nel 1909 dalla compagnia dei Balletti Russi di Sergej Djagilev con il titolo *Les Sylphides*. Nel confronto, vengono esaminati gli elementi di differenziazione tra l'orchestrazione di Orefice e quella russa.

Maria Adele Ambrosio ha conseguito i Diplomi Accademici di Discipline storiche, critiche e analitiche della musica presso il Conservatorio “Domenico Cimarosa” di Avellino e quelli di Musicologia e di Formazione per la comunicazione e la diffusione delle culture e delle pratiche musicali presso il Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma. Sempre presso il Conservatorio romano ha conseguito il diploma di Master di II livello in Artistic Research in Music e ottenuto una borsa di collaborazione alla didattica. Ha studiato pianoforte e composizione presso il Conservatorio “S. Pietro a Majella” di Napoli e seguito corsi di regia del teatro musicale presso il “Licino Refice” di Frosinone.

E autrice di una monografia sulla storia delle cappelle musicali napoletane nei secoli XVI-XVIII. Ha redatto trascrizioni filologiche di libretti della *commedeja pe mmuseca*, articoli, saggi musicali, voci enciclopediche e note di sala; ha tenuto curatele e catalogato fondi musicali. Ha presentato propri contributi al XXV Convegno Annuale della SIdM, alle Giornate di studio “Le musiciste” dell'Università Roma Tre e più volte alle Conferenze del Festival Internazionale di Mezza Estate di Tagliacozzo. È docente di Storia della musica, Storia della musica applicata alle immagini e Metodologia della ricerca storico-musicale al Conservatorio “Niccolò Piccinni” di Bari.

Ettore

Borri-Antonio

Polignano

La Scuola Musicale di Milano: insegnamento privato e risvolti sociali tra Otto e Novecento

Nel 1891 viene fondata la Scuola Musicale di Milano (d’ora in poi SMM), con lo scopo di venire incontro alle famiglie “che intendono di avviare i propri figli a seri studi musicali”, atteso il fatto che il Conservatorio non consentiva ancora frequenze di “esterni” e, per contro, la “non lieve spesa di un’istruzione privata”. Nel giro di pochi decenni, data la crescente fortuna, la SMM cambia più volte ubicazione, fino a occupare dei locali propri in via Conservatorio 32, a due passi dalla maggiore istituzione di Milano, con la quale, peraltro, avrà sempre proficui contatti: principalmente di natura didattica (gli allievi più promettenti della SMM vengono indirizzati al Conservatorio e numerosi docenti di questa istituzione insegnano nella SMM o vi sono regolarmente invitati come commissari d’esame e viceversa), ma anche, più in generale, legati alla vita musicale milanese, in quegli anni viva, persino inquieta. Nei decenni tra i due secoli insegnano composizione alla SMM Tarenghi e Delachi; teoria Zavaldi, Storia della Musica Nappi (il critico della “Perseveranza” succeduto a Filippi), pianoforte Lonati, violino Ranzato; violoncello il figlio, Attilio (per limitarci al periodo indicato ma più tardi Guido Farina, Torre Franca, Mompellio, Allorto, Tintori, Soresina, Chiesa, Gaslini, Ablonitz, Minella, Zedda...). La nostra relazione vuol rendere conto di questi molteplici rapporti e di attività che si intrecciano costantemente (due esempi: Il Congresso musicale didattico del 1908 e la “Società degli Amici della Musica” e la sua rivista “Vita Musicale”), e vuole così testimoniare e ricostruire la tormentata ma viva avventura umana e culturale di quegli anni. Ci si soffermerà altresì sulla presenza di figure chiave nell’insegnamento pianistico e violinistico che influirono sulla cultura del ceto medio, espressione di quella tensione verso lo sviluppo della società italiana negli anni precedenti e successivi la Prima Guerra Mondiale.

Antonio Polignano si occupa di melodramma italiano e di polifonia rinascimentale. Ha pubblicato saggi per le Edizioni della RAI e per la Olschki di Firenze, programmi di sala per le rassegne concertistiche e di opera di vari teatri italiani e libri per Mazzotta, Bruno Mondadori e Aracne. Insegna Poesia per musica e drammaturgia musicale presso il Conservatorio “G. Verdi” di Milano. Direttore didattico della Scuola Musicale di Milano, presso la quale insegna contrappunto storico, è componente effettivo del Centro Studi Umberto Giordano” di Foggia e vicepresidente del “Centro Studi Amilcare Ponchielli” di Cremona.

Ettore Borri, diplomato in pianoforte con Mozziati e laureato in Lettere con Martinotti, dal 1979 al 1998 collabora con Tintori al Museo Teatrale alla Scala in ambito di progettazione artistica. Svolge attività solistica, con orchestra e in formazioni cameristiche, registrando per Naxos, Duetto, La Bottega Discantica. Pubblica presso Mazzotta, Bompiani, Vita & Pensiero, Casa Musicale Sonzogno, LIM, Zecchini e Accademia Paderewski di Poznan con particolare attenzione alla letteratura pianistica italiana. Docente di Pianoforte al Conservatorio Verdi di Milano, dal 2002 al 2021, ha diretto il Conservatorio Cantelli di Novara. Dal 2013 a tutt'oggi è chiamato da ANVUR quale esperto nella "valutazione" per il settore musicale. È direttore didattico-artistico di SONG (Orchestre e Cori Giovanili in Lombardia) e Presidente dell'Ass. Amici della Musica V. Cocito di Novara. È Cavaliere della Repubblica Italiana.

Cristina Isabel Pina Caballero

Giacomo Orefice in Spagna: La prima de Il Gladiatore (1898) al Teatro Real di Madrid vista attraverso la stampa

La presenza dell'opera italiana sui palcoscenici spagnoli risale, almeno ricorrentemente, all'istituzione della monarchia borbonica all'inizio del Settecento. L'influenza della regina Isabella di Farnese spinse l'arrivo di figure chiave come Farinelli, o la costruzione di un primo teatro d'opera italiano a Madrid aperto nel 1738. Da quel momento in poi, la presenza di questo spettacolo suscitò enorme entusiasmo e, allo stesso tempo, numerose polemiche tra i difensori del godimento del più grande spettacolo del momento e i difensori della musica tradizionale e spagnola. Dopo la Guerra d'Indipendenza (1808-1814), questo vecchio teatro fu demolito per far posto al nuovo Teatro Real, inaugurato nel 1850, che sarebbe diventato il tempio dell'italianismo musicale (delle 10 opere più rappresentate nel corso della sua storia, 7 sono italiane), affrontando di nuovo i difensori degli spagnoli rappresentati nella zarzuela. All'inizio del 1898, in coincidenza con l'arrivo di Giacomo Orefice in questo teatro, la Spagna fu immersa in una profonda crisi politica e ideologica, soprattutto a causa dei problemi di Cuba e delle Filippine, che portarono ad una polarizzazione delle posizioni. L'imminente perdita degli ultimi possedimenti dell'impero spagnolo, un tempo enorme, esacerbò gli attacchi a tutto ciò che era straniero, e la prima dell'opera di Orefice è stato immerso in questa situazione. E in campo musicale, anche la polemica wagneriana e il modernismo musicale contro il nazionalismo musicale erano in pieno svolgimento in quel momento. L'obiettivo, quindi, di questa relazione sarà quello di analizzare quelle circostanze che hanno circondato l'arrivo del compositore italiano a Madrid e la prima della sua opera *Il Gladiatore*, così come le reazioni non molto favorevoli su di esso pubblicate sulla stampa spagnola del momento. E, infine, per ripercorrere la storia successiva di questa composizione, per verificare se queste circostanze avverse che hanno segnato la sua nascita fossero decisive nel destino che l'attendeva.

Cristina Isabel Pina Caballero ha conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Valladolid (Premio Straordinario di Dottorato, novembre 2008); è membro della Società Spagnola di Musicologia (SEDEM) dal 2004 e partecipante attivo del suo gruppo

di lavoro "Musica e stampa" (MUSPRES), nonché membro fondatore dell'Associazione dei Compositori e Ricercatori Musicali della Regione di Murcia (CIMMA). Ha insegnato Storia della Musica e l'Estetica Musical presso il Conservatorio Superiore de Musica de Murcia dal 1992 al 2008, e da allora è professore senior di Teoria e Storia delle Arti presso la Scuola Superiore di Arte Drammatica de Murcia.

Autore del libro *El teatro en Murcia bajo los primeros Borbones (1700-1807)*, ha pubblicato articoli di ricerca sul teatro e la musica in varie riviste accademiche (*Imafronte*, Università di Murcia; *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Institución Fernando el Católico (Zaragoza); *Revista de Musicología*, SEDEM; *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*; *Cadernos de Queluz*, CEMSP Portugal), partecipando attivamente a vari congressi nazionali e internazionali. Negli ultimi anni c'è un progetto di ricerca sulla presenza della musica e del teatro nella stampa Murciana dell'Ottocento e primo Novecento.

Cristina Cimagalli

“Conservatorio o Università musicale?”: una proposta di Orefice del 1918, con susseguenti fraintendimenti e aspre polemiche

La relazione si concentrerà su un significativo progetto di Giacomo Orefice che, alla fine della Grande Guerra, si inserì anch'egli nel dibattito in corso sul livello della collocazione degli studi musicali. Un suo articolo del 1918, *Conservatorio o Università musicale?*, sottolineava l'esigenza di non limitare l'apprendistato dei giovani musicisti unicamente a un approccio tecnico, ma di allargarne gli orizzonti culturali e soprattutto la conoscenza del più vasto repertorio musicale. Non che di estendere parte di questi insegnamenti anche a uditori esterni, in modo da creare un bacino di pubblico sempre più competente.

Le sue proposte, inizialmente ascoltate con attenzione anche presso le strutture ministeriali, furono però quasi immediatamente fraintese; e a nulla servirono suoi scritti successivi che cercavano di chiarirne meglio il pensiero e di trovare un punto d'incontro con i suoi avversari, tra cui si citano Ildebrando Pizzetti, Attilio Brugnoli e Alessandro Longo (e l'autorevolezza musicale di costoro ha trascinato anche qualche musicologo odierno nell'equivoco interpretativo). Le argomentazioni di Orefice forniranno anche spunto per tracciare una visione d'insieme delle varie problematiche, evidenziate fin dall'epoca, riguardanti le competenze culturali dei musicisti e la possibilità per essi di attingere a studi di livello universitario.

Cristina Cimagalli è nata a Roma, dove, parallelamente agli studi classici, ha compiuto quelli musicali presso il Conservatorio “S. Cecilia” diplomandosi in musicologia, direzione d'orchestra e pianoforte. Le sue ricerche sono state pubblicate sulle maggiori riviste italiane e internazionali e in volumi anche collettanei. È attualmente in fase di pubblicazione, presso la Società Editrice di Musicologia, un suo libro dal titolo *Utopia di un'università musicale. Storia dei progetti per un livello superiore di studi musicali dall'Unità d'Italia al secondo dopoguerra (1861-1948)*. Ha pubblicato anche, con Mario Carrozzo, una *Storia della musica occidentale* in 3 voll. (Roma, Armando, 1997-99), adottata in numerosi Conservatori e Università, e ha curato per la casa editrice Ricordi il catalogo delle opere di Giorgio Battistelli. È stata anche attiva come compositrice,

direttore d'orchestra e pianista, tenendo concerti in varie sedi italiane ed estere. Come pianista, ha collaborato per molti anni con il Gruppo Strumentale Musica d'Oggi e con l'Orchestra Sinfonica della RAI di Roma; dedicatasi particolarmente alla musica contemporanea, ha al suo attivo, come direttore o come pianista, molte prime esecuzioni assolute. In qualità di compositore di musiche di scena o di collaboratore musicale ha lavorato con registi quali Walter Pagliaro, Marco Parodi, Lucio Dolcini, Massimo Castri e Tonino Pulci, per produzioni del Festival dei Due Mondi di Spoleto, del Teatro Eliseo di Roma, del Teatro Argentina di Roma, del Festival di Todi. Vincitrice nel 1993 del relativo concorso per esami e titoli, è attualmente titolare della cattedra di Storia della musica presso il Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma.

Paola Cossu

Giacomo Orefice e il dibattito sugli studi musicali tra crociani e positivisti nel primo dopoguerra

Nel 1917 Gian Francesco Malipiero in un articolo sulla «Rivista musicale italiana» scrive: «Sullo studio della composizione musicale prevalgono due opinioni: la prima nega che la musica si possa “insegnare”, la seconda afferma che le scuole posso “formare” musicisti completi, compositori maturi. [...] Non è possibile però pretendere che l'insegnamento sviluppi completamente musicisti capaci di “creare”». Dopo questo scritto, come è noto, molti altri ne seguiranno alimentando il dibattito sugli studi musicali nel corso del Novecento. Tra questi si ricorda in particolare, sempre sulla «Rivista musicale italiana», quello del 1918 di Giacomo Orefice *Conservatorio o università musicale?* che sarà capace di accendere la vera e propria discussione. Si susseguiranno infatti molti articoli firmati da numerosi intellettuali e critici come Luigi Parigi, Giulio Fara, Guido Pannain, Attilio Brugnoli, Ildebrando Pizzetti.

Dopo una prima ricognizione sugli scritti, già ampiamente affrontati dalla storiografia musicologica, il mio contributo avrà come obiettivo quello di inserire Orefice nel dibattito sugli studi musicali del primo dopoguerra alla luce delle due grandi correnti estetiche che hanno contrassegnato la critica musicale di quei decenni, ovvero il positivismo e l'idealismo crociano. È evidente come al centro della questione vi sia stato il rapporto tra cultura e pratica (Orefice scrive: «questa elevazione non si otterrà che in parte coi teatri e coi concerti») oggetto di discussione tra gli esponenti delle due correnti estetiche novecentesche, da una parte i positivisti e il tecnicismo, dall'altra i crociani con la convinzione che ogni riforma debba tener conto della cultura dei musicisti e sia inoltre necessaria alla creazione di un pubblico competente.

Questi temi impongono anche una doverosa riflessione sulla situazione odierna. A poco più di un secolo di distanza da queste considerazioni la domanda che Orefice si pone con il titolo del suo scritto del 1918 risulta ancora profondamente attuale: *Conservatorio o università musicale?*

Paola Cossu consegue la Laurea di II Livello in Pianoforte nel 2012 presso il Conservatorio “L. Canepa” di Sassari e la Laurea Magistrale in Musicologia e beni musicali nel 2015 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia con una tesi dal titolo *Le maschere di Malipiero: l'uomo, le circostanze storiche, i momenti meno noti* (relatore,

Adriana Guarnieri), nel 2022 consegue il Dottorato all'Università di Cagliari (tutor, Paolo Dal Molin) con il progetto di ricerca dal titolo *Guido Piamonte, un critico musicale di eredità malipieriana. Trattamento archivistico e studio del Fondo Guido Piamonte*. Dal 2020 collabora con la Fondazione Giorgio Cini, con la Fondazione Ugo e Olga Levi e con la Fondazione Archivio Luigi Nono per il riordino, la condizionatura, la gestione e la catalogazione dei materiali conservati negli archivi. È coordinatrice, insieme alla dott.ssa Angelina Zhivova, del gruppo *AlumniLevi* della Fondazione Levi. È tra i membri del gruppo di ricerca della Fondazione Levi *Il Novecento di Giovanni Morelli. Prove di esegesi, dentro (e oltre) i testi*. Ha diverse pubblicazioni in Riviste che rientrano nel ANVUR – Fascia A, tra cui: *Propositi eccentrici della vita culturale di Gian Francesco Malipiero: momenti inediti veneziani* in «Rivista italiana di musicologia», 2018, Vol. 53; *Gian Francesco Malipiero: Esalazioni epurative* in «Archival Notes», Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2019. Ha al suo attivo numerose partecipazioni a convegni. Tiene regolarmente conferenze tra cui *Dialogo su Fase Seconda di M. Bortolotto* per conto del Teatro di Pordenone e dell'Università di Udine. Ha insegnato Storia della musica al Conservatorio di Musica “N. Piccinni” di Bari, attualmente è docente di Storia della musica al Conservatorio di Musica “G. B. Pergolesi” di Fermo.

Marta Crippa

Le carte di Giacomo Orefice. Una mappa preliminare tra manoscritti musicali, lettere, appunti e recensioni.

Nel 1988 alla morte di Alberto Orefice – figlio di Giacomo Orefice – che conservava il fondo musicale e le carte archivistiche del padre, la famiglia decise di donare tutti gli scritti del compositore alla biblioteca del Conservatorio di musica *Giuseppe Verdi* di Milano.

Grazie al progetto di ricerca del Conservatorio di Milano *Studio e riscoperta dell'opera di Giacomo Orefice, docente di composizione al Conservatorio a Milano, nel centenario della morte*, a cura della Prof.ssa Mariateresa Dellaborra, è stato possibile avviare la catalogazione in SBN (Servizio Bibliotecario Nazionale) delle risorse musicali manoscritte e a stampa, oltre al censimento delle unità archivistiche. I materiali conservati si rivelano particolarmente significativi come punto di partenza per ulteriori studi che intendano ricostruire la biografia di Giacomo Orefice, così come le vicende legate alla composizione e alla messa in scena delle sue opere (le cui fonti vanno da frammenti e bozze a stesure definitive, talvolta corredate da figurini, indicazioni sceniche, locandina del concerto e recensioni apparse all'indomani dell'esecuzione). I materiali conservati sono inoltre preziosi per collocare Giacomo Orefice nel contesto culturale della sua epoca, attraverso la rete di relazioni intellettuali, la ricezione delle sue composizioni, i rapporti con le istituzioni musicali, le sue idee sull'insegnamento musicale nei conservatori.

Marta Crippa, dopo la laurea specialistica con lode nel 2010 in *Musicologia e beni musicali* presso l'Università degli studi di Pavia (sede di Cremona) con una tesi in biblioteconomia musicale, si dedica alla catalogazione di risorse musicali a stampa, manoscritti, audio e video, per diverse biblioteche italiane e progetti di censimento del

patrimonio musicale; cura, inoltre, la realizzazione dei metadati di risorse digitali per alcuni progetti di digital library. Dall'anno accademico 2015/2016, per tre anni, è stata collaboratrice di biblioteca presso il Conservatorio di musica *Lucio Campiani* di Mantova; ricopre ora il medesimo ruolo presso il Conservatorio di musica *Giuseppe Verdi* di Milano, dove gestisce l'organizzazione e lo sviluppo delle collezioni, si occupa di progetti di valorizzazione del patrimonio della biblioteca, organizza incontri di formazione e laboratori per gli studenti dedicati agli strumenti e ai metodi della ricerca bibliografico-musicale.

Valentina Cucinotta

L'adattamento di Giacomo Orefice di Platée di Rameau (1921) per l'Istituto Giosuè Carducci di Como

La figura di Orefice viene spesso associata al ritrovato interesse per l'antico per la prima messa in scena italiana in tempi moderni dell'Orfeo monteverdiano. Sin dalla prima del 1909, numerose sono le parole spese al riguardo, non senza polemiche.

Ciononostante l'impegno di Orefice in questo senso continua fino al 1921 e grazie al supporto della Società della cultura musicale dell'Istituto Giosuè Carducci di Como, vede la luce il suo adattamento della *comédie lyrique Platée* (1745) di Rameau. L'opera risulta innovativa ai tempi della *Querelle des bouffons*, ricevendo il plauso persino dell'enciclopedista Rousseau. Il soggetto, riletto in chiave satirica, è tratto da *Platée ou Junon jalouse* di Auteau, intonato da Rameau in un prologo e tre atti.

L'impresa non è la sola del periodo: *Platée* viene fortemente rimaneggiata per il pubblico tedesco nel 1901 da Hans Schilling e un'altra versione viene proposta a Montecarlo nuovamente in lingua francese nel 1917. Se per *Orfeo* è l'Associazione italiana Amici della Musica a richiedere una partitura eseguibile a Orefice, la scelta consapevole di adattare *Platea* la si ritrova nelle parole con cui il maestro introduce la prima al Teatro Sociale di Como il 29 gennaio 1921. L'opera, concertata e diretta dal direttore Sergio Failoni, presenta la traduzione ritmica di Finzi e Clausetti. L'operazione viene sostenuta dall'Istituto Carducci, dove Orefice è solito tenere conferenze. Si indagherà nell'ottica della riscoperta neoclassica la versione di *Platea* mediata da Orefice, i suoi interventi sulla partitura per la messa in scena moderna, confrontando anche altre iniziative simili e rifacendosi alle numerose lezioni tenute dal maestro sulla storia della musica. Si cercherà inoltre di rintracciare le fonti francesi a cui Orefice ha accesso, le motivazioni delle scelte compiute e infine si discuterà il tipo di ricezione del pubblico dell'epoca.

Valentina Cucinotta è una docente di scuola secondaria. Dopo il diploma in Violino nel 2014 presso il Conservatorio "Arcangelo Corelli" di Messina, si è laureata in Lettere moderne nel 2016 con una tesi in Linguistica italiana sulle traduzioni e gli adattamenti operistici ufficiali e non del *Bourru bienfaisant* tra Goldoni, Da Ponte e Martín y Soler, nell'ateneo della stessa città. Nel 2019 ha conseguito all'Università degli Studi di Milano la laurea magistrale in Musicologia con il massimo dei voti e la lode, discutendo una tesi in Filologia musicale su *La villana riconosciuta* di Domenico Cimarosa. A Milano ha svolto diverse attività di collaborazione presso il Magazzino Musica, Divertimento Ensemble e redatto le note di sala per l'orchestra sinfonica LaVerdi. Ha partecipato a convegni internazionali in Italia e all'estero (SIoM, City University of London). Ha

inoltre curato il nuovo allestimento museale a Lugo (Ravenna) di Casa Rossini “Crescendo. Il museo del genio adolescente”.

Roberta De Piccoli

“Caro Nino, [...] Che ne fu del tuo oratorio giovanile di “S.G. Battista?” Cronache dall’educazione musicale nella Milano del primo Novecento

Nel 1966 Silvano De Francesco scrive all’amico Nino Rota, alla ricerca di musica nuova da promuovere con l’*ensemble* da camera *Musica viva*: “Che ne fu del tuo oratorio giovanile di “S.G. Battista?” [n.322, Archivio Rota - Fondazione Cini, Venezia]. L’oratorio *L’Infanzia di San Giovanni Battista* era stato eseguito nel 1923, qualche mese dopo il decesso di Giacomo Orefice, all’Istituto dei Ciechi di Milano per conto della F.A.M.I. L’esecuzione sancì la notorietà del “piccolo Mozart italiano” [Ritagli di Stampa 1923-’29, Archivio Rota -Fondazione Cini, Venezia]. Ernesta Rota Rinaldi, nella sua *Storia di Nino* [Reggiolo, 1999], riassume le esperienze di educazione musicale del figlio nella Milano del primo Novecento, sottolineando l’importanza delle figure didattiche di Alessandro Perlasca e di Giacomo Orefice. La composizione dell’Oratorio matura attraverso gli insegnamenti dei due Maestri e trova spazio all’interno dei luoghi e delle attività della Federazione Audizioni Musicali Infantili, organizzata e condotta nei primissimi anni ’20 del secolo da Elisabetta Oddone Sulli-Rao [Roberta De Piccoli, 2003; Federico Lazzaro, 2012]. Le attività e la pratica musicale sono tra le protagoniste di una fitta rete di salotti, associazioni e circoli, promossi e finanziati dal ceto medio con l’intento di incentivare la crescita e il rinnovamento culturale e artistico della città. A questo scopo, il privato si mescola al pubblico coinvolgendo attivamente il mondo femminile e quello infantile. Negli stessi anni, il Conservatorio approva l’avviamento di un corso Dalcroze condotto da Luigi Ernesto Ferrara e Giacomo Orefice promuove con decisione un programma di rinnovamento della struttura interna del Conservatorio [Atti del I Congresso italiano di musica, Torino 1921].

Roberta De Piccoli è docente di St della musica al Conservatorio G. Rossini di Pesaro. Ha pubblicato saggi e articoli in riviste specializzate (tra cui «Venetica. Rivista degli Istituti per la storia della Resistenza di Belluno, Treviso, Venezia, Verona e Vicenza»; «Musica/Realtà»; «Musica e Storia»; «Venezia Arti», «Musicheria.it», «Musica Domani») e in volumi antologici (*L’insegnamento come scienza. Ricerche sulla didattica della musica*, a cura di M. Baroni, LIM 2009; *Parole nell’aria. Il sincretismo fra musica e altri linguaggi*, a cura di M.P. Pozzato e L. Spaziantè, ETS 2009; *L’ascolto a scuola: strategie didattiche per la comprensione di musiche non familiari*, a cura di M. Baroni, LIM 2013; *Lecturae Plautinae Sarsinates, XVI Pseudolus*, QuattroVenti 2013). Ha collaborato con l’Università di Venezia, con il Museo della Scuola e del Libro per l’Infanzia di Torino e con l’ATERBalletto Reggio Emilia, oltre che con enti ed istituzioni musicali per attività di divulgazione musicale. È stata corrispondente per «Il Giornale della Musica» dal 2007 al 2015. In collaborazione con ICAMus (The International Center of American Music) sta indagando il concetto di identità musicale tra la comunità italo-canadese di Toronto.

Cecilia Delama

Un Trentino a Milano: Giuseppe Terrabugio e la riforma della musica sacra tra italianità e germanicità

Il compositore Giuseppe Terrabugio (1842-1933), trentino di origine, fu uno dei principali protagonisti della riforma cecilianiana della musica sacra in Italia, assieme a De Santi, Perosi, Tebaldini ecc. Allievo a Monaco di J. Rheinberger e P. Cornelius si perfezionò a Milano con G. Tebaldini: da questo incontro nacque la rivista «Musica Sacra», il principale bollettino di informazione per la riforma in Italia e nelle diocesi di confine. Il suo ruolo nell'ambito del cecilianesimo è di estremo interesse: egli fu in grado di creare nella propria valle di origine – il Primiero – un laboratorio tutto italiano della riforma della musica sacra, sia sul piano organologico, facendo costruire organi della ditta Lingiardi di Pavia, sia diffondendo un repertorio vocale sacro tutto italiano, grazie al collegamento diretto con la Calcografia Musica Sacra Milanese. Il contributo esaminerà l'ambiente ceciliano milanese, sviluppatosi, tra Ottocento e Novecento attorno alla figura di Giuseppe Terrabugio e alla rivista «Musica Sacra», prendendo in considerazione gli influssi che esso ebbe sulla diocesi di Trento, un territorio di confine amministrativamente legato all'Impero ma culturalmente e musicalmente assai legato all'Italia. La candidata, nella tesi di dottorato recentemente discussa, ha raccolto una discreta quantità di cronache, corrispondenze e notizie inedite che hanno consentito la ricostruzione delle dinamiche di circolazione della riforma cecilianiana tra Italia e Germania. La figura di Giuseppe Terrabugio è stata inoltre recentemente approfondita da uno studioso trentino, Bruno Bonat, che ne ha evidenziato i contatti tra il panorama musicale milanese e l'ambiente culturale trentino.

Cecilia Delama, arpista diplomatasi nel 2013 al Conservatorio Bonporti di Trento, si laurea in Musicologia a Cremona nel 2016. Nel 2022 consegue il titolo di dottore di ricerca in Culture d'Europa: ambiente, spazi, storie, arti, idee, percorso scienze dei beni culturali (XXXIII ciclo) presso l'Università di Trento. Si è occupata del riordino dei fondi musicali della biblioteca diocesana “Vigilianum” di Trento e della catalogazione dell'archivio storico-musicale di Magras, una raccolta unica nel suo genere di musiche liturgiche ottocentesche e novecentesche di epoca cecilianiana. Nella primavera 2019 ha ideato e condotto il del corso sul libro di musica “La carta canta! Viaggio nei tesori musicali trentini custoditi nei libri” promosso dalla C.E.I. e dal polo culturale diocesano Vigilianum e dal Museo Diocesano di Trento. Dal gennaio 2020 partecipa ai gruppi di ricerca *Historiæ italiane*, *Cecilianesimo* e *Alumni Levi* della fondazione Levi di Venezia.

Mariateresa Dellaborra

Personaggi e temi dall'epistolario

Da una prima e parziale ricognizione dell'epistolario conservato nel Fondo Orefice emergono i nomi dei personaggi più autorevoli attivi nella vita artistica – e soprattutto musicale – non solo italiana, attivi tra XIX e XX secolo. Librettisti e letterati (Colautti, Rossato, Fogazzaro, Marinetti), editori (Ricordi, Sonzogno), musicologi (Torrefranca,

Cesari, Chilesotti, Bonaventura, Rolland, Alaleona) direttori d'orchestra (De Sabata, Marinuzzi), musicisti (Cassadó, Polo, Titta Ruffo) compositori (Lualdi, Castelnuovo Tedesco, Mancinelli, Cilea, Massenet, Pedrollo, Martucci, Tosti, Bazzini, Boito, Mascagni, Giordano, Marchetti, Puccini, Alfano, Casella, Pizzetti) affrontarono con Orefice gli argomenti più disparati (programmazioni concertistiche, giudizi estetici, progetti editoriali, disquisizioni sulla didattica).

La descrizione dei contenuti, opportunamente contestualizzati, offrirà un significativo contributo alla definizione della vita contemporanea.

Mariateresa Dellaborra si dedica principalmente allo studio della musica italiana tra XVIII e XIX secolo. Ha pubblicato libri e saggi per Olschki, ETS, Brepols, L'epos, LIM, Ut Orpheus, Marsilio, Suvini Zerboni, Carisch, Rugginenti, Doblinger, compilato numerose voci per *The New Grove*, *MGG* e *Dizionario Biografico degli Italiani* e curato l'edizione critica di composizioni strumentali (N. Paganini – edizione nazionale, G. B. Viotti, A. Rolla, S. Mercadante) e di opere (Giovanni Battista e Giuseppe Sammartini, N. Traetta, N. Jommelli, M. Portugal da Fonseca, A. Stradella – edizione nazionale) eseguite in prima assoluta presso importanti Festival internazionali. Già membro del comitato direttivo della Società Italiana di Musicologia (Edizioni societarie), attualmente al suo interno è responsabile della collana *Strumenti della ricerca musicale* (LIM), coordinatrice della collana *Concerti e sinfonie 1780-1840* (Edizioni Suvini Zerboni). È membro del consiglio direttivo della Società Editrice di Musicologia Da una prima e del comitato scientifico dell'associazione Arcadia (Milano). Direttore responsabile della collana *Musica pensante* (Unicopli, Milano), è coordinatrice del gruppo di lavoro ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana, www.itmi.it).

Candida

Giacomo Orefice nel panorama italiano del primo Novecento, fra recupero dell'antico e modernità

Felici

Giacomo Orefice fu compositore aperto alle vicende musicali europee sia sul fronte compositivo, sia su quello didattico e di politica culturale – si pensi alla scelta del *Pelléas et Mélisande* per la sua prima e unica stagione di direzione artistica del teatro Costanzi di Roma nel 1909, ma anche al saggio apparso nel 1917 nella «Rivista Musicale Italiana» dal titolo *La crisi del nazionalismo musicale*. Allo stesso tempo, in linea con quanto si andava facendo oltrelpe, fu uno dei primi compositori italiani a volgere lo sguardo verso l'antico e in particolare verso quello che si configurerà come l'archetipo del teatro musicale novecentesco, l'*Orfeo* di Monteverdi. La rappresentazione del capolavoro monteverdiano in forma di concerto a Milano per l'Associazione Italiana di Amici della Musica nel 1909, la prima di una lunga serie nella penisola, aprì la strada a una ricezione dell'*Orfeo* – e in generale della produzione di Monteverdi – che non fu estranea alla profonda trasformazione del linguaggio operistico e musicale che avrà luogo a partire dal secondo decennio del secolo. La Milano dell'epoca, sempre pronta a recepire e rielaborare le esperienze musicali europee, rappresentò certamente un terreno propizio per l'operazione *Orfeo*. Malgrado le critiche successive alla sua rilettura in chiave moderna – orchestrazione, rimodulazione della struttura generale, tagli, si veda a tal

proposito il saggio di Federico Lazzaro, *I meccanismi recettivi della musica antica nelle trascrizioni novecentesche dell'Orfeo di Monteverdi*, 2010) – e pur con gli inevitabili travisamenti, la prima esecuzione novecentesca dell'*Orfeo* costituisce un momento di svolta nella cultura musicale italiana del Novecento. La presentazione intende ricostruire l'occasione e il contesto di questa prima ripresa dell'*Orfeo*, ponendola in relazione con altre esperienze coeve e successive di rilettura della musica monteverdiana e mettendone a fuoco l'influsso sulle scritture novecentesche.

Candida Felici (PhD) è Professoressa di Storia della Musica presso il Conservatorio di Milano. La sua ricerca verte sulla musica della seconda metà del Novecento e sulla creazione contemporanea, con particolare attenzione ai temi dell'intertestualità, del multiculturalismo e della relazione tra musica e nuove tecnologie. I suoi interessi si rivolgono inoltre alla musica barocca, alla prassi esecutiva e alla migrazione di musiche e musicisti. Dal 1999 collabora come pianista con il *Dynamis Ensemble*, gruppo specializzato nel repertorio contemporaneo. Ha pubblicato numerosi saggi, monografie ed edizioni critiche. Ha curato i volumi *Out of Nature. Music, Natural Sound Sources and Acoustic Ecology* («Chigiana» 2020), *Franco Donatoni. Gravità senza peso* (LIM, 2015) e un doppio volume su Jonathan Harvey («Nuove Musiche», 2017-18). Ha curato e tradotto in italiano la *Sociologia della musica* di Max Weber (il Saggiatore, 2017). Nel 2021 è stata membro del comitato organizzatore del convegno internazionale *Musica e Spazio. Esperienze passate, prospettive future*, svoltosi presso il Conservatorio di Parma.

Carlo Lo Presti

I concerti organizzati da Toscanini al Conservatorio di Milano nel 1918 e la musica italiana nello scorcio della prima guerra mondiale.

I concerti organizzati “a beneficio della Classe Lirico-Musicale” da Arturo Toscanini nei primi mesi del 1918 (dal 6 gennaio al 24 marzo), quando l'Italia è ancora in guerra, si prefiggevano di rivitalizzare la vita musicale milanese, fortemente provata dalle vicende belliche. In ogni concerto era presente almeno un brano di autore italiano contemporaneo: si ascoltarono Busoni, Malipiero, Mancinelli, Orefice, Pick-Mangiagalli, Pizzetti, Respighi, Sinigaglia, Tommasini, Wolf-Ferrari, Zandonai. La scelta non era motivata da spirito nazionalista (erano ben rappresentati anche i francesi, i russi, gli inglesi contemporanei e i classici viennesi) ma dalla volontà di mostrare quanto vario e vitale fosse il panorama della musica nuova italiana.

Fra gli autori proposti troviamo anche Giacomo Orefice: Toscanini dirige le *Quattro Anacreontiche* (*Ad Artemide, A Fauno, Ad Eros, A Dioniso*) nel V concerto, domenica 3 febbraio 1918. Il brano aveva avuto la sua prima esecuzione a Roma all'Augusteo, il 4 febbraio 1917, diretto da Bernardino Molinari. Nonostante Orefice insegnasse nel Conservatorio milanese, i critici non mostrano particolare apprezzamento per questi brani, giudicati ‘professorali’ e poco significativi. Toscanini non ripropose il brano in seguito, come fece per la maggior parte dei brani eseguiti in questa rassegna, né dirigerà

musiche di Orefice in futuro: aveva invece diretto nel 1898 la suite dalla *Sinfonia nel Bosco*, a Torino, nei concerti per l'Esposizione Generale Italiana.

Una ricca documentazione, conservata nella Biblioteca del Conservatorio di Milano, testimonia tutte le fasi dell'organizzazione di questa serie di concerti, permettendoci di osservare dall'interno i rapporti con le altre istituzioni musicali cittadine (che prestano le parti d'orchestra), e con le banche e il mondo produttivo che finanziano con le loro sottoscrizioni l'impresa. Per Toscanini è un banco di prova, in vista della costituzione della Scala come Ente autonomo, all'inizio degli anni Venti.

Carlo Lo Presti si è formato all'Università di Torino con Enrico Fubini, discutendo una tesi su *Corpo e musica nei trattati medico-astrologici del primo Rinascimento*, premiata dall'Associazione "Il Coretto" di Bari nel 1990. Ha quindi frequentato il Dottorato di ricerca presso l'Università di Bologna, discutendo una tesi su *Ethnographie musicale ed orientalismo in Francia*. Ha pubblicato nel 1995 un saggio intitolato *Franz Schubert. Il viandante e gli Inferi* presso la casa editrice Le Lettere di Firenze, positivamente accolto dalla critica. Ha pubblicato saggi e recensioni su importanti riviste, come la «Rivista Italiana di Musicologia», «Il Saggiatore musicale», «Musica/Realtà», «Sonus», «Il Fronimo». Ha collaborato al progetto *Musica nel Novecento italiano* della Società Italiana di Musicologia, scrivendo un saggio su Mario Castelnuovo-Tedesco, incluso nel CD-rom *Musiche del Novecento italiano. Il decennio 1930-40*. Dal 1998 al 2003 è stato segretario di redazione della «Rivista italiana di Musicologia». Negli ultimi anni si è occupato prevalentemente di Novecento italiano e francese. All'attività di musicologo affianca quella di chitarrista, presentando numerose composizioni in prima esecuzione e tenendo concerti in tutta Europa. Attualmente insegna Storia della musica al Conservatorio "A. Boito" di Parma.

Matteo Malagoli

La musica da camera in Giacomo Orefice (1865-1922) e il violoncello in compositori ebrei italiani tra XIX e XX secolo

L'attenzione di Giacomo Orefice verso la musica da camera è incentrata sugli strumenti ad arco protagonisti con pianoforte. A fianco delle Sonate per violino e violoncello, Orefice scrive un Trio (vl, vlc, pf) ed un Quintetto per archi e pf intitolato *Riflessi ed ombre*.

L'interesse di Giacomo Orefice nei confronti del violoncello maturò grazie al giovane allievo di composizione Enrico Mainardi (1897-1976), affermato violoncellista, diplomatosi nel medesimo Conservatorio a soli 13 anni con Giuseppe Magrini (1857-1926), illustre didatta e collega dello stesso Orefice. Le opere per violoncello di Orefice risultano essere tre (due Sonate ed un brano con orchestra in forma libera).

Dalla fine del XIX secolo ad oggi diversi musicisti ebrei italiani scrivono pagine per violoncello oggi dimenticate: Alberto Franchetti (1860-1942), operista di articolata formazione (italiana e tedesca) ed assoggettato al Verismo, nel 1913 dedica al violoncello una pagina unica, la *Fantasia drammatica* per violoncello, pianoforte e orchestra eseguita da Tito Rosati nell'ex Auditorium dell'Augusteo di Roma.

Nato pochi anni dopo Orefice, il piemontese Leone Sinigaglia (1868-1944) dedica al violoncello una Sonata e due brani singoli. Il pianista veneziano Felice Boghen (1869-1945) è autore delle giovanili *Due Melodie* op.4 e di un singolarissimo *Notturmo* scritto nella piena maturità; il campano Daniele Napoletano (1872-1943), nel 1936 dedica al violoncello due distinti brani caratteristici.

Il violoncello ha dato ispirazione a diversi compositori ebrei italiani come i veneti Alberto Gentili (1873-1954) e Guido Alberto Fano (1875-1961) ed altri ancora fino ai nostri giorni.

Matteo Malagoli, violoncellista, violista da gamba e musicologo, ha conseguito il Dottorato in Musicologia (Summa cum laude) e si è formato nei Conservatori di Reggio Emilia, Castelfranco Veneto, Venezia e Roma (Santa Cecilia) nelle seguenti discipline: Violoncello (con lode), Viola da gamba (con lode), Musica Sacra (con lode). Ha studiato violoncello con Marco Perini (allievo di Giuseppe Selmi) e viola da gamba con Patxi Montero, Cristiano Contadin e Bruno Re. Presso il Pontificio Istituto di Musica Sacra ha difeso la prima tesi dottorale italiana relativa al violoncello e la letteratura della Scuola Napoletana dalle origini al Novecento (Relatore: Mons. Vincenzo De Gregorio), pubblicata da Serassi Edizioni iniziando un percorso d'incisioni con Brilliant Classics: nel 2021 è uscito il cd, *Early Neapolitan Cello Music* e nel 2022 il doppio cd *The cello at Montecassino Abbey*. In ottobre 2022 è uscito un cd per BAM Music (Ginevra) relativo ad un progetto musicologico a lui affidato sulla Musica sacra veneziana nel XIX secolo nel 150° della nascita di Lorenzo Perosi; di prossima uscita un cd sulla compositrice Emilia Gubitosi (1887-1972) nel 50° della morte. Precedentemente ha inciso per Stradivarius, Bottega Discantica, Mondo Musica (Monaco), TGE (Lugano), Velut luna. Solista e camerista, ha suonato in vari paesi europei, Africa e Stati Uniti con *Gli Archi Italiani*, *I Solisti di Cremona*, *Icarus Ensemble* ed altri gruppi, prendendo parte a diversi Festivals. Ha insegnato Quartetto d'archi, Violoncello e Canto Corale nei Conservatori di Genova e Castelnovo Monti (RE) ed è stato Direttore musicale dell'Istituto Diocesano di Musica Sacra di Treviso. Fondatore de *Gli Archi Italiani*, ha collaborato con diversi solisti, compositori e direttori di fama internazionale, proponendo programmi dedicati anche alla ricerca musicologica. Per diversi anni ha collaborato con l'*Icarus Ensemble*, gruppo specializzato in musica contemporanea. Cura mostre di strumenti musicali ed è invitato in Convegni internazionali sul violoncello (Napoli, Atti pubblicati da Cafagna editore) e sull'organologia (tre volte presso la Birmingham University). Ha studiato organo (Modena e Castelfranco Veneto con Gianluca Libertucci) e canto gregoriano (Venezia), pubblica monografie specifiche ed è accreditato Catalogatore di strumenti musicali presso il Ministero dei Beni Culturali.

Matteo Marni

Non solo ceciliani Le due anime della musica sacra a Milano negli anni di Giacomo Orefice

L'arco cronologico della vicenda biografica di Giacomo Orefice (1865-1922) corrisponde ad un'epoca di profondi cambiamenti nella pratica della musica sacra milanese. Dall'episcopato del restauratore cardinale Gaistruck in città germinarono posizioni protoceciliane volte non tanto ad estromettere dal tempio tutto quello che avrebbe potuto

ricordare l'opera – stante l'unicità del linguaggio musicale adottato dentro e fuori dai teatri – quanto ad auspicare un intervento normativo e normativizzante in materia di musica sacra. Le speranze riposte nello *Stabat Mater* di Rossini e nella *Messa da Requiem* di Verdi vennero parzialmente disattese mentre fra il clero, il popolo e alcuni musicisti di chiesa si era ormai consolidata la consuetudine di proporre in liturgia un repertorio profondamente semantizzato che vide nelle Messe per organo costruite dai musicisti milanesi Paolo Sperati (1814-1881) e Carlo Fumagalli (1822-1907) con i più celebri temi operistici l'espressione più caratteristica. Gli ultimi decenni del XIX secolo ed i primissimi anni del successivo videro la convivenza tutt'altro che pacifica di due anime diametralmente opposte: da una parte la fortuna sorprendentemente duratura della produzione musicale di stampo operistico – della quale l'operato dell'editore Giovanni Martinenghi di Milano è caso emblematico – e dall'altra l'irradiazione in tutt'Italia delle istanze ceciliane - proprio da Milano - con la rivista *Musica Sacra*. La Milano degli anni di Orefice non fu solo la città nella quale risuonarono le pionieristiche esecuzioni italiane dell'opera organistica di Bach per mano di Polibio Fumagalli o nella quale la sinergia di compositori, teorici, musicologi e benefattori preparò menti e orecchie al fenomeno Perosi nella duplice veste di paladino delle *scholæ cantorum* e compositore di grido con gli oratori rappresentati al Salone Perosi; l'attuazione pur forzosa dei dettami cecilianici e l'imposizione di una linea di pensiero univoca incontrarono fiere sacche di resistenza anche nel capoluogo.

Matteo Marni è dottorando in Storia della Musica (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano); ha conseguito la laurea triennale in Lettere Moderne (Tesi in Storia della Musica sulla musica sacra a Milano nella prima metà dell'Ottocento) e la laurea magistrale in Filologia Moderna (Tesi in Storia della Musica sulla musica sacra a Milano fra l'età di Sammartini e la Restaurazione) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano dove è stato nominato cultore della Materia per l'insegnamento di Storia della Musica. Il suo principale ambito di ricerca è la storia della musica sacra a Milano in età moderna attraverso le nuove acquisizioni derivanti da fonti archivistiche e documentali inedite. Ha all'attivo la pubblicazione di una trentina di saggi e articoli sulla storia della musica sacra a Milano in miscellanee, atti di convegno e riviste scientifiche nonché la partecipazione a convegni internazionali. Collabora con l'Orchestra Sinfonica di Milano e con l'Associazione Amici del Loggione del Teatro alla Scala come relatore per conferenze musicologiche e incontri di introduzione all'ascolto. Dal 2020 è cofondatore e redattore della rivista musicologica milanese *Analecta Disjecta*.

Francesco Passadore

Poesia e pittura nelle composizioni pianistiche di Giacomo Orefice: un malinconico florilegio

La produzione pianistica coglie l'intero arco creativo di Giacomo Orefice: dal 1885, quando il ventenne compositore esordì con l'opera *Consuelo*, fino agli inizi del XX secolo. È un *corpus* di piccole dimensioni, tradito dalle stampe di Sonzogno, oltre che da qualche riedizione di Ricordi e Lucca, e da un discreto numero di manoscritti autografi, che attinge a diverse fonti di ispirazione: poetiche, pittoriche, naturalistiche,

paesaggistiche. Il “pezzo caratteristico”, nell’estensione del romantico “foglio d’album”, è la formula prediletta dal compositore vicentino, che tende ad assemblare queste pagine in piccole raccolte. Scelta che sembra cogliere l’eredità delle raccolte pianistiche di Schumann e far tesoro delle visioni di Debussy e Ravel: formule onomatopeiche, illustrazioni sentimentali e visive, dichiarate dai titoli dei singoli pezzi e da quelli delle raccolte che li raggruppano, costituiscono i fondamenti della concezione pianistica di Orefice. Le impressioni generate dalla visione di alcuni quadri di Arnold Böcklin stimolano Orefice a comporre una suite di sapore simbolista; versi espunti da opere di poeti coevi vengono posti in esergo a ciascuno degli “studi pittoreschi” che costituiscono la raccolta intitolata *Miraggi*; scene di vita marina danno vita alla tripartita raccolta di *Preludi del mare*. Tali scelte denunciano una sorta di poetica sinestetica e malinconica allo stesso tempo e trovano la migliore espressione nei timbri trasognati del pianoforte. Non mancano tuttavia pagine singole, che riprendono forme consuete quali studio, danza, variazione, preludio e fuga, muovendo verso una concezione armonica in cui la tonalità è progressivamente contaminata da inflessioni modali e, seppure timidamente, dalle istanze della Nuova Musica.

Francesco Passadore ha insegnato Storia della musica presso i conservatori di musica italiani e, in qualità di contrattista, Bibliografia musicale presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia. Nell’ambito della Società Italiana di Musicologia, fra il 2004 e il 2018 ha rivestito diversi ruoli: membro del comitato consultivo del settore «Collane di testi musicologici», vice presidente e responsabile del settore «Edizioni societarie», presidente. È stato membro del comitato scientifico che ha curato la pubblicazione delle sonate per tastiera di Baldassare Galuppi per l’editore Armelin Musica di Padova. Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali, ha curato la pubblicazione di atti di convegni e di volumi miscellanei e ha pubblicato articoli di ambito musicologico. Svolge attività di ricerca nel settore della bibliografia musicale, nel cui ambito ha pubblicato diversi repertori bibliografici: cataloghi tematici, cronologie e cataloghi di fondi musicali.

Eleonora Pipia

Il fantastico ed il tragico: Il Castello del sogno, ultima fatica inedita di Giacomo Orefice

Dell’ampia produzione teatrale di Giacomo Orefice, l’ultima opera è rimasta inedita: si tratta de *Il Castello del sogno*, in tre atti, tratta da un poema tragico di Annibale Butti.

Il soggetto si distacca dalle scelte operate fino a questo momento per le sue opere: una storia tragica avvolta in un’atmosfera fiabesca, che mantiene vivido un ventaglio di influenze diverse, dal simbolismo ‘pittorico’ (quasi *metafisico*) delle ambientazioni e della ricercatezza orchestrale all’immaginario wagneriano, fino alla letteratura: dal più remoto Calderón de la Barca ai più ‘recenti’ testi di Poe. La riflessione morale contenuta nel libretto stesso fa da vettore per una riflessione sul rapporto con le nuove generazioni di cui, nel 1921, quest’opera sembra essere sintomo di una presa di coscienza.

Dall’analisi delle partiture emerge un’orchestrazione che segue il flusso narrativo del libretto, sapientemente costruito su un continuo alternarsi di atmosfere e stati d’animo opposti, con suggestioni orientali e simbolismi nella scelta dell’organico oltre che nel già assodato stile di scrittura trasparente che trasferisce il fatto drammaturgico nel fatto

musicale, portando quest'ultimo in primo piano come protagonista a tutti gli effetti. Tra i materiali conservati presso il *Fondo Orefice* esiste inoltre una copia del testo stampato di Butti, con annotazioni autografe dello stesso Orefice: accostarsi a questa dimensione consente di immergersi nel processo di pensiero del compositore, gettando nuova luce sulla portata dell'opera. Approcciarsi all'ultima opera di Giacomo Orefice permette oggi una più ampia riflessione sulla direzione dell'opera nazionale al principio del secolo, in un momento di profondo rinnovamento e di delicato passaggio, portati alla luce attraverso la scelta di forme e soggetti determinati.

Eleonora Pipia si è laureata presso l'Università degli studi di Milano in Lettere moderne (2019), ed ha conseguito la laurea Magistrale con lode in Scienze della musica e dello spettacolo (2021) con una tesi dedicata all'opera *La Esmeralda* di Louise Bertin e Victor Hugo. Ha accompagnato gli studi tradizionali a studi musicali di Teoria musicale, Armonia e Chitarra classica. È in pubblicazione un contributo in «Quaderni dell'Istituto Liszt - Rivista di musica romantica europea» con il saggio «*L'homme de génie, c'est la nature entière qui devient parole*»: romanticismo letterario nell'esperienza parigina di Franz Liszt.

Alessandro Restelli

«Istrumenti antichi e rari» nella città di Milano fra XIX e XX secolo

L'intervento intende offrire una panoramica sul patrimonio di «istrumenti antichi e rari», per riprendere l'espressione usata in occasione dell'Esposizione Musicale Italiana tenutasi a Milano nel 1881, presente nel capoluogo lombardo fra l'ultimo quarto del XIX secolo e la metà del secolo XX. In questo arco di tempo, infatti, la città dimostrò un interesse vero e concreto per la musica delle epoche passate. Basti pensare che tra il 1880 e il 1921 videro la luce proprio a Milano due grandi iniziative editoriali come la *Biblioteca di rarità musicali* e *I classici della musica italiana*. Questo interesse per le antichità musicali coinvolse inevitabilmente anche agli strumenti, dai violini dei grandi costruttori cremonesi alle spinette barocche riccamente decorate, ai flauti d'avorio e altro ancora. Esemplari antichi erano ben visibili all'interno di grandi manifestazioni pubbliche organizzate in città, prima fra tutte l'Esposizione del 1881 citata in precedenza allestita tra i giardini di via Palestro e il Regio Conservatorio, ed erano inclusi nelle collezioni di numerose personalità milanesi, come l'antiquario Luigi Arrigoni o i gentiluomini Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi. Inoltre, si conservavano strumenti del passato presso diversi istituti museali cittadini, ad esempio il Museo Teatrale alla Scala o il Museo Artistico e Archeologico. Infine, sebbene trattati senza particolare qualificazione (con pochissime eccezioni e fra queste certamente il settore della liuteria ad arco), gli strumenti musicali erano coinvolti nel più ampio circuito del mercato antiquariale meneghino.

Alessandro Restelli è dottore di Ricerca in Scienze dei Beni Culturali e Ambientali. Presso l'Università degli Studi di Milano è stato Cultore della Materia per gli insegnamenti di Organologia e di Storia degli Strumenti Musicali e titolare del Laboratorio di Istituzioni di Organologia. È stato assegnatario di una borsa di ricerca post dottorato della Fondazione 'Fratelli Confalonieri' di Milano per il progetto *Il mercato*

antiquario di strumenti musicali a Milano fra Ottocento e Novecento. Ha collaborato ad attività dedicate al patrimonio strumentario di diversi musei italiani (Milano, Firenze, Lovere, Crema). Come relatore ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali: *Musical Instrument Collectors and Collections* (2019); *Music and Medievalism* (2018); Convegno Annuale SIdM (2014, 2015, 2017, 2021); Convegno Annuale della National Association for Musical Instruments, Portugal (2014, 2016); *La musica sacra nella Milano del Settecento* (2011). È curatore della guida *Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco* (Skira, 2014), autore della monografia *Il mercato antiquario di strumenti musicali a Milano fra Ottocento e Novecento* (Led, 2017) e di numerosi contributi in materia di storia degli strumenti musicali. Insegna Chitarra Elettrica e Acustica in scuole di musica nelle province di Milano e Varese.

Anna Schivazappa

La diffusione dell'associazionismo mandolinistico a Milano tra Otto e Novecento

A partire dagli anni '80 dell'Ottocento, si assiste ad un rinnovato interesse verso la pratica del mandolino in Italia. L'attività dei circoli mandolinistici beneficia, in questo periodo, di un contesto particolarmente favorevole, grazie ad un tessuto associativo costituitosi già a partire dalla prima metà dell'Ottocento in tutta Italia, dalle grandi città ai piccoli centri di provincia. La forte richiesta di repertorio da parte di un pubblico sempre più numeroso di dilettanti suscita l'interesse degli editori dell'epoca, generando un'enorme produzione musicale destinata a varie tipologie di ensemble a plectro. Editori come Ricordi, Monzino, Forlivesi, Bideri, Maurri, Venturini, Bratti, Schmidl ed altri, pubblicano in questi anni un numero consistente di metodi, riduzioni d'opera e composizioni originali per strumenti a plectro. Accanto a questa notevole mole di pubblicazioni, però, non va dimenticato il ruolo dei periodici specializzati che, a partire dal 1892, contribuiscono in maniera decisiva alla massiccia produzione di repertorio, grazie all'organizzazione regolare di concorsi di composizione aperti ai dilettanti. Se l'esempio della regina Margherita, musicista appassionata e dilettante di mandolino, ha certamente contribuito a lanciare la moda del mandolino nella Penisola, gli attori di questo rinnovato interesse per lo strumento sono numerosi e molteplici. Si tratta di commercianti, editori, compositori, insegnanti, liutai che hanno dato un impulso decisivo allo sviluppo dello strumento e del suo repertorio, nonché alla pratica collettiva all'interno delle associazioni. In questo periodo di fermento nel mondo dell'associazionismo mandolinistico, la città di Milano si pone, assieme a Torino e a Firenze, come uno dei centri più importanti nella diffusione di questo fenomeno. Nel corso di questa comunicazione ci concentreremo, in particolare, sulla diffusione dell'associazionismo mandolinistico a Milano tra Otto e Novecento, vista anche attraverso lo sguardo della stampa periodica specializzata.

Anna Schivazappa è dottoranda in musicologia presso l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus) di Parigi, dove discuterà a breve una tesi dal titolo *Les femmes mandolinistes en Italie (1880-1915) : musique, mécénat et affirmation artistique* (sotto la direzione della Prof.ssa Raphaëlle Legrand). Nel 2015 ha conseguito il Master "Interprétation des Musiques Anciennes" presso la Sorbonne, e lavora attivamente alla

riscoperta del repertorio per mandolino e basso continuo del XVIII secolo, in particolar modo con il suo ensemble, Pizzicar Galante.

Specialista dei mandolini storici, ha collaborato con diversi ensemble internazionali (tra i quali l'ensemble Matheus, Pygmalion, Jupiter e Il Giardino Armonico) in qualità di solista e camerista. Il suo secondo CD, dedicato alle sonate di Scarlatti e premiato con “5 de Diapason”, è stato pubblicato da Arcana nel 2019. Anna Schivazappa tiene masterclass e seminari in importanti istituzioni come la Philharmonie de Paris, la Lithuanian Academy of Music and Theatre e il Conservatorio di Milano. Inoltre, è stata musicista-ricercatrice associata presso la Bibliothèque nationale de France, che nel 2019 le ha attribuito una “bourse d'excellence” per i suoi progetti che associano ricerca musicologica e interpretazione.

Marco Targa

Musica e ideologia nazionalista negli anni della Grande Guerra: la posizione di Orefice

Gli anni della Grande Guerra vedono il dibattito sul nazionalismo musicale spingersi verso uno dei suoi culmini, anche in virtù del fatto che il conflitto internazionale irrompe prepotentemente nell'ambito culturale e artistico sotto forma di provvedimenti politici di portata storica, come la totale messa al bando su tutto il territorio nazionale delle musiche dei compositori austrotedeschi. La questione politica inerente alla salvaguardia dell'identità nazionale italiana aveva ormai cinquant'anni di storia alle sue spalle, essendo emersa come tema sempre più caldo già all'indomani dell'Unificazione. Se però nella seconda parte dell'Ottocento la disputa circa la difesa della tradizione musicale italiana orbitava unicamente attorno al genere operistico, coagulandosi attorno alle categorie di “avveniristi” e “antiwagneriani”, negli anni precedenti la guerra i fronti del dibattito si moltiplicano e le opinioni si diversificano in diverse correnti. Si pensi, ad esempio, alle posizioni di critici influenti come Torre Franca e Bastianelli, che intraprendono un percorso opposto rispetto alle opinioni dei critici della generazione precedente, individuando nel genere melodrammatico l'elemento corruttore della vera tradizione musicale italiana, ritenuta invece a vocazione eminentemente strumentale. Anche Giacomo Orefice partecipa al dibattito, esprimendo una posizione particolarmente interessante all'interno del contrappunto delle diverse voci, in quanto minoritaria rispetto al clima culturale dell'epoca. Egli nega infatti l'esistenza di generi e di stili musicali propri di una sola nazione (se non in ambito strettamente popolare), sulla base del fatto che la storia della musica europea dell'età moderna è una storia di continue influenze reciproche, in cui è impossibile individuare primati esclusivi di una sola nazione in particolari ambiti musicali. La visione nazionalistica della storia della musica si fonderebbe quindi su una serie di preconcetti e di costruzioni identitarie del tutto artificiose. Da questo assunto deriva quindi un'esortazione alla politica a proseguire il giusto sostegno rivolto ai compositori italiani, ma senza scadere nella demonizzazione degli influssi stilistici (peraltro inevitabili) provenienti da altre nazioni, da considerare invece come arricchimenti preziosi. Sul piano della propria predilezione personale, Orefice si orientava maggiormente verso lo stile tedesco in opposizione al cosiddetto “impressionismo” francese, avversato in Italia da un certo numero di compositori, fra cui, con particolare energia, da Setaccioli e, seppur solo in un secondo momento e partendo

da presupposti radicalmente diversi, anche da Casella. Questa sua predilezione, tuttavia, non influenzò la salda convinzione che fosse necessario promuovere un intenso e continuo scambio transnazionale, votato alla più ampia apertura culturale; un'idea che si inseriva peraltro in un più ampio programma di rinnovamento degli ordinamenti didattici musicali, purtroppo mai realizzato, ma che oggi a distanza di più di un secolo dalla sua formulazione appare di grande lungimiranza e tuttora attuale.

Marco Targa è ricercatore presso il Dipartimento Studi Umanistici dell'Università della Calabria. Ha insegnato presso i Conservatori di Musica di Teramo, Siena, Pavia e Como. Nel 2013 gli è stato conferito il premio "Arthur Rubinstein - Una vita nella musica", sezione giovani, dal Teatro "La Fenice" di Venezia per il suo libro *Puccini e la Giovane Scuola. Drammaturgia musicale dell'opera italiana di fine Ottocento* (Torino, De Sono-Albisani, 2012). I suoi principali ambiti di ricerca sono: il teatro musicale fra Ottocento e Novecento, la regia operistica, la musica per il cinema muto, la teoria della forma-sonata, ai quali ha dedicato vari saggi pubblicati in riviste e volumi miscelanei italiani e stranieri. Per conto dell'Associazione Wagneriana di Milano, di cui è vicepresidente, ha curato il volume *Mettere in scena Wagner. Opera e regia fra Ottocento e contemporaneità* (LIM, 2019). Ha condotto ampie ricerche sulle fonti documentarie della musica cinematografica nell'epoca del muto. Si è diplomato in pianoforte presso l'Istituto superiore di Studi musicali "G. Puccini" di Gallarate e ha compiuto gli studi di armonia e contrappunto presso il Conservatorio "G. Verdi" di Milano.

Marco Brighenti-Valentina Trovato

"L'antipode de Bayreuth". Il Salone Perosi a Milano: una testimonianza inedita di Romain Rolland

Dei ripetuti viaggi in Italia del giovane Romain Rolland solo Milano fu una meta espressamente musicale. Se a Roma, Firenze e Venezia lo scrittore e musicologo francese si era recato per ammirare le vestigia artistiche, incontrando solo di sfuggita e svogliatamente i musicisti locali, a Milano si recò per ben tre volte (nel 1899 e, in due riprese, nel 1900) con l'espresso intento di assistere alle esecuzioni delle opere di Lorenzo Perosi, che egli aveva salutato con trasporto quale "nuovo Mozart". Perosi, restio ad eseguire i propri oratori nei luoghi sacri così come nelle sale da concerto, aveva finalmente trovato a Milano, nella chiesa sconosciuta di Santa Maria della Pace, un luogo ideale per la propria musica. Con l'aiuto della famiglia Bagatti Valsecchi, vi istituì il Salone Perosi, dove nella prima decade del Novecento venne istituito una sorta di festival dedicato esclusivamente alle creazioni del giovane e già rinomato sacerdote. Acceso di entusiasmo per le musiche di Perosi, Rolland celebrò il luogo indicandolo addirittura quale meta di pellegrinaggio alternativa alla collina di Bayreuth. Alla Bibliothèque National de France a Parigi è conservato l'intero journal del Premio Nobel francese, nel quale almeno una sessantina di pagine, ancora inedite, sono dedicate al racconto di questi viaggi musicali in terra lombarda. Non si tratta di mere annotazioni di viaggio, ma di approfondite riflessioni sulla musica e di trascrizioni delle lunghe conversazioni con Perosi, in un caso arricchite dalla presenza di Gabriele D'Annunzio, anch'egli a Milano per assistere alle esecuzioni del Salone Perosi. Tali pagine ancora inedite costituiscono un

contributo di prima importanza per lo studio della musica italiana d'inizio Novecento e mettono in rilievo il ruolo centrale svolto dalla città di Milano. Il paper affronterà in maniera duplice l'esperienza del Salone Perosi: da una parte indagando il contesto milanese in cui il Salone trovò un luogo privilegiato e il ruolo della famiglia Bagatti Valsecchi attraverso lo spoglio della stampa e dei documenti dell'epoca, dall'altro studiando la preziosa testimonianza di Romain Rolland e facendone emergere gli elementi più interessanti della riflessione intorno al compositore italiano.

Valentina Trovato (Milano 1986). Ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi umanistici interculturali all'Università di Bergamo nel 2021 con una tesi sulla ricostruzione storiografica dello Jephthe di Giacomo Carissimi, autore a cui ha dedicato molti sforzi (nel 2017 ha pubblicato per l'Istituto Italiano per la Storia della Musica l'edizione critica dei Sacri Concerti a due, tre, quattro e cinque voci). Tra i suoi interessi di ricerca: l'Early Music Revival, la ricezione novecentesca di autori del Sei-Settecento. Ha partecipato come relatrice a diversi convegni nazionali e internazionali.

valentina.trovato@gmail.com

Marco Brighenti (Ferrara 1986). Laureato in Filosofia con una tesi sul pensiero di Richard Wagner, ha studiato e si è diplomato in flauto traverso nei conservatori di Ferrara e Padova, e ha studiato composizione presso il Conservatorio di Milano. Attualmente svolge un dottorato in musicologia all'università Sorbona di Parigi in cotutela con l'Università di Bologna sulla presenza della musica italiana di primo Novecento a Parigi. Ha pubblicato una monografia e diversi articoli sul pensiero filosofico di Richard Wagner, e articoli su Ildebrando Pizzetti e Giannotto Bastianelli, la musicologia di Adorno e Beethoven.

Marina Vaccarini

La Società Umanitaria e l'Università popolare per la diffusione della cultura musicale a Milano agli inizi del Novecento

Agli albori dell'età giolittiana Milano è la "città che sale" industriosa e dinamica, polo di flussi migratori di lavoratori e lavoratrici che rivendicano nuove forme di solidarietà, di educazione e di integrazione sociale. Tra le tante iniziative, il 1° marzo 1901 apre l'Università popolare in via Ugo Foscolo 5 con l'ambizioso progetto di «diffondere nelle classi popolari, con metodi moderni, l'istruzione scientifica, tecnica ed estetica associata al concetto di civile educazione». Nel 1902 diviene operativa anche la Società Umanitaria a seguito dello sblocco della cospicua eredità che, una decina d'anni prima, l'imprenditore filantropo Prospero Moisè Loria aveva donato al Comune di Milano con l'analogha intenzione di «aiutare i diseredati a rilevarsi da sé medesimi, procurando loro assistenza, lavoro ed istruzione e più in generale di operare per il migliore sviluppo educativo e socio-culturale in ogni settore della vita individuale e collettiva». Tra enti pubblici e iniziative private, istituzioni sociali, scolastiche, teatrali e concertistiche si venne così a creare una fitta rete di collaborazioni solidaristiche all'interno della quale si cercherà di individuare la collocazione assegnata alla cultura musicale e, attraverso l'attività di conferenziere e di divulgatore svolta da Giacomo Orefice in questo contesto, con quali espedienti si cercò di avvicinare un pubblico impreparato alle sale da concerto.

Marina Vaccarini è nata a Milano dove ha compiuto gli studi al Conservatorio “G. Verdi” e all’Università Statale. I suoi interessi vertono soprattutto su autori e aspetti della musica in Italia dal XVIII al XX secolo. Ha pubblicato libri e saggi per LIM, Brepols, BMG Ricordi, Ibis, Skira, Nuove Edizioni, Baldini e Castoldi, Olschki, Curci, LED Edizioni Universitarie, SEdM Società Editrice di Musicologia, Guerini, Die Schachtel. Già docente di Storia della musica nei Conservatori di Matera e Brescia (sez. di Darfo B.T.), collabora con la Fondazione Arcadia di Milano per il progetto Giovanni Battista Sammartini e con l’Associazione culturale NoMus, Centro Studi e Ricerche sulla Musica Moderna e Contemporanea, per la curatela di libri e presentazioni di concerti in importanti istituzioni museali di Milano.