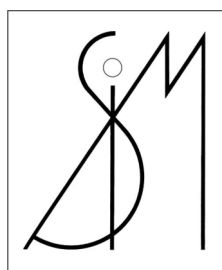


SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA

XXVI CONVEGNO ANNUALE

MATERA, 18-20 ottobre 2019

ABSTRACT



Angela Annese

Le stagioni musicali del Circolo del Convegno (Milano, 1922-1935)

Il 30 ottobre 1922, con un rinvio di due giorni rispetto alla data prevista del 28 indotto dalla concomitanza con la marcia delle milizie fasciste su Roma, negli eleganti saloni di Palazzo Gallarati Scotti a Milano si inaugura con un concerto dedicato a Maurice Ravel, per l'occasione impegnato personalmente anche come esecutore, la I Stagione di manifestazioni culturali del Circolo del Convegno, appena costituito. Animata dal suo fondatore Enzo Ferrieri, modernissima figura di intellettuale 'europeo', la poliedrica attività del Convegno esprime intenti ed energie propositive che disegnano un percorso tanto breve quanto intenso e, soprattutto, importante per la portata innovativa e per l'altissima levatura dei protagonisti.

Guidate da un'idea militante del lavoro culturale come strumento di un moderno umanesimo e ispirate a una visione dinamica e multidisciplinare dell'esperienza artistica, le tredici Stagioni del Circolo del Convegno che si susseguono tra il 1922 e il 1935 riconoscono alla musica un ruolo centrale. Un fitto calendario di concerti cameristici, curato da Enrico Mainardi insieme allo stesso Ferrieri, vede negli anni avvicinarsi figure di primissimo piano della scena musicale italiana e internazionale, in un fervore di iniziative che imprime un segno profondo nella vita culturale non solo milanese e apre la strada a nuove possibilità di pratica e di fruizione delle arti, come quelle che il Teatro di Torino sperimenta qualche anno più tardi. Sulla base della ricca documentazione conservata nel Fondo Enzo Ferrieri presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori a Milano e nel Fondo Enzo Ferrieri presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, ancora sostanzialmente inesplorata per quanto attiene all'attività musicale del Circolo del Convegno, il contributo si propone di offrire un primo sguardo su una formidabile vicenda artistica tuttora nascosta nelle pieghe della narrazione storica ma di assoluto valore nella vita musicale italiana della prima metà del Novecento.

Angela Annese, pianista, deve la propria formazione musicale ad Aldo Ciccolini, e a Dario De Rosa. È Diploma di merito all'Accademia Chigiana e Lauréate all'Académie Ravel di Saint Jean de Luz. Svolge da tempo una ricerca sul repertorio del melologo che condivide con attori quali Marco Baliani, Giuliana Lojodice, Licia Maglietta, Milena Vukotic. Curatrice del volume *Intorno al Clavicembalo ben temperato di Johann Sebastian Bach* (Bari, 1998), è autrice di contributi presentati a convegni e di scritti di argomento musicologico pubblicati in volumi e in programmi di sala. Collabora regolarmente per la ricerca con il Dipartimento di Lettere Lingue Arti. Italianistica e culture comparate dell'Università degli Studi "Aldo Moro" di Bari. È docente di Pianoforte presso il Conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari, per il quale nel 2018 ha co-curato la mostra documentaria "Nino Rota e il pianoforte", realizzata in collaborazione con l'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, e dal 2014 è co-curatrice del progetto di ricerca artistica "L'ombra illuminata. Donne nella musica", ammesso alla EPARM Conference 2015 di Graz e accolto tra le iniziative dell'Anno Europeo del Patrimonio Culturale 2018. Tra le incisioni discografiche, la prima registrazione integrale della musica pianistica di Nino Rota.

Alessandro Avallone

«Noi più grulli e men devoti»: metateatro ed estetica scapigliata nell'Amleto di Boito e Faccio

L'*Amleto*, tragedia lirica in quattro atti, è il primo libretto di Arrigo Boito, scritto per la musica dell'amico Franco Faccio. Un'opera emblematica, scarsamente considerata nei pochi studi relativi alla Scapigliatura musicale. Il testo, fortemente innovativo nelle scelte metriche e lessicali, si presenta come una fedele riduzione dell'originale shakespeariano, di cui conserva gli elementi sovranaturali e i profondi interrogativi filosofici. La prima versione dell'opera andò in scena a Genova nel 1865, e si inserisce nella cosiddetta fase eroica della Scapigliatura, caratterizzata da un forte spirito polemico e combattivo. Nella prima parte della relazione intendo soffermarmi sulla scena metaoperistica presente nel secondo atto, finora mai studiata in dettaglio. L'operina, che intende far uscire allo scoperto l'usurpatore, innesca una contesa generazionale tra «vecchi» e «giovani», i quali si esprimono con giudizi opposti sulle qualità drammatiche e musicali dello spettacolo. Analizzando il *play within the play* dal punto di vista stilistico, musicale e teatrale, intendo evidenziare come questa scena serva a presentare una nuova estetica operistica, quella propugnata dagli autori scapigliati. La polemica dei «giovani spettatori» contro un vecchio modo di fare teatro, ricalca infatti le feroci critiche mosse da Boito alle forme chiuse del melodramma ottocentesco. Nella seconda parte della relazione passo a considerazioni più generali, ponendo a confronto l'elaborazione boitiana di questa scena con l'originale. Molti studiosi shakespeariani (Greg, Cavell, Sibony) hanno messo in evidenza l'importanza della pantomima che apre il momento metateatrale. Nel libretto sono assenti sia la pantomima che il personaggio di Fortebraccio, il principe norvegese che raccoglie l'eredità di Amleto. Queste assenze, a mio avviso non casuali, rendono ancora più stridente la solitudine e il dubbio melanconico del principe danese, che diventa così alter ego letterario del librettista. In questa scena cruciale emergono dunque tutte le difficoltà che il giovane Boito affrontò nel trasformare il suo pensiero tragico in una concreta alternativa estetica.

Alessandro Avallone è dottorando di ricerca in «Storia e analisi delle culture musicali» presso l'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», dove si occupa del melodramma postunitario con particolare attenzione alla Scapigliatura musicale, e alla presenza della categoria estetica del Brutto nell'opera di questo periodo. Laureato con lode in Lettere Moderne con una tesi sul pensiero musicale di Giuseppe Mazzini, si è poi specializzato col massimo dei voti e la lode in Musicologia, discutendo una tesi sulla presenza dell'apollineo e del dionisiaco nelle opere di Verdi e Boito, sempre nel medesimo ateneo romano. Ha pubblicato articoli su Liszt, Jommelli, Castelnuovo-Tedesco e Boito. Diplomato brillantemente in Flauto presso il Conservatorio «Santa Cecilia» di Roma, ha poi seguito diversi percorsi di alto perfezionamento, studiando anche al Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano, e svolge tuttora un'intensa attività concertistica. Abilitato all'insegnamento di Musica ed Educazione Musicale presso le scuole secondarie di primo e secondo grado, risulta tra i vincitori del Concorso docenti 2016 per la nuova classe disciplinare di «Storia della Musica» nei Licei musicali.

Rodolfo Baroncini

Monteverdi a Venezia: un contesto per il Combattimento. La committenza privata veneziana e il ridotto di Girolamo Mocenigo

La relazione, previa una presentazione delle tipicità del complesso fenomeno del mecenatismo privato a Venezia nelle prime tre-quattro decadi del Seicento, è incentrata sulla ricostruzione di uno dei più attivi ridotti letterario-musicali della città, quello del patrizio Girolamo Mocenigo, raffinato mecenate e committente di diversi lavori scenico-musicali di Monteverdi, dei quali il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, allestito nel 1624 e pubblicato nel 1638 (*Madrigali Guerrieri et amorosi*), è l'unico giunto integralmente sino a noi. Connotato da un forte livello di ibridazione che fino a questo momento ha finito con lo spiazzare ogni tentativo di sua decrittazione, il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e l'annessa retorica delle «passioni contrarie» sono ricondotti nel loro originario contesto di ideazione e produzione nel tentativo di dar senso e ragione della loro peculiare essenza.

Rodolfo Baroncini, già docente a contratto presso l'Istituto di musicologia dell'Università di Parma, è attualmente professore di Storia e storiografia della musica presso il Conservatorio di Adria (RO). Collaboratore esterno della Fondazione Giorgio Cini di Venezia per la quale ha ideato e coordinato un ciclo di Seminari dedicato alle fonti musicali veneziane (2014, 2016 e 2019), è membro del comitato scientifico di "Venetian Music - Studies", collana di testi scientifici edita da Brepols. Particolarmente interessato alla musica strumentale dei secoli XVI e XVII, ha approfondito aspetti scarsamente indagati dello strumentalismo cinquecentesco, quali la protostoria del violino e le connesse pratiche d'insieme, rivedendo, alla luce di una più aggiornata metodologia storiografica, aspetti relativamente più noti della tradizione seicentesca, quali la sonata e la sinfonia per piccolo organico e le origini dell'orchestra. Collateralmente a queste ricerche ha sviluppato un interesse specifico per l'ambiente musicale veneziano tra Cinque e Seicento e la locale committenza privata, culminato in un'ampia monografia su Giovanni Gabrieli (Palermo, L'Epos, 2012). Attualmente è impegnato in un processo di revisione critica della storia musicale veneziana delle prime tre-quattro decadi del Seicento, argomento su cui ha pubblicato numerosi saggi e articoli. Ha in preparazione in collaborazione con altri studiosi un volume dedicato a *Monteverdi e la cappella di San Marco*, la cui pubblicazione è prevista per la fine dell'anno corrente.

Ivano Bettin

L'edizione critica della Dorilla di Antonio Vivaldi

La *Dorilla* RV 709 di Antonio Vivaldi, un dramma eroico pastorale in tre atti composto su libretto di Antonio Maria Lucchini, fu rappresentato per la prima volta nel Teatro Sant'Angelo di Venezia il 6 novembre 1726. Sei anni dopo la sua prima veneziana venne rappresentata, ampiamente scorciata e modificata, nel teatro Sporck di Praga. La *Dorilla* tornò per l'ultima volta sulle scene veneziane nel 1734 al Teatro Sant'Angelo.

A distanza di otto anni dalla sua prima intonazione, l'opera, seppur profondamente rivisitata, riscosse nuovamente successo. Molti recitativi erano stati accorciati e diverse arie sostituite, alcune con brani attinti da altri lavori di Vivaldi, altre con arie prese da opere di altri autori, quali Johann Adolf Hasse, Geminiano Giacomelli, Domenico Sarro e Leonardo Leo. L'adattamento fu opera di patrizio veneziano Bartolomeo Vitturi che mise mano al libretto con la precisa volontà di andare incontro alle richieste del pubblico che desiderava ascoltare i cavalli di battaglia dei compositori più in voga in quegli anni.

La realizzazione della recente edizione critica della *Dorilla*, pubblicata dall'Istituto Antonio Vivaldi e Casa Ricordi e basata sul manoscritto in parte autografo conservato presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (Foà 39), oltre ad aver permesso la ricostruzione delle fasi di *restyling* dell'opera-pasticcio, ha aggiunto un importante tassello alla riscoperta delle opere teatrali del Prete Rosso (fino ad oggi trascurate in favore della sua produzione strumentale) e, soprattutto, ha gettato nuova luce sulla sua prassi compositiva.

Ivano Bettin si è laureato nel 2004 in Lettere moderne all'Università degli Studi di Milano, ha in seguito conseguito il dottorato di ricerca in Storia e critica dei beni artistici e ambientali, curriculum musicologico presso il medesimo ateneo. Attualmente svolge un'intensa attività di ricerca occupandosi prevalentemente del patrimonio musicale italiano tra Cinquecento e Settecento. Membro del comitato editoriale della collana «Le musiche della Cappella del Duomo di Milano» edita da Carrara, ha curato numerose edizioni critiche, tra cui la *Dorilla* di Antonio Vivaldi e *Il Flaminio* di Giovanni Battista Pergolesi, entrambe editate da Casa Ricordi. Ha al suo attivo un importante numero di saggi pubblicati da diverse case editrici tra cui LIM, Led, Ets, SEdM, Pàtron e Centro Studi Antoniani. È autore di diverse voci del *Dizionario biografico degli italiani* e della *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Dal 2011 è editor nella divisione musica classica di Hal Leonard Europe. Iscritto all'albo dei Giornalisti pubblicisti, è stato relatore in vari convegni internazionali.

Anna Bianco

Aggiornamenti e precisazioni sull'opera grafica per musica di Carlo Antonio Buffagnotti

Con la presentazione di tre opere inedite di Carlo Antonio Buffagnotti (1660-ca. 1730) questo intervento vuole integrare il lemma di recente pubblicazione a lui dedicato nel *Dizionario degli Editori Musicali Italiani*. Le opere consistono di due incisioni all'acquaforte conservate presso il Museo della Musica di Bologna, e di un disegno a penna, quest'ultimo attualmente reperibile nel mercato dell'arte con diversa attribuzione. Stilisticamente ascrivibili al periodo giovanile dell'artista, queste opere sono databili fra il 1684 ed il 1693.

Buffagnotti apprese l'arte del disegno e dell'incisione nella bottega di Domenico Santi (1621-1694), esponente della scuola di ornato del celebre quadraturista Agostino Mitelli (1609-1660). Ispirate ai suoi maestri sono infatti le architetture, le rovine, le fontane ed i cartigli che fanno da cornice alle sue curiose creazioni per la musica, a penna ed incise.

Nel caso della prima acquaforte un grande cartiglio raccoglie la dedica originale dell'edizione delle dodici *Sonate per camera a violino e violoncello di vari autori* la quale, pur non essendo stata inclusa in alcuna delle copie documentate, ne chiarisce finalmente il contesto di produzione. Inoltre, la coeva nota manoscritta in calce e l'iscrizione sul verso indicano una possibile collaborazione dell'artista con gli editori Soliani di Modena.

La stampa con sonetto e dedica ed il disegno a penna sono invece veri e propri ritratti in musica che Buffagnotti intese per omaggiare alcuni musicisti appartenuti alla sua cerchia, includendo nelle ardite iconografie brani musicali da essi eseguiti e composti. Sebbene realizzate su carta e di dimensioni ridotte, queste due opere sono vagamente accostabili ai magnifici album di disegni e cantate che Buffagnotti aveva realizzato, al fine di ottenere favori e commissioni, per Francesco II d'Este e per un membro della casata dei Medici.

Anna Bianco (Vicenza, 1983) ha conseguito il diploma di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali presso l'Università Statale di Milano e ha conseguito il titolo di Master of Arts all'Universiteit van Amsterdam. La tesi, seguita dal Prof. Eric Jan Sluifjter, analizza un dipinto attribuito a Clara Peeters confutandone l'attribuzione. Dal 2011 è curatrice della collezione d'arte di Ton Koopman ad Amsterdam, prevalentemente composta di stampe e disegni a soggetto musicale, di epoca compresa tra il sedicesimo secolo e il giorno d'oggi. Esemplari di questa estesa collezione vengono spesso prestati per esposizioni d'arte grafica in Europa. Nel 2012, Anna ne ha curato una mostra dedicata all'iconografia di Santa Cecilia all'organo in disegni, stampe ed ex-libris. Inoltre, è responsabile del dipartimento *Old Masters* di Arine van der Steur, antiquaria a L'Aja, città dove risiede e dove, presso l'Istituto per la Storia dell'Arte Oladese (RKD), lavora come volontaria all'integrazione di immagini e documenti relativi a opere a soggetto musicale nella collezione iconografica dell'istituto, organizzata in base ai codici ICONCLASS. Il suo attuale progetto di ricerca è rivolto allo studio delle decorazioni dei manoscritti di cantate italiane tra il diciassettesimo ed il diciottesimo secolo, ed è supervisionato dai Proff. Koopman e Gert Jan van der Sman.

Beatrice Birardi

Donne musiciste in Terra di Bari nel XIX secolo: l'attività di Ottavio Festa fra benedettine e 'monacelle'

Nella prima metà dell'Ottocento il maestro Ottavio Festa, appartenente a una prolifica famiglia di musicisti, è attivo come compositore e maestro di cappella in Terra di Bari. La sua attività di insegnante di musica lo vede impegnato presso le monache benedettine del monastero di Acquaviva delle Fonti, presso le orfane (dette "monacelle") del conservatorio di Casamassima e a Bari con giovani fanciulle di famiglie altolocate. Attraverso la figura di Festa è possibile tracciare un piccolo percorso di indagine intorno all'educazione musicale rivolta a donne di differente estrazione sociale, in una remota provincia dell'allora Regno delle Due Sicilie.

In particolare, a Casamassima Festa contribuisce in modo significativo allo sviluppo del primo conservatorio musicale femminile in Terra di Bari, in cui donne povere e orfane hanno la possibilità di divenire maestre di cappella di professione e riscattare così la loro condizione sociale.

A partire da documenti d'archivio e dal fondo musicale della cattedrale di Acquaviva delle Fonti, in cui sono conservati molti manoscritti di Ottavio Festa, si intende ricostruire l'operato del musicista pugliese con particolare attenzione al suo contributo didattico nella formazione di giovani musiciste, donne appartenenti a contesti sociali differenti accomunati però dallo stesso 'orizzonte ristretto' caratterizzante all'epoca la condizione femminile.

Beatrice Birardi è musicista, musicologa, studiosa di storia e tradizioni locali. Diplomata con lode e menzione in Strumenti a Percussione sotto la guida di Beniamino Forestiere presso il Conservatorio di Bari, si è dapprima laureata e poi addottorata in Beni Musicali presso l'Università del Salento. Svolge attività di ricerca soprattutto nell'ambito del Novecento musicale italiano e della storia musicale pugliese. Ha pubblicato vari saggi su miscellanee e riviste scientifiche e ha partecipato a convegni nazionali e internazionali. In qualità di percussionista collabora con varie formazioni musicali, in ambito classico e popular. È docente di percussioni presso i licei musicali statali.

Maddalena Bonechi

“Nuove musiche” alla corte medicea nel primo Seicento: luoghi, spazi e manifestazione di potere

Il presente contributo è dedicato al ruolo e alle funzioni delle esecuzioni vocali a una voce (ma anche a due o più) con accompagnamento di basso continuo alla corte dei Medici nella Firenze di primo Seicento. Tale repertorio, che si sviluppò sulla scia delle *Nuove Musiche* (1602) pubblicate da Giulio Caccini, abitava non tanto le grandi sale di Palazzo Pitti, in cui si allestivano generalmente commedie e balletti, quanto gli ambienti più privati del palazzo, ove avevano accesso solo pochi: in particolare le cosiddette *camere* – nel significato ampio che il termine aveva all’epoca – e le cappelle. Le esibizioni di virtuosi che si svolgevano in questi ambienti possedevano una molteplicità di valenze: tali stanze erano infatti tanto luoghi fisici quanto spazi simbolici, dal significato intrinsecamente politico e sociale. Tale aspetto, affrontato dalla letteratura musicologica soprattutto per quel che concerne le esecuzioni musicali cortigiane cinquecentesche, merita di essere ancora indagato sul versante fiorentino di inizio Seicento. Attraverso la disamina delle notizie presenti nelle fonti scritte a noi pervenute (in particolare carteggi medicei e diari di etichetta, nonché alcuni trattati coevi), la ricostruzione degli spazi di Pitti dedicati alle *performances* delle “Nuove musiche” e la valutazione delle loro caratteristiche architettoniche e acustiche, si intende chiarire se e quale tipo di legame intercorreva tra il luogo prescelto per le esecuzioni e l’esercizio del potere granducale. Il bene materiale e definito, rappresentato sia dall’architettura sia dagli oggetti d’arte e di arredo, viveva infatti accanto a quello immateriale ed effimero, il suono: proprio il loro connubio, di volta in volta diverso, in un determinato spazio (anch’esso mutevole ma sempre connotato e mai asettico) permetteva che un’esecuzione musicale assolvesse a un preciso compito simbolico, manifestazione di ricchezza e di potere.

Maddalena Bonechi è assegnista di ricerca presso l’Università degli Studi di Firenze, ove ha compiuto gli studi universitari laureandosi in DAMS e successivamente in Musicologia e Beni Musicali. Presso la stessa Università si è dottorata in Storia delle Arti e dello Spettacolo con una tesi dal titolo *“Nuove musiche” nella Firenze di primo Seicento: luoghi, occasioni, prassi esecutive, musiche e testi*. Ha conseguito inoltre il diploma di primo livello in pianoforte principale presso l’Istituto Superiore di Studi Musicali “Rinaldo Franci” di Siena.

Irene Maria Caraba

Le lettere del Fondo Basevi: primi accertamenti

Abramo Basevi (1818-1885), è da considerarsi uno dei personaggi chiave della vita musicale fiorentina e italiana negli anni 1850 – 1870. I primi studi sistematici che lo hanno riguardato risalgono agli anni '90 del secolo scorso e si sono soffermati soprattutto sul suo Studio sulle opere di Giuseppe Verdi (1859), in relazione al termine 'solita forma de' duetti', che ancora oggi consente agli studiosi di definire la principale forma del numero all'intero dell'opera lirica, (Powers 1987; Parker 1997), e alla terminologia che Basevi conio per recensire le opere verdiane (Roccatagliati 1994). A partire dai primi anni 2000, gli studi condotti da Jesse Rosenberg (in particolare in *Abramo Basevi: A Music critic in search of a context*, 2002) sono stati importanti per tracciare un profilo più dettagliato di questo personaggio, e negli stessi anni i contributi di Giorgio Sanguinetti (2000) e Andrea Chegai (2000) hanno fatto luce sugli aspetti teorici fondanti il 'nuovo sistema di armonia' ideato da Basevi. Diversamente dai contributi suddetti, la presente relazione si pone l'obiettivo di tracciare un profilo del tutto nuovo di questo personaggio grazie ad un'indagine preliminare del cospicuo fondo di lettere recentemente riscoperto e custodito nel Fondo Basevi del Conservatorio di Musica "L. Cherubini" di Firenze. Tra tutte le missive destinate a Basevi, si privilegeranno le lettere risalenti agli anni '60 dell'Ottocento, durante i quali il livornese viene definito da un suo corrispondente «l'anima di tutta la vita musicale a Firenze». Tra i mittenti figurano personaggi illustri come François-Joseph Fétis, Joseph D'Ortigue, Arthur Pougin, Luigi F. Casamorata, Alberto Mazzucato, Jessie Laussot, Giovanni Pacini, Ferdinando Giorgetti e molti altri che, rivolgendosi al livornese per i motivi più vari, ne testimoniarono la determinante centralità nella vita musicale dell'epoca.

Irene Maria Caraba è attualmente iscritta al dottorato di ricerca in Beni culturali, Formazione e Territorio presso l'Università di Roma "Tor Vergata", dove ha vinto la borsa di studio con un progetto dal titolo "Abramo Basevi (1818-1885): uno studio monografico". Nel 2016 ha conseguito presso la stessa università e sotto la guida di Giorgio Sanguinetti, la laurea magistrale in Musicologia e Beni Musicali con il massimo dei voti e la lode con una tesi intitolata "La musica liturgica nell'Ottocento: Antonio Maria Musilli, frate minore conventuale" con la quale ha vinto il premio "Per una nuova cultura umanistica" (II edizione). Dal 2015 collabora con il Centro Studi Antoniani per il cui *Corpus Musicum Franciscanum* ha pubblicato nel 2016 l'edizione di un *Gloria concertato a 4 voci* di Luigi Antonio Sabbatini (1732-1809). Diplomata in violoncello al Conservatorio di musica statale "L. Perosi" (CB), è attiva in numerose formazioni orchestrali e da camera con cui si esibisce in Italia e all'estero. Dal 2013 si dedica, inoltre, alla prassi esecutiva barocca come violista da gamba, partecipando a festival nazionali e internazionali.

Gabriele Cecchetti

“Tacendo dicea”. Il suono del silenzio petrarchesco nella prima età moderna

La produzione e la ricezione della musica nell'Europa della prima età moderna sono profondamente influenzate dall'esplorazione in campo metafisico e fisiologico dell'effetto delle passioni sul corpo e l'animo umano. La corrispondente trattazione scientifica, sviluppata lungo il XVI e il XVII secolo in una varietà di direzioni diverse, è accompagnata da un immaginario visuale unitario, dettagliato ed evocativo che evidenzia la vulnerabilità della condizione umana agli affetti. Questo repertorio descrittivo presenta risonanze con un immaginario altrettanto coerente che il mondo della prima età moderna aveva ereditato e assorbito da uno schema letterario più antico, quello offerto dall'approccio poetico petrarchesco e, più in generale, tardo-medioevale alla tematica dell'amore. La nostra comprensione del rapporto percettivo con la musicalità e, più in generale, del discorso accademico sulla vulnerabilità alle passioni, tra cui quelle evocate dalla musica, nell'Europa dell'epoca potrebbe allora beneficiare di un'esplorazione più ampia delle influenze reciproche tra la realtà percepita, le conoscenze (proto-)scientifiche e le pratiche artistiche (letterarie o musicali). Poiché parole e metafore (incluse quelle poetiche) identificano fenomeni che sono poi disponibili come oggetto d'indagine scientifica, quelle parole e metafore possono influenzare la prospettiva scientifica stessa, la quale in compenso trasforma le metafore in una descrizione della realtà percepita. Il madrigale *Io tacerò*, dal quarto libro dei madrigali gesualdiani, servirà come esempio di una possibile via per cercare tracce del trasferimento di specifiche caratteristiche dell'‘amore’ letterario tardo-medioevale (la ‘gentilezza’ stilnovista o il silenzio petrarchesco) nelle pratiche musicali rinascimentali. Allo stesso tempo, attraverso una lettura di fonti medioevali e moderne, cercherò di mostrare come l'inquadramento culturale e specificamente scientifico della vulnerabilità alle passioni possa aver mediato questa appropriazione.

Gabriele Cecchetti, dopo aver conseguito con *distinction* il Master of Philosophy presso il Centre for Music and Science (University of Cambridge), partecipa al Digital and Cognitive Musicology Lab (EPFL) come dottorando nel 2019. A Roma ha precedentemente conseguito la laurea in Fisica (Università ‘La Sapienza’) e il diploma di secondo livello in Violoncello (Conservatorio ‘S. Cecilia’). I suoi interessi di ricerca spaziano dall'analisi musicale ai fondamenti cognitivi dell'esperienza musicale, e attingono agli strumenti propri della musicologia, delle scienze cognitive, e della modellizzazione matematica e computazionale. Nell'ambito del progetto ‘Principles of Musical Structure Building’, finanziato dall'ERC, collabora al tentativo di innestare approcci teoretici e computazionali alla sintassi musicale entro un inquadramento cognitivo investigabile empiricamente.

Ha affiancato a una estesa esperienza come violoncellista una pluriennale collaborazione con il settore didattico dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia. È stato beneficiario di borse di studio assegnate dal Cambridge Trust, dall'Homerton College dell'Università di Cambridge e dalla Regione Lazio.

Tommaso Colafiglio - Fabrizio Festa

Informatica musicale e reti neurali: l'analisi degli stati mentali come strumento di indagine musicale e metodologia compositiva

Il Laboratorio di Musica Elettronica e Applicata del Conservatorio di Musica di Matera ha focalizzato la sua attività di ricerca al confine tra neuroscienze, informatica, pedagogia e attività performativo/compositive. L'assunto ideologico è che oggi un musicista, ed in particolare il compositore, debba avere competenze estese, che lo mettano in grado di essere il protagonista della scena artistica e formativa, anche quando la tecnologia, e chi la progetta e realizza, sembrerebbe invece voler guidare in una sola direzione, quella del facile profitto, sia il consumo, sia la fruizione sia persino la creazione artistica musicale e non solo. Da qui la centralità nella nostra ricerca dell'elemento umano, centralità che si rispecchia nel nostro interesse per la pedagogia e più in generale per la formazione e la divulgazione.

Musica Humana

Informatica e musica sono scienze che con la forma, e con la sua rappresentazione e con la sua comunicazione, hanno uno speciale rapporto. Partendo da tale presupposto, e immaginando che l'anima di ciascuno si esprima attraverso la forma e le espressioni del volto, attraverso i gesti e i movimenti del corpo, abbiamo elaborato un approccio algoritmico, che ci potesse portare poi alla sua descrizione sonora. Ciascuno ascolta così il suono e la musica che corrisponde al suo volto. Lo stesso approccio lo abbiamo utilizzato, in seguito, per trattare immagini pittoriche, strutture architettoniche e forme biologiche. Quadri, edifici, forme di vita allo stesso modo vengono esaltate dalla loro corrispondenza sonora.

EEG: una nuova frontiera per la composizione assistita

Questo lavoro di ricerca illustra alcune possibili applicazioni in campo musicale connesse con l'attività elettrica del cervello: Tale attività viene rilevata attraverso l'indagine elettroencefalografica. Tutti noi conosciamo per esperienza diretta l'esistenza di diversi stati di attività cerebrale quali il sonno, la veglia, l'eccitazione estrema. Ci sono altresì ampiamente noti l'esistenza di vari stati d'animo, corrispondenti ad emozioni come la gioia o la paura. Ognuna di queste condizioni è dovuta a processi di attivazione o d'inibizione, che trovano riscontro nell'attività cerebrale. Attraverso il software realizzato da Tommaso Colafiglio, che opera appunto sulla connessione tra esiti dello EEG in diverse condizioni emotive e fisiologiche e la loro descrizione in termini informatico-musicali, saranno mostrati i risultati ottenuti attraverso l'elaborazione dei dati così ottenuti. Conseguenzialmente, utilizzando algoritmi basati sulle catene di Markov, è possibile creare un sistema di previsione e di emulazione virtuale di alcuni stati mentali. Tali stati mentali vengono confrontati in tempo reale con il soggetto analizzato. Questi dati sono poi utilizzati per generare materiale armonico, ritmico e melodico fruibile nell'ambito di composizione assistita all'elaboratore.

Tommaso Colafiglio ha conseguito la laurea magistrale in Beni musicali presso l'Università di Lecce e il diploma accademico di II livello in "Musica Applicata alle Immagini" presso il Conservatorio E. R. Duni di Matera; è inoltre diplomato in Composizione Sperimentale (Roma, Istituto "T. L. da Victoria") e in chitarra elettrica e ha frequentato una masterclass in interpretazione jazz con Kenny Wheeler. Ha pubblicato per "Il Grillo editore" il volume *Dalle teorie compositive di Slonimsky ad una nuova impostazione dell'armonia* e per "Il Groviglio Musicale – Florestano Edizioni" un saggio dal titolo *Nicolas Slonimsky e il Thesaurus of scales and melodic pattern: una visione simmetrica dello spazio temperato*. Per Patrizio Barbieri a curato la parte audio relativa alla esecuzione computerizzata di brani che utilizzano sistemi di temperamento particolari nel libro *Enharmonic Instruments and Music 1470-1900*. Nel 2016 ha tenuto un seminario sull'organizzazione delle altezze e dei sistemi microtonali nell'ambito della spazializzazione del suono, presso il Conservatorio di Bari "Niccolò Piccinni", dipartimento di Musica Applicata. Attualmente sviluppa sistemi informatici orientati alla musica nel settore della intelligenza artificiale.

Fabrizio Festa è laureato in filosofia con una tesi in Storia della Fisica dal titolo "Spazio, Tempo, Meccanica dei Quanti", si è dedicato alla sua attività di musicista e a quella di ricercatore nell'ambito delle scienze naturali e della filosofia. In particolare la sua attenzione si è rivolta allo studio dei fenomeni connessi alla percezione e

all'approfondimento dei temi che uniscono teorie cosmologiche, geometria e modelli estetici. Molto impegnato nell'attività divulgativa, ha pubblicato, diversi saggi e ha organizzato cicli di conferenze per la Fondazione Teatro Comunale di Bologna e per la Biblioteca Ariostea di Ferrara. Critico musicale, membro dell'Associazione Nazionale dei Critici Musicali, ha collaborato con il quotidiano *La Repubblica* dal 1987 al 2010. È stato direttore artistico del Concorso Internazionale di Composizione «2 Agosto» dalla fondazione fino al 2018. È docente presso il Conservatorio di Musica "E. R. Duni" di Matera, all'interno del quale ha fatto nascere lo spin off MaterElettrica ed il Laboratorio di Musica Elettronica e Applicata.

Cecilia Delama

La riforma ceciliana in Trentino tra Italia e Germania: nuove acquisizioni archivistiche e musicali

Nel 1899 durante il congresso di Bressanone, dove erano riuniti ceciliani italiani e tedeschi, un gruppo di trentini, laici e sacerdoti, crea un Comitato per la creazione di una società ceciliana trentina, che verrà fondata l'anno successivo. Pochi giorni dopo questo congresso, gli italiani si riuniscono a Soave, dove viene creato un Comitato permanente per la riforma della musica sacra in Italia. I trentini, invitati a prendere parte alle sessioni italiane del congresso, si allineano così alla riforma che da più di trent'anni era partita dalla Germania e da quasi vent'anni in Italia tentava a fatica di prendere piede, recuperando così il ritardo accumulato. Negli anni successivi alcuni contributi fondamentali vennero da questo territorio di confine: Giuseppe Terrabugio, nominato presidente onorario della società Trentina e redattore del periodico *Musica Sacra* mantiene strettissimi legami anche molto influenti con la terra d'origine, soprattutto in materia di organaria; Giovanni Battista Inama e Michele Less rispondendo all'appello del Periodico nazionale milanese che invocava un trattato sui principi della riforma pubblicano *La musica ecclesiastica secondo il volere della Chiesa*. La Società Ceciliana Trentina crea inoltre una rete fittissima di scuole e insegnanti itineranti per diffondere capillarmente la riforma e in particolare il canto gregoriano, contando spesso su cori già da anni attenti ai principi del canto ceciliano.

La relazione presenta i primi risultati della ricerca di dottorato che si occupa di approfondire, sulla base di nuove acquisizioni documentarie e musicali, il movimento ceciliano in Trentino tra il 1899 e i primi anni del nuovo secolo. I carteggi relativi alla Società Ceciliana Trentina non erano mai stati presi in considerazione e la ricerca ha potuto chiarire alcuni passaggi significativi dell'attività della Società. Lo spoglio dei giornali locali di questo periodo ha contribuito inoltre a creare un quadro completo sul dibattito, acceso e sentito, attorno alla musica sacra nelle vallate trentine, più che nel capoluogo dove manca il ruolo-guida della Cappella musicale della Cattedrale del Concilio. Le nuove acquisizioni musicali derivano invece dai fondi diocesani musicali di Trento, di cui la candidata ha curato riordino e inventariazione, e da alcune raccolte manoscritte di canti di fine Ottocento provenienti dalle vallate trentine che contribuiscono a creare un importante apparato documentario e sonoro. Sarà così possibile mettere in luce gli aspetti ideologici, estetici, linguistici e musicali per i quali la Società Ceciliana Trentina si allinea ora con l'Italia, ora con la Germania e definire quale sia stato l'apporto di questa istituzione al movimento di riforma nazionale.

Cecilia Delama nel 2013 si diploma in Arpa (vecchio ordinamento) presso il Conservatorio F. A. Bonporti di Trento. Nel 2016 si laurea in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Cremona (Università di Pavia), con una tesi dal titolo: *La Cappella musicale del Duomo di Trento tra Settecento e Ottocento. Francesco Antonio Berera (1737-1813) e le tre composizioni per coro e "stromenti a fiato"*. Dal 2016 si occupa dell'inventariazione e della valorizzazione dei fondi musicali della biblioteca diocesana Vigilianum di Trento. Nell'a.a. 2016-2017 si occupa dell'inventariazione del fondo musicale "Renato De Grandis" della biblioteca del Conservatorio F. A. Bonporti di Trento (sezione di Riva del Garda). Dall'a.a. 2017-2018 è dottoranda presso l'Università di Trento nel corso di dottorato "Culture d'Europa: ambiente, spazi, storie, arti, idee", curriculum scienze dei beni culturali-musicologia con un progetto di ricerca dal titolo: *Nel cuore dell'Europa: la musica sacra nei fondi musicali diocesani di Trento nell'Ottocento*, particolarmente incentrato sulle dinamiche della diffusione del repertorio ceciliano tra Germania e Italia. Nel 2017 pubblica per la Società Filarmonica di Trento *Francesco Antonio Berera (1737-1813) Il vespro di San Rocco*. Nella primavera 2019 è ideatrice del corso "La carta canta! Viaggio nei tesori musicali trentini custoditi nei libri" per conto della Biblioteca e dell'Archivio Vigilianum e il Museo diocesano di Trento, nell'ambito dell'iniziativa "Aperti al MAB" proposta dalla C.E.I.

Elsa De Luca

Nuove prospettive di ricerca paleografica nelle notazioni neumatiche iberiche

In questa comunicazione si intende presentare ed analizzare in maniera critica i cambiamenti avvenuti nella scrittura musicale nella penisola iberica tra il decimo e il sedicesimo secolo. Particolare attenzione sarà dedicata al passaggio dalla scrittura neumatica adiaستمatica dell'antico rito ispanico alla notazione aquitana, quest'ultima subentrata sul finire dell'undicesimo secolo in seguito all'imposizione del rito gregoriano in tutta la penisola iberica. In passato lo studio paleografico delle notazioni iberiche ha principalmente favorito le fonti spagnole tarde in notazione aquitana, creando così una lacuna nella conoscenza dei manoscritti musicali più antichi. Un ostacolo metodologico è altresì rappresentato dall'impossibilità di tradurre in notazione moderna la notazione adiaستمatica dell'antico rito ispanico, che per tale ragione è stata quasi sistematicamente negletta dagli studi paleografici.

La presente ricerca prenderà le mosse dall'analisi paleografica della notazione dell'Antifonario di León, il più importante e completo manoscritto dell'antico rito visigotico. In seguito si analizzerà l'introduzione della notazione aquitana in terra iberica e i cambiamenti grafici avvenuti in questa scrittura musicale fino al sedicesimo secolo. La notazione aquitana ha infatti avuto una storia peculiare e duratura in Spagna e Portogallo. Nonostante questa scrittura musicale sia stata ben presto abbandonata a favore della notazione quadrata in Francia, essa ha avuto un destino ben diverso in penisola iberica, dove è rimasta il principale sistema di scrittura musicale fino al quindicesimo secolo inoltrato. Si analizzeranno in dettaglio le caratteristiche della notazione aquitana in fonti portoghesi, proponendo una comparazione con quelle spagnole. Questa ricognizione si avvale dell'analisi di fonti, soprattutto frammentarie, precedentemente ignorate dagli studi musicali iberici e solo recentemente entrate a far parte della biblioteca virtuale 'Portuguese Early Music' (<http://pemdatabase.eu/>) per mezzo della catalogazione che ho svolto per questa ricerca.

Elsa De Luca è ricercatrice presso la Universidade NOVA di Lisbona dove si occupa di paleografia musicale applicata allo studio della notazione iberica. Coordina la base dati *Portuguese Early Music*; è co-direttrice della collana *Musicalia Antiquitatis & Medii Aevi*, pubblicata dalla Brepols ed è stata recentemente eletta nel consiglio direttivo della *Music Encoding Initiative* per il periodo 2019-21. Ha conseguito il dottorato in musicologia storica (Università del Salento, 2011) e il Diploma di Pianoforte (2002). Ha pubblicato articoli sulla notazione, crittografia e liturgia in una selezione di manoscritti iberici (X-XVI sec.); ha anche scritto sulla musica e liturgia di alcuni manoscritti francesi (XIII – XIV sec.). Nel campo del Digital Humanities il suo contributo più rilevante consiste nella co-fondazione di *Cantus Index*, un catalogo online di canti per la messa e l'ufficio che integra i contenuti di 12 basi dati internazionali e permette la ricerca dei loro contenuti testuali e musicali. Ha collaborato in vari progetti di ricerca in Italia, Francia, Portogallo, Regno Unito e Canada.

Paolo De Matteis

“Tempi di mezzo” settecenteschi: la dinamicizzazione delle arie negli anni Settanta del XVIII secolo

Il passaggio dall'aria settecentesca drammaticamente statica all'aria “dinamica” e multipartita ottocentesca non è stato ancora esaminato sistematicamente. È stato ormai appurato che la cosiddetta “solita forma” – l'impalcatura morfologica pervasiva nei numeri musicali ottocenteschi – si sia sviluppata a partire da quella che, alla fine del secolo precedente, era l'“aria di bravura” del protagonista, ossia il rondò vocale bipartito, la cui successione di tempo lento e tempo veloce può essere assimilabile al nucleo centrale della solita forma, costituito da cantabile e stretta. Fra i molteplici fattori che differenziano il rondò dall'aria ottocentesca vi è la presenza, in quest'ultima, del tempo di mezzo, sezione “cinetica” intermedia che funge da transizione, giustificando drammaturgicamente il passaggio dal tempo lento a quello veloce. Con la presente ricerca si vuole far luce sulle diverse modalità con cui tale dinamicizzazione è penetrata all'interno dell'aria tardo-settecentesca. A tal fine si è deciso di visionare circa 400 libretti relativi all'ultimo trentennio del Settecento, per poi verificarne l'intonazione tramite l'analisi delle partiture manoscritte.

L'intervento si concentrerà sugli anni Settanta del secolo, decennio in cui fa la sua comparsa il rondò vocale bipartito. Nel corso della relazione verranno dapprima descritte le tipologie di dinamicizzazione – controcena, rivolgimento, risoluzione – rintracciate all'interno delle arie, dopodiché si presenteranno alcuni esempi di realizzazione musicale per mostrare i mezzi con cui i compositori hanno sonorizzato queste piccole “perturbazioni” sceniche. Sebbene le arie di inizio decade possiedano ancora un evidente carattere “centripeto” – poiché dopo il mutamento drammatico-musicale si assiste sempre ad una ripresa – tali dinamicizzazioni vengono talvolta evidenziate dal discorso musicale, tramite mutamenti orchestrali o armonici. Nel rondò, invece, dopo la perturbazione scenica e la conseguente esternazione affettiva, non viene effettuato un ritorno alla situazione iniziale, originando pertanto un'aria “dinamica” e dal carattere “centrifugo”, che rappresenta una fase cruciale per il superamento dell'aria drammaticamente statica del Settecento.

Paolo De Matteis (Reggio Calabria, 1991) ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica presso l'Università di Bologna. Ha svolto studi privati di pianoforte; dall'aprile 2017 collabora con la piattaforma online della rivista «Amadeus», recensendo e presentando spettacoli operistici. Per il suo lavoro di tesi gli è stato assegnato dalla Fondazione Teatro La Fenice il Premio *Una Vita nella Musica - Giovani*, come giovane musicologo per l'edizione 2018. Attualmente frequenta il corso di Dottorato in Cinema, Media audiovisivi e Musica presso l'Università degli Studi di Udine, con un progetto di ricerca sulle origini della “solita forma” ottocentesca, indagando in particolare la genesi del tempo di mezzo nel rondò vocale tardo-settecentesco.

Antonella D'Ovidio

Spazi e luoghi della committenza musicale patrizia a Firenze nel Seicento: le residenze del marchese Filippo Niccolini

Studi recenti hanno messo in luce il ruolo centrale che la committenza musicale delle famiglie patrizie ha giocato nella vita musicale e spettacolare della Firenze seicentesca, contribuendo in tal modo a spostare lo sguardo dalla corte medicea ad un più composito e sfaccettato scenario musicale urbano.

Lo studio puntuale di tale scenario necessita di un'indagine che, oltre che sulle musiche e sulle modalità della committenza, si interroghi anche sui luoghi e sugli spazi riservati alle esecuzioni musicali nei numerosi palazzi di famiglia che all'epoca costellavano lo spazio cittadino. La duplice natura di questi ambienti – dimore private, ma al tempo stesso simboli tangibili del prestigio acquisito dalla casata – consente una riflessione su come la musica, in rapporto alla dimensione visiva e simbolica dello spazio prescelto, contribuisse alla creazione di un complesso sistema di autorappresentazione sociale e culturale del patriziato: una questione, questa, ancora non completamente messa a fuoco nel caso della Firenze seicentesca.

Sulla scorta di queste premesse metodologiche, l'intervento si focalizzerà su alcuni aspetti della committenza musicale del marchese Filippo Niccolini (1586-1666) in relazione agli spazi da lui allestiti per ospitare esecuzioni musicali nelle sue diverse residenze cittadine e suburbane. Si analizzerà in particolare il caso di Palazzo Ricasoli alla Carraia, dove Niccolini dimorò dal 1642 al 1648 e dove aveva iniziato ad allestire la sua collezione di quadri e di strumenti musicali. Incrociando i dati provenienti dall'archivio privato della famiglia con quanto già noto sulla storia di questo palazzo, si tenterà di ricostruire le caratteristiche (spaziali, visive e simboliche) di uno specifico ambiente interno, allestito per le esecuzioni musicali patrociniate dal marchese, che proprio in quel torno di anni si impone come attore tra i più influenti della committenza patrizia fiorentina.

Antonella D'Ovidio ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Musicologia e Scienze filologiche presso l'Università degli studi di Pavia nel 2004. Specializzatasi nello studio del repertorio strumentale italiano tra Sei e Settecento, ha vinto nel 2007 la borsa di studio «Luigi Ronga» dell'Accademia dei Lincei di Roma. Ha pubblicato su riviste italiane e internazionali contributi sulla musica strumentale italiana del Sei e Settecento, sul mecenatismo musicale seicentesco di ambito romano e fiorentino, sull'opera seria del Settecento, sulla critica musicale dell'Ottocento. Nel 2015 ha curato l'edizione critica della *Didone abbandonata* di Niccolò Jommelli (Edizioni ETS, Pisa). È membro del Comitato editoriale della collana «Drammi per musica di Niccolò Jommelli». Nel 2017 il suo progetto di ricerca *Manuscript Sources of Roman Triosonata in the Bodleian Library: The Works of Lelio Colista (1629-1680) and its Transmission and Assimilation in England* ha vinto la Albi Rosenthal Visiting Fellowship in Music presso la Bodleian Library di Oxford. Ha conseguito nel novembre 2018 l'abilitazione nazionale a professore di seconda fascia nel settore L-ART/07. È ricercatrice a tempo determinato dell'Università di Firenze.

Francesco Esposito

«Fin qui ho parlato [...] del solido, ora passo al liquido»: l'antidiplomatico Rossini e i suoi rapporti con i reali portoghesi

La centralità di Rossini nella vita musicale portoghese è ben nota: la sua musica ha dominato il repertorio operistico e concertistico del paese iberico durante l'Ottocento divenendo, in alcuni periodi, una presenza nonché un modello egemonico. Per il Portogallo fu scritta anche un'opera, praticamente l'unica pensata per un palco che non fosse italiano o francese, ovvero la farsa *Adina*, rappresentata per la prima volta nel 1826 nel Teatro de S. Carlos di Lisbona.

Tra i portoghesi che ebbero l'occasione di incontrare e di frequentare Rossini, soprattutto dal momento in cui questi fissò la sua residenza in Francia, occupano un posto di rilievo, sia per il prestigio che per la risonanza nella stampa dell'epoca, i membri della famiglia reale. Le relazioni con quest'ultimi, il cui amore per l'arte e per la musica era ben noto, sarebbero state mantenute per molti anni e sarebbero state improntate - come era usuale in Rossini e complice anche la grande passione enogastronomica del musicista - da grande cordialità e informalità. Il ritrovamento di una lettera inedita di Rossini permette dunque di fare oggi il punto su questo tema confermando alcuni aspetti già noti dello stile epistolare del musicista e affrontando invece, per la prima volta, il tema dei rapporti del musicista con la casa reale portoghese nel corso dell'Ottocento.

Già negli anni '30 D. Pedro (Pietro I, imperatore del Brasile, divenuto poi Pietro IV, re del Portogallo), arrivando in Francia per preparare la sua spedizione militare contro il fratello usurpatore del trono lusitano, ebbe modo di incontrare il famoso maestro italiano e di vedere eseguite, proprio grazie al suo interessamento, alcune sue composizioni. Alcuni decenni più tardi, D. Fernando II (salito al trono come reggente alla morte della consorte, la regina D. Maria II), trovandosi a Parigi, ricevette la visita di Rossini: i due, assicurava la stampa francese, si sarebbero certamente concessi un giorno per far musica insieme. Diverse le visite che D. Luís I (Luigi I, figlio di D. Fernando salito al trono alla morte prematura di suo fratello) farà a Rossini negli anni '60: nella prima sarà proprio il giovane sovrano a rompere l'etichetta mettendosi al piano e eseguendo brani dello stesso Rossini e di alcuni dei maggiori compositori del tempo mentre nella seconda sarà il musicista a fargli trovare nella sua casa un gruppo di artisti di primo piano, tra i quali Giuseppe Verdi e Gaetano Braga, con i quali cantare e suonare. Il ricordo di questa *soirée*, ma ancor più della promessa fattagli dal re di inviargli una bottiglia di eccellente vino di Porto come quella che D. Fernando gli aveva già donato una volta, sarà all'origine di una simpatica tiratina d'orecchi che il musicista, rompendo qualsiasi formalità, farà al sovrano portoghese dopo più di un anno e che sarà introdotta ironicamente dalle parole: "*Fin qui ho parlato [...] del solido, ora passo al liquido*".

Francesco Esposito ha conseguito il diploma di Pianoforte e si è laureato in Lettere moderne presentando una tesi in Storia della musica sulla scuola pianistica napoletana dell'800. Dottoratosi in Scienze musicali presso l'Universidade Nova di Lisbona, è stato borsista post-dottorale della Fundação para a Ciência e a Tecnologia e della Fundação C. Gulbenkian ed è attualmente co-ricercatore principale del progetto *To be a musician in Portugal: the social and professional condition of musicians in Lisbon (1750-1985)*. È autore di numerosi articoli e di un'ampia monografia su associazionismo musicale e vita concertistica nella Lisbona liberale; un suo studio sulla presenza di Liszt in Portogallo ha vinto, nel 2011, la V edizione del Premio Liszt della Fondazione Liszt di Bologna. Ha collaborato alle ultime edizioni del *Grove* e dell'*MGG* nonché a diversi progetti di ricerca internazionali. Membro del *Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical* e del *Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira* dell'Universidade Nova de Lisboa, è stato docente di Lettere italiane e latine in Italia ed ha insegnato presso alcune delle principali istituzioni musicali portoghesi.

Giacomo Ferraris

Tempo e dissonanza nella musica del Trecento italiano: alcune linee evolutive

La relazione si propone di prendere in esame l'evoluzione del trattamento della dissonanza nelle composizioni profane del Trecento italiano, fra le prime attestazioni datate comunemente intorno al secondo o terzo decennio del secolo e la cosiddetta *ars subtilior* di fine secolo e dei primi due decenni del Quattrocento, caratterizzata da una fusione, in termini di stile e pratiche notazionali, con la prassi dell'*ars nova* francese. I pochissimi contributi finora dedicati al problema della dissonanza nel repertorio in questione (l'articolo di Carl Schachter del 1970, *Landini's treatment of consonance and dissonance*, e un capitolo nella tesi di Stephen Kelly, *The works of Niccolò da Perugia*, 1975) hanno evidenziato come negli autori presi in considerazione la dissonanza sia possibile quasi esclusivamente nei valori inferiori alla semibreve, o semibrevis maior nelle divisioni octonaria e duodenaria. Tuttavia estendendo l'osservazione da questi compositori, entrambi appartenenti alla fase centrale dell'*ars nova* italiana, indietro e in avanti nel secolo, ci si rende conto di come l'assunzione della semibreve come unità "libera da dissonanza" rappresenti solo uno stadio di una lunga evoluzione che porta dal libero utilizzo della semibreve dissonante nelle composizioni di datazione più alta (dove è solo la breve a non poter portare dissonanza; e questo anche nelle divisioni non tradizionalmente associate nella teoria con una unità di movimento alla breve) fino alla progressiva regolamentazione anche nell'utilizzo della dissonanza della minima, o della semibrevis minor nelle divisioni che la prevedono, nei brani dell'*ars subtilior*. Queste osservazioni possono avere rilevanti implicazioni dal punto di vista della ricostruzione del posizionamento dell'unità di movimento nel corso del Trecento: se infatti la teoria a tutt'oggi dominante vede un suo spostamento dalla breve alla semibreve appena posteriormente alla teorizzazione di Marchetto, e successivamente una situazione pressoché immutata per tutto il prosieguo del secolo, il nostro approccio potrà portare a suggerire una situazione più sfaccettata e in movimento, con una evoluzione progressiva che vede anche fasi in cui questa cade in modo ambiguo fra breve e semibreve, o fra semibreve e minima. Le nostre ipotesi in questo senso potranno anche essere corroborate da alcune osservazioni, di carattere puramente notazionale, avanzate da Marco Gozzi (*New light on Italian Trecento notation*, 2001). Un'ultima riflessione concernerà infine la posizione storica dell'*ars subtilior*, spesso considerata una fase di trattamento pressoché anarchico della dissonanza al traino di una estrema complessità notazionale (vedi ad es. gli accenni nell'articolo di Roland Jackson, *Guillaume de Machaut and dissonance in fourteenth-century French music*, 2008). Ci sembra invece si possa suggerire una realtà molto diversa, nella quale la musica del tardo Trecento si inserisce pienamente in un *continuum* di progressivo disciplinamento della dissonanza che condurrà gradualmente allo stile del pieno XV secolo.

Giacomo Ferraris ha conseguito il diploma di violino e il compimento medio di composizione presso il conservatorio G. Verdi di Milano. Nel 2017 si è laureato in Musicologia all'università di Pavia/Cremona, con una tesi di taglio analitico sui *verse anthems* del compositore inglese Orlando Gibbons. È attualmente dottorando presso la stessa università, con un progetto di ricerca analitico sul repertorio del Codice Rossi, primo testimone organico dell'*ars nova* italiana. A maggio di quest'anno ho preso parte al convegno *Composer(s) in the middle ages*, organizzato dall'Université de Rouen, con la relazione *Rewriting the tradition: Multiple transmission of five madrigals from the Rossi codex* (presentata con Federico Zavanelli). Ha recentemente presentato le relazioni *Dissonance treatment as a means of determining tempo relations in the music of the Italian Trecento*, all'International Medieval Meeting dell'Universitat de Lleida, e *Cadence types and cadential organisation in the music of the early Trecento* alla MedRen Music Conference a Basilea.

Emanuele Franceschetti

Billy Budd, “voce senza parole”. Una lettura storica e drammaturgica dell’atto unico di Ghedini e Quasimodo

Composto e messo in scena alla Scala nei difficili anni del secondo dopoguerra, il *Billy Budd* (1949) di Giorgio Federico Ghedini su libretto di Salvatore Quasimodo (di lì a breve Nobel per la letteratura) è oggetto di estremo interesse per alcuni percorsi d’indagine che in questa sede mi propongo di discutere. Mi riferisco, in particolare, agli esiti linguistici (e teatrali) della riscrittura per la scena, da parte di Quasimodo, del racconto di Herman Melville (1891); e, naturalmente, alle strategie drammaturgico-musicali adottate da Ghedini, soprattutto in relazione allo scenario teatrale e storico-culturale. Con due anni d’anticipo rispetto alla prima esecuzione dell’omonima opera di Benjamin Britten (1951), Ghedini e Quasimodo si inseriscono nell’onda lunga della ricezione (e traduzione) della letteratura angloamericana in Italia. Il risultato è un atto unico condensato in undici brevi scene, in cui l’ingranaggio drammatico e l’azione stessa vengono negati dalla forma-oratorio scelta da Quasimodo. La vicenda del giovane marinaio Billy Budd, costretto dalla propria balbuzie all’incomunicabilità, si pone in piena continuità con altri celebri ‘sconfitti’ del teatro musicale novecentesco, *Wozzeck* e *Peter Grimes*. Anche *Billy Budd* è un *diverso*, schiacciato dalla sua stessa condizione naturale, che gli permette di esprimersi soltanto col canto o ricorrendo alla violenza: senza l’ausilio, dunque, dei linguaggi *culturalmente* e *socialmente* riconosciuti. Emblematica, oltretutto, è la tematizzazione dell’‘inutilità’ del canto, come metafora di un codice espressivo non più praticabile. È alla luce di tali prospettive che propongo un riesame dell’opera, anche in virtù della sua peculiare collocazione storica e della marginale attenzione critica finora ricevuta. All’indomani della catastrofe bellica e negli anni di piena affermazione della *Neue Musik*, il lavoro di Ghedini e Quasimodo può ancora essere interpretato come uno dei più interessanti tentativi del teatro musicale di sopravvivere alla propria inattualità.

Emanuele Franceschetti (1990) è marchigiano, e vive a Roma. Si dedica ad attività di ricerca, didattica e divulgazione. Dottorando in storia e analisi delle culture musicali presso l’Università La Sapienza di Roma e Master in Teoria e Analisi Musicale, le sue ricerche e i suoi interessi sono rivolti soprattutto al teatro musicale nel Novecento italiano, al rapporto poesia – musica, alla cultura *fin de siècle*, alle teorie e pratiche dell’ascolto musicale. Collabora con diverse web-riviste dove scrive di teatro, letteratura e musica.

Giacomo Franchi

Aspetti formali nelle sonate per pianoforte in tonalità minore di Muzio Clementi

Le conoscenze riguardanti il repertorio sonatistico di Muzio Clementi si sono sviluppate in prevalenza con gli studi promossi in concomitanza del 250° anniversario della nascita del compositore. Mentre, da una parte, i lavori di carattere storico sulla figura di Clementi sono articolati, dall'altra, quelli di carattere analitico mostrano la presenza di lacune, soprattutto nell'ottica della forma musicale. In questo ambito gli studi maggiori sono quelli di Giorgio Sanguinetti e Rohan Stewart-MacDonald, dei quali questo intervento si propone come approfondimento e come analisi più ampia e completa. Nell'arco della sua attività tra il 1782 e il 1820, Muzio Clementi compone otto sonate per pianoforte solo o clavicembalo in tonalità minore. Queste sono l'Op. 7, n. 3 in sol minore, l'Op. 8, n. 1 in sol minore, l'Op. 13, n. 6 in fa minore, l'Op. 25, n. 5 in fa# minore, l'Op. 34, n. 2 in sol minore, l'Op. 40, n. 2 in si minore, l'Op. 50, n. 2 in re minore e l'Op. 50, n. 3 in sol minore. Un'analisi completa dell'intero corpus delle sonate in tonalità minore permette di ricostruire gli orizzonti di continuità e discontinuità delle scelte stilistiche di Clementi in un ambiente compositivo tipicamente sperimentale. In queste composizioni, infatti, Clementi utilizza le funzioni formali classiche con lo scopo di realizzare un sistema raffinato di rispetto e tradimento delle attese dell'ascoltatore. La relazione si focalizza sulle sezioni della forma nelle quali le scelte del compositore mirano a ottenere tale risultato. Generalmente Clementi adotta la forma sonata per la maggior parte dei movimenti, impiegando soluzioni diverse. L'esposizione si realizza spesso in tre tonalità seguendo il percorso I-III-V e gli sviluppi, diversamente dalle sonate in tonalità maggiore, sono di dimensioni ridotte e privi di nucleo. Qui alcune funzioni dell'esposizione ricompaiono mutate spesso nel luogo della riconduzione generando complesse "ongoing recapitulations."

Giacomo Franchi si è laureato con lode presso l'Università di Roma "Tor Vergata" sotto la guida di Giorgio Sanguinetti con un lavoro intitolato *Giovanni Maria Rutini e la sonata italiana del primo classicismo*, presentato al XXIV convegno della Società Italiana di Musicologia con il titolo *Le Sei sonate per cembalo Op.6[bis] di G. M. Rutini: una nuova lettura*. Si è diplomato con lode in Pianoforte presso il Conservatorio di Musica di S. Cecilia a Roma e ha ottenuto diversi premi in concorsi pianistici nazionali e internazionali. Attualmente frequenta il corso di dottorato in Scienze del testo letterario e musicale presso l'Università di Pavia sotto la guida di Gianmario Borio con un progetto di ricerca sull'applicazione della forma sonata nel repertorio pianistico di Muzio Clementi. È docente di musica presso la scuola primaria e secondaria di primo grado.

Giulia Gabrielli

‘Nuovi’ libri corali francescani dai conventi di Trento e Bolzano

Il contributo intende indagare e fornire una prima descrizione dei circa venti manoscritti liturgico-musicali risalenti ai secoli XVI-XVIII rinvenuti recentemente presso i conventi francescani di Cles (Trento) e Bolzano, volumi precedentemente dati per dispersi. La riscoperta permette di integrare con nuove conoscenze il già ricco panorama delle fonti musicali in Trentino-Alto Adige. I libri corali conservati presso la Fondazione Biblioteca San Bernardino di Trento – che raccoglie i manoscritti e le edizioni musicali provenienti dai nove conventi della Provincia francescana trentina di San Vigilio – sono già stati oggetto di un’accurata ricerca codicologica e musicologica sfociata nella pubblicazione, nell’anno 2005, del catalogo a cura della scrivente dedicato ai 76 manoscritti liturgico-musicali della Fondazione, con un focus particolare sul *cantus fractus*, un genere sino a quel momento relativamente poco indagato dalla ricerca musicologica. Nel volume non comparivano i libri corali del convento di Cles in Val di Non, dei quali si era tramandata la memoria, ma che si credevano andati distrutti durante il periodo bellico. Medesima sorte si pensava avesse subito la gran parte dei codici corali del convento dei francescani di Bolzano, famoso per il suo archivio musicale. Il recente ritrovamento dei libri corali di Bolzano costituisce quindi un evento di grande rilievo musicologico, date l’importanza, la ricchezza e la varietà dei testimoni musicali conservati presso il convento altoatesino. La comunicazione permetterà di ottenere informazioni su fonti musicali significative ma sinora sconosciute alla ricerca musicologica, inquadrandole nel contesto più ampio della produzione manoscritta e musicale di ambiente francescano del Sei e Settecento.

Giulia Gabrielli, diplomata in pianoforte e canto, ha studiato musicologia a Cremona, Münster (Germania) e Graz (Austria), dove ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi sulle fonti liturgico-musicali conservate in Sudtirolo. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la musica liturgica di varie epoche e stili (monodia liturgica, *cantus fractus*, musica francescana, polioralità) e le sue fonti. Si occupa inoltre di didattica della musica. Ha al suo attivo diverse monografie, articoli e partecipazione a convegni nazionali e internazionali. È attualmente ricercatrice senior abilitata come professore di II fascia presso la Facoltà di scienze della formazione della Libera università di Bolzano.

Domenico Giannetta

Alcune considerazioni sulla produzione musicale di Nicola Antonio Manfroce

La rappresentazione dell'*Ecuba*, in occasione del 45° Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, fornisce l'occasione per gettare nuova luce sulla figura di Nicola Antonio Manfroce (Palmi 1791 – Napoli 1813), un compositore che negli ultimi decenni si è guadagnato una certa attenzione da parte degli studiosi, ma la cui produzione musicale è in larga parte ancora tutta da esplorare.

In questa sede ci si vuole soffermare, in particolare, sui lavori scritti nel periodo che intercorre fra il 1809 e il 1812. Il 1809 è l'anno del debutto al Teatro San Carlo con l'aria *No che non può difenderlo*, ma non sono mai state studiate a fondo, tuttavia, le circostanze che hanno consentito a Manfroce, all'epoca diciottenne e ancora studente, di ottenere questa opportunità.

Nel 1810 si trasferisce a Roma per studiare con Nicola Zingarelli, ma su questo periodo della vita di Manfroce abbiamo pochissime informazioni. Le uniche certezze sono date dalla rappresentazione della sua prima opera *Alzira* al Teatro Valle: andrebbe approfondito, invece, il pochissimo tempo che, sorprendentemente, intercorre fra il suo arrivo a Roma e il debutto operistico, avvenuto peraltro in un teatro prestigioso e con un *cast* di tutto rispetto per un esordiente.

Un così sfolgorante inizio di carriera rende difficile da comprendere il silenzio creativo che intervenne l'anno successivo, il 1811, un anno che Manfroce trascorse ancora a Roma senza però portare a termine alcuna composizione, per poi fare ritorno a Napoli.

Il 1812, infine, è l'anno dell'*Ecuba*: invece di aprirgli le porte di una luminosa carriera, tuttavia, la morte precoce del compositore trasformerà inopinatamente l'opera nel suo canto del cigno.

Come si può constatare, quindi, sono molteplici gli aspetti legati alla breve ma intensa vicenda biografica di Manfroce che meritano di essere approfonditi e sviscerati in modo più accurato.

Domenico Giannetta è diplomato in composizione e in pianoforte e laureato in DAMS presso l'Università di Bologna. È docente di *Teoria dell'armonia e analisi* presso il Conservatorio 'Fausto Torrefranca' di Vibo Valentia. Come studioso i suoi principali campi di interesse sono la teoria e l'analisi musicale, e in particolare: le relazioni fra modalità e tonalità, la teoria e didattica dell'armonia, e la teoria delle forme classiche. Ha scritto *I Nocturnes di Claude Debussy: uno studio analitico* (2007), *Introduzione allo studio dell'armonia* (2018) ed *Elementi di armonia e contrappunto* (2019), oltre a numerosi contributi apparsi in volumi miscelanei e nelle riviste *Musica Theorica Spectrum*, *Musica Domani* e *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*. Ha tenuto inoltre relazioni e conferenze in occasione di seminari e convegni di studi nazionali e internazionali. È il Direttore della collana editoriale *Nicola Antonio Manfroce - Le Opere* nata in seno alle Edizioni del Conservatorio "Fausto Torrefranca" di Vibo Valentia, per la quale ha curato l'edizione critica di *Ecuba* (2017) e di altre composizioni inedite del compositore calabrese. Come compositore, infine, è autore di numerose partiture eseguite in Italia e all'estero, fra le quali l'opera lirica *Maria Olivares* (2009) scritta per il Teatro 'Alfonso Rendano' di Cosenza su libretto di Monica Sanfilippo.

Massimiliano Guido

Immagini di un suono gentile: il pianoforte a tavolo nella vita sociale dell'Inghilterra del XVIII secolo

“Un piccolo pianoforte che piacerebbe alle signore”, così Michael Cole descrive il nuovo tipo di strumento ideato da Zumpe intorno al 1765, che diventerà in pochi anni “l'accessorio indispensabile nei salotti eleganti di Londra e Parigi” (M. Cole *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford: Clarendon Press, 1998: p. 52). L'affermazione contiene una vigorosa componente sociologica che collega e in qualche modo subordina la qualità sonora dello strumento all'ambiente borghese, a uno spazio domestico ben definito e a un esecutore il cui genere è fondamentale. Prendendo spunto dalla musealizzazione di un pianoforte del 1785, questa relazione dimostra come di uno strumento si possano raccontare storie complesse, che spiegano non solo certe caratteristiche organologiche, ma anche il perché della sua fortuna in un certo ambiente sociale. Sedendosi alla tastiera la “domesticità” del timbro lascia molti perplessi a causa della conformazione dei martelli, della tensione delle corde e del tipo di registri meccanici che completano questi modelli. C'è quindi il rischio concreto di considerarli di secondaria importanza, a favore dei ben più sonori ed efficienti pianoforti a coda dello stesso periodo, ignorando che proprio su strumenti simili s'è fondato il gusto di un'intera società. E questo non solo per il fatto puramente statistico che i pianoforti a tavolo erano i più diffusi nelle case e quindi costituivano il mezzo di fruizione musicale più ricorrente. Esaminando alcune composizioni certamente scritte per quel tipo di strumento, come le sonate di Johann Christian Bach del 1766, si dimostrerà infatti come certe caratteristiche sonore fossero deliberatamente esplorate da costruttori e compositori nell'arco di un ventennio alla ricerca di nuovo gusto musicale. Al rapido mutare di questo anche gli strumenti si sarebbero evoluti di conseguenza all'inizio dell'Ottocento.

Da una ricognizione iconografica corroborata da svariate testimonianze documentarie, la figura femminile emerge come primaria consumatrice di quel repertorio e gelosa custode di quel tipo di strumento, fino a farlo diventare un attributo della femminilità stessa.

La relazione prende in esame e sistematizza per la prima volta gli studi sulla vita sociale dell'Inghilterra del XVIII secolo, le caratteristiche organologiche dell'*English piano* e alcuni particolari soggetti iconografici, come i *conversation pieces* e la bozzettistica caricaturale. L'analisi del repertorio coevo è collegata al fiorente mercato musicale, gestito dagli stessi rivenditori che fornivano anche gli strumenti (Longman & Broderip).

Massimiliano Guido è professore associato presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, dove insegna storia degli strumenti musicali, Iconografia musicale e Conservazione e restauro. È il curatore della Collezione di strumenti musicali del Sistema Museale d'Ateneo e membro del comitato scientifico del Centro Interdipartimentale di Studi e Ricerche per la Conservazione del Patrimonio Culturale (Cisric). È stato *Banting Fellow* alla McGill University (2011-14) e presidente dell'Interest Group on Improvisation della Society for Music Theory (2016-18). Nel 2018 è stato il chair della 18th Biennial International Conference on Baroque Music. I suoi campi di ricerca sono l'organologia e la prassi esecutiva degli strumenti a tastiera, il rapporto fra teoria musicale e l'improvvisazione storica. È il curatore di *Studies in Historical Improvisation: from Cantare super Librum to Partimenti* (Routledge, 2017).

Konstantin Hirschmann

«Amore et timore»? Omaggio imperiale nei componimenti drammatici alla corte di Giuseppe I

Sotto il regno di Giuseppe I (1705-11), in occasione di compleanni e onomastici della coppia imperiale o di altri membri della famiglia asburgica – i cosiddetti *Galatage* (giorni di gala) – venivano allestiti alla corte di Vienna delle piccole produzioni operistiche. Non si trattava di drammi per musica, ma piuttosto di generi minori, né divisi in atti né in scene, chiamati «componimenti drammatici» o «per musica», «poemetti drammatici» o ancora «feste per musica».

Queste composizioni, strettamente legate al genere della serenata, avevano carattere encomiastico e servivano anzitutto ad omaggiare i sovrani. Il loro contenuto poetico-drammatico veniva accuratamente scelto per celebrare l'immagine del dedicatario, e per rappresentarlo in modo conforme alla sua identità imperiale. Questo genere di teatro musicale risulta di notevole interesse in quanto esempio efficace dei meccanismi di rappresentazione del potere politico, in modo ancora più dichiarato ed esplicito che nei drammi per musica coevi. Tale processo di rappresentazione, secondo il filosofo Louis Marin, si esplica nella trasfigurazione simbolica e nella rappresentazione dell'autorità politica – fenomeni socio-culturali che nel caso della corte viennese possono essere rintracciati proprio dall'esame di questi generi musicali.

In questo intervento si prenderà in esame la produzione operistica del primo decennio del Settecento alla corte di Vienna – un capitolo della storia musicale perlopiù trascurato dalla storiografia. In particolare, verrà esaminata la figura dell'imperatore Giuseppe: componimenti scritti da librettisti come Bernardoni o Stampiglia, e compositori quali Ziani, Fux, Badia o i fratelli Bononcini, ce ne restituiscono un'immagine politica sfaccettata e a volte lontana dal suo stesso motto («*Amore et timore*»), un'immagine fra tradizione dinastica, propaganda personalizzata e la guerra di successione spagnola che ci mostra la trasformazione di Giuseppe dal re guerriero che da solo radeva al suolo le fortezze nemiche, al sovrano discendente degli avi troiani-romani dell'albero genealogico fittizio della Casa d'Asburgo.

Konstantin Hirschmann, nato a Vienna nel 1985, ha studiato musicologia, scienze politiche e romanistica. Nella sua tesi di laurea ha esaminato la tragicommedia per musica di Pietro Pariati e Francesco Bartolomeo Conti alla corte di Vienna. Attualmente sta lavorando sul suo progetto dottorale, finanziato da una borsa di studio (*DOC*) dell'Accademia austriaca delle scienze (ÖAW) e dedicato ai componimenti drammatici e alle serenate alla corte di Giuseppe I. È *fellow* della *Vienna Doctoral Academy – Theory and Methodology in the Humanities*.

Marco Iamele

«La Sordellina scomparsa...». Storia, repertorio e ricostruzione di uno strumento cortese del '600

La relazione intende presentare un antico aerofono a sacca e mantice, di epoca barocca: la “Sordellina”, conosciuta spesso nelle fonti come “Sordellina napoletana”. Essa ha sempre destato fascino e, quasi, incredulità tra i musicologi e musicisti, contornata dall’aura di mistero, in parte dovuta alla mancanza, ad oggi, di alcun esemplare conservato, dall’altra per le sue straordinarie caratteristiche organologiche che si evincono dalla, pur scarsa, iconografia arrivata fino a noi. Lo strumento fu in uso in Italia tra la fine del ‘500 e la seconda metà del ‘600, presente nelle grandi corti del tempo (Napoli, Firenze, Milano), e arrivò, molto probabilmente per la via della Commedia dell’Arte, in tutta Europa, e in Francia in particolare, dove dovette destare un tale fascino nei transalpini da essere lodata, ricercata, e anche imitata negli strumenti di corte, primo tra tutti la *Musette de cour*. In Italia, intorno agli anni ‘30 del ‘600, la sordellina divenne oggetto di interesse di Manfredo Settala, antiquario e inventore, il quale dotò lo strumento - che aveva due canne melodiche, con una chiave su una di queste, più una canna di bordone - di un complesso sistema di chiavi, montato su tre canne (trasformando il bordone, dunque, nel terzo *chanter*, il basso). Un sistema di chiavi all’epoca mai sperimentato su nessun’altro strumento, tale da aumentare in modo straordinario le possibilità armoniche, melodiche e di utilizzo, e costruito con una tale perizia tecnica e artistica da renderlo un “oggetto da collezione”, che le fonti dicono realizzato anche con avorio, corno di bufalo, ebano. Il solo studio che fa il punto delle conoscenze sulla sordellina, è un volume del 1995 che presentava l’edizione dell’unico “metodo/antologia”, che conosciamo, di intavolature di brani da eseguire sullo strumento: il *Libro per scriver l’intavolatura per sonare sopra le sordelline*, manoscritto di Giovan Lorenzo Baldano (Savona, 1600). Lo strumento per cui scriveva Baldano era, però, del tipo più semplice. Recentissima è, invece, la ricostruzione, ad opera dell’ing. Marco Tomassi, liutaio e musicista, del modello della sordellina di Settala, con il complesso sistema di chiavi, uno strumento che fino ad ora era sembrato soltanto un’invenzione, il vezzo di un bizzarro collezionista, di cui si avevano seri dubbi sul reale utilizzo e funzionalità. La ricostruzione invece, sulla base di un accurato studio su una tela di Nuvolone raffigurante proprio Settala, e che si è dimostrata essere un disegno “scientifico” a tutti gli effetti, ha aperto nuove prospettive di ricerca e utilizzo, oltre a riportare a nuova vita, dopo più di 400 anni, un aerofono che rappresenta un *unicum* per concezione e realizzazione tecnologica.

Marco Iamele dopo la laurea in Lettere Classiche (Cassino) ha conseguito le lauree magistrali, con il massimo dei voti e la lode, in Filologia e Storia dell’Antichità (Cassino) e in Musicologia (Roma); si è inoltre diplomato nei corsi accademici di Triennio e Biennio in Flauto Dolce e Musica Antica al Conservatorio “O. Respighi” di Latina con il massimo dei voti, lode e menzione d’onore. Ha conseguito il Diploma di specializzazione in Archivistica presso l’Archivio Segreto Vaticano e quello in Archivistica, Paleografia e Diplomatica presso l’Archivio di Stato di Napoli. Svolge sia attività di ricerca che di musicista, spaziando dalla musica antica alla world music. Con il flauto dolce ha partecipato a concerti con l’ensemble “La Pellegrina”, il Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio di Latina, l’ensemble della FIMA, l’Ensemble “Amarillide” e numerosi altri gruppi di musica antica. È uno dei più apprezzati musicisti in ambito internazionale con gli aerofoni ad ancia e a sacca, antichi e tradizionali, (zampogne, cornamuse, bombarde) con i quali collabora con artisti come Carlos Nunez, Eric Montbel, Raffaello Simeoni, Ambrogio Sparagna e Orchestra Popolare Italiana, Eugenio Bennato, Orchestra “Sinfonietta” di Roma. Ha vinto, con la zampogna, nel 2017 il primo premio nel prestigioso e storico concorso internazionale del Festival di Chateau d’Ars in Francia, raccogliendo consensi in numerosi conservatori e università europee. Svolge intensa attività didattica sulle zampogne, anche in corsi che richiamano partecipanti da tutta Europa.

Federico Lanzellotti

«A le gioie prepara la bell'alma pudica»: le serenate viennesi di Donato Cupeda e Giovanni Bononcini

Il poeta «napolitano» Donato Cupeda (c. 1661–1704), tra gli arcadi Siraste Nedeatide, fu attivo alla corte di Vienna durante l'ultimo quindicennio dell'impero di Leopoldo I d'Asburgo. Prima assistente di Nicolò Minato e poi suo successore come poeta cesareo, Cupeda fu autore di numerosi drammi per musica, rappresentazioni sacre, serenate, cantate, feste e trattenimenti musicali e lavorò a fianco di compositori quali Antonio Draghi, Carlo Agostino Badia, Marc'Antonio Ziani e Attilio Ariosti. Il poeta collaborò anche con Giovanni Bononcini, il quale pose in musica tra il 1699 e il 1701 tre opere di Cupeda: i drammi *Gli affetti più grandi vinti dal più giusto* e *La fede pubblica* e lo scherzo musicale *I vari effetti d'amore* (rielaborazione dall'omonimo libretto di Minato).

Fra gli altri libretti viennesi proposti da Cupeda a Bononcini, si è scelto di porre l'attenzione su tre componimenti (due serenate e una festa per musica) sopravvissuti unicamente attraverso le partiture bononciniane e dei quali non è oggi disponibile alcun libretto a stampa: *La gara delle quattro stagioni* (1699), *Il fiore delle eroine* e *Il ritorno di Giulio Cesare vincitore della Mauritania* (entrambi del 1704). Le partiture prese in esame, pregevoli copie calligrafiche "leopoldine" provenienti dalla *Schlafkammerbibliothek* dell'imperatore, non solo conservano con cura i testi di Cupeda, ma presentano anche numerosi dettagli utili allo studio delle *Kleinformen* eseguite alla corte viennese in occasione di ricorrenze imperiali o di circostanze celebrative straordinarie.

L'analisi delle caratteristiche stilistiche, retoriche e semantiche dei tre testi sarà integrata con l'evidenziazione degli spunti drammatici e degli stimoli metrici e formali – di volta in volta prontamente colti o raffinatamente trasfigurati da Bononcini – al fine di poter inquadrare i tre componimenti poetici nell'ambito dell'intera produzione di Cupeda e del coevo contesto drammatico-musicale.

Federico Lanzellotti si è diplomato in Pianoforte con una tesi su *Das Schloss am Meere* di Richard Strauss e in Tastiere storiche (curvatura basso continuo organistico e cembalistico nei secoli XVII e XVIII) con una tesi sul basso continuo padano nella seconda metà del Seicento.

La tesi di laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro, conseguita all'Università di Bologna e consistente nell'edizione critica di una serenata viennese di Giovanni Bononcini, *L'Euleo festeggiante nel ritorno d'Alessandro Magno dall'Indie* (1699), è stata accolta nell'edizione degli *opera omnia* di Bononcini curata dalla Fondazione Arcadia di Milano ed è in corso di pubblicazione.

Collabora con la Collezione Tagliavini e con il Teatro Comunale di Bologna, col «Saggiatore musicale», con il festival «Grandezze e Meraviglie» di Modena e con le etichette discografiche Brilliant e CPO. È corrispondente da Bologna per la rivista «Amadeus online». All'attività musicologica affianca quella concertistica. Sta attualmente svolgendo un dottorato di ricerca in musicologia all'Università di Bologna con un progetto sulla produzione violinistica di Carlo Ambrogio Lonati.

Roberta Mangiacavalli

Lecture novecentesche della musica del primo Settecento: il caso di un intermezzo di Alessandro Scarlatti

Lo studio si colloca nell'ambito di ricerca relativo al recupero e alla ricezione nel Novecento della musica del primo Settecento. Il caso analizzato è l'intermezzo di Alessandro Scarlatti *Pericca e Varrone* o *La dama spagnola e il cavalier romano*, inserito nell'opera seria *Scipione nelle Spagne* (1713). In esame le due uniche riprese allestite nel 1957 e nel 1961, rispettivamente per la XIV Settimana musicale senese e per il Teatro La Fenice di Venezia. Si tratta di espressioni emblematiche della modalità di ricezione del teatro settecentesco nell'ambiente culturale del secolo XX, significative rappresentazioni del contesto degli anni Sessanta. Entrambi gli allestimenti sono curati da Giulio Confalonieri, che nel primo utilizza il manoscritto 646, IV, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, facendone una trascrizione filologicamente abbastanza fedele (eliminando, tuttavia, un'intera scena). Il secondo, presentato in un contesto del tutto differente, è un vero e proprio rimaneggiamento sia della musica sia del testo, e presenta non solo vistosi tagli di scene, ma anche una nuova orchestrazione, approntata per un ensemble strumentale 'in stile settecentesco'. Operazione filologica, rimaneggiamento, divulgazione: quali erano i principali intenti nel recupero di opere del passato? Come era recepita la 'musica antica' e come si intendeva presentarla al pubblico? L'analisi esamina le opzioni culturali, le scelte e le differenze dei due allestimenti. Lo spettacolo presentato nel 1957 durante la XIV settimana musicale senese, in un contesto culturale che, come dichiarato nelle note di sala, 'intende incrementare la cultura musicale con una serie di originali esecuzioni e trarre dall'oblio opere ingiustamente dimenticate', mostra propositi filologici. Tenuta, come d'abitudine, durante i corsi estivi dell'Accademia Chigiana, la manifestazione, dedicata fin dalla sua prima edizione alla musica del Sei e Settecento e al repertorio contemporaneo, si pone come ambiente ideale per ospitare una 'riscoperta' scarlattiana.

I propositi della ripresa veneziana del 1961 appaiono invece più spettacolari, con un allestimento, realizzato in concomitanza con la Mostra del cinema di Venezia, piuttosto stravagante. Il rimaneggiamento dell'intermezzo si adegua a una formula ideata per presentare uno spettacolo 'musicale, pittorico e coreografico', che vede la collaborazione di nomi altisonanti, a partire da Salvador Dalì che disegnò scene e costumi. Il pubblico a cui viene presentato non disdegna, evidentemente, le bizzarre sceniche, apprezzando, al tempo stesso, un'opera riproposta non secondo criteri filologici, ma in uno stile con cui occhi e orecchie della metà del Novecento immaginano il Settecento.

Roberta Mangiacavalli ha studiato Composizione, Musica elettronica, Musica corale e direzione di coro al Conservatorio di Milano, all'Ircam di Parigi, frequentando seminari e master presso la Scuola di musica antica di Basilea, la Royal Academy of Music di Londra, la Musikhochschule di Lubeca. Ha compiuto studi musicologici al DAMS di Bologna ed è laureata in Scienze della musica e dello spettacolo all'Università degli Studi di Milano. Insegna alla Scuola di Musica Moderna di Lugano, svolge attività concertistica come cantante e come direttrice di gruppi vocali, collabora con ensemble e formazioni teatrali. Si occupa di editoria musicale come revisore, editor e autrice.

Valeria Mannoia

La fortuna dei mottetti di Giacomo Finetti in alcune antologie tedesche del XVII secolo

Lo studio della ricezione del mottetto italiano del Seicento in area transalpina rende manifesta l'importante presenza di numerosi compositori minori di area peninsulare. Tra di essi emerge Giacomo Finetti il quale godette di una discreta fama tra i contemporanei già in Italia e le cui raccolte a stampa circolarono con facilità anche all'interno del mercato fieristico tedesco. Questi fu tra i pochi compositori italiani a suscitare l'interesse degli editori e dei compilatori di antologie tedesche. A partire dal 1616 i suoi mottetti comparvero in numerose raccolte dedicate al concerto ecclesiastico a poche voci, di cui una parte fu concepita per il contesto religioso protestante. È di particolare interesse il caso delle antologie stampate da Johann Dillingen in cui i mottetti furono adattati da un punto di vista linguistico e confessionale al diverso contesto protestante. In sintesi, Giacomo Finetti fu presente nei tre principali livelli della ricezione transalpina dei repertori vocali, ossia la vendita nel mercato fieristico, la riedizione locale, la ricezione all'interno di testi di carattere miscelaneo. Tale fortuna ci permette di supporre che il suo stile e le tecniche compositive adoperate, che si mostravano perfettamente in linea con le recenti elaborazioni del concertato vocale seicentesco ma senza ricercare particolari sperimentazioni, incontrarono le necessità delle cappelle musicali tedesche, delle scuole e dei collegi di musica. Proprio in virtù della fortuna internazionale di cui godette la musica di Finetti è necessario riconsiderare la sua opera e ricollocarla in una prospettiva di studi più ampia.

Valeria Mannoia ha conseguito nel 2019 il titolo di dottore di ricerca in *Scienze del testo letterario e musicale* presso l'Università degli studi di Pavia - Cremona, con un progetto di ricerca dal titolo «La ricezione del mottetto italiano nelle antologie tedesche del Seicento. Con un approfondimento sulla teoria dei diasistemi di Cesare Segre». Si è laureata in Musicologia presso l'Università degli studi di Pavia e in Lettere moderne presso l'Università degli studi di Catania. Ha studiato violino classico e successivamente violino barocco presso il Conservatorio di Verona approfondendo la prassi storicamente informata con esecutori di fama internazionale. È attualmente cultrice di materia presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali per le discipline del settore L-Art 07 e continua a studiare i fenomeni della ricezione dei repertori vocali e strumentali del Cinquecento e del Seicento. Collabora con teatri italiani e festival internazionali (Catania, Cremona, Pavia, Rovereto), con etichette discografiche (Sony, Brilliant Classics, Arcana) e con il *Dizionario Biografico degli Italiani* (Treccani).

Livio Marcaletti

Problemi di traduzione culturale nell'opera del tardo Seicento: le riscritture di libretti italiani per la Oper am Gänsemarkt di Amburgo

Benché il tema della traduzione sia diventato sempre più rilevante all'interno degli studi operistici degli ultimi anni, la maggior parte delle ricerche operate in questo campo si è limitata, sulla scia degli studi pionieristici di Michel Espagne e Michael Werner. Un tema di grande rilevanza per la storia dell'opera a cavallo tra Sei e Settecento, quale quello delle traduzioni di libretti italiani nelle terre germanofone, è stato finora affrontato solo marginalmente. Eppure, dal punto di vista della musicologia storica, le vicende dei teatri pubblici della Germania settentrionale, in particolare della Oper am Gänsemarkt di Amburgo, sono state ampiamente sviscerate a partire da Hellmuth Christian Wolff, Hans Joachim Marx, Dorothea Schröder ecc. È infatti noto che l'opera di Amburgo, in lingua tedesca per venire incontro alle esigenze di un pubblico cittadino più ampio di quello di una corte italoфона come quella di Vienna o di Hannover, avesse basato una buona parte del suo repertorio su traduzioni di drammi per musica italiani, provenienti dalle succitate opere di corte o da altri centri italiani, soprattutto Venezia. Ben lungi dall'essere pedissequa traduzioni del testo originale, esse costituiscono delle vere e proprie rielaborazioni con aggiunta ed eliminazione di scene e talora perfino personaggi, il cui studio dal punto di vista delle strategie linguistiche e culturali impiegate non è ancora stato affrontato. In particolare, la componente comica e satirica di molti libretti è uno degli elementi più soggetti a modifiche. In libretti amburghesi si trovano talora allusioni sessuali e insulti triviali che nelle opere originali per Vienna non sarebbero mai stati accettati; al contrario, la satira politica esercitata nei libretti scritti da Nicolò Minato per la corte asburgica non sarebbe stata compresa in riva all'Elba. Per queste ragioni, alcuni autori delle traduzioni-rielaborazioni amburghesi si sentono in dovere di scusarsi per l'entità delle modifiche apportate: è il caso di Christian Heinrich Postel in merito al *Diogenes Cynicus* del 1691, basato su *La lanterna di Diogene* (Vienna 1674). Secondo Postel la materia del dramma per musica originale è tanto "modificata, accresciuta e accorciata", che si tratta di un "pezzo totalmente nuovo". Una concezione di traduzione molto rigida potrebbe accettare questa definizione; il concetto di "riscrittura" ("rewriting") del teorico della traduzione André Lefevere, invece, comprende "traduzione", "adattamento" ed "emulazione" sotto lo stesso ampio concetto. Adottando un approccio che cerchi di riunire musicologia storica, studi linguistici e di traduzione culturale, il presente contributo intende confrontare alcuni libretti italiani con le "riscritture" amburghesi per cercare di comprendere le modalità di ricezione dell'opera italiana nel teatro d'opera pubblico più rappresentativo delle terre germanofone settentrionali.

Livio Marcaletti ha studiato musicologia e filologia italiana all'università di Pavia-Cremona. Si è poi addottorato all'istituto di musicologia dell'Università di Berna nel 2015 con una dissertazione sulla didattica e l'estetica dell'ornamentazione vocale nella trattatistica tedesca di canto del Sette e Ottocento. Dal 2016 al 2019 è stato borsista del Fondo Nazionale Svizzero all'Università di Vienna, con due progetti Early e Advanced Postdoc.Mobility sulla tragicommedia per musica e generi misti operistici nella prima metà del Settecento. Da novembre 2019 condurrà un progetto su traduzioni operistiche dall'italiano al tedesco nell'opera barocca all'Istituto di Kulturwissenschaften e Theatergeschichte dell'Accademia delle Scienze Austriaca. I suoi ambiti di ricerca e insegnamento ruotano attorno all'opera italiana e francese del Settecento, la prassi esecutiva e la didattica vocale. Collabora regolarmente in qualità di collaboratore musicologico e language coach con ensembles specializzati in musica del Sei e Settecento, tra cui *Les Passions de l'Ame* e *Ensemble Stile Galante*.

Marcello Mazzetti - Livio Tieli

Signor che di virtù raggi l'impero. Il ruolo dei Gambara fra mecenatismo, erudizione e diletto domestico a Brescia fra XVI e XVII secolo

Fino al secolo scorso, la storiografia ha considerato il ruolo della fruizione domestica della musica come un'appendice alla storia della musica, costituita principalmente dalle figure di spicco dei grandi compositori orbitanti intorno ai centri produttivi di Venezia, Firenze, Roma, Mantova e Ferrara, per quanto concerne il Rinascimento e il primo Barocco.

Nonostante gli studi degli ultimi trent'anni e la pubblicazione di fondamentali monografie e cataloghi ad opera di Oscar Mischiati, Mariella Sala, Ruggero del Silenzio abbiano messo in luce l'effervescenza della realtà bresciana nel panorama musicale europeo, rimane ancora intatta la visione 'negativa' che la storiografia musicale ha di Brescia come città senza corte e subalterna a Venezia. Alla luce di queste considerazioni, si intende capovolgere questo errato paradigma, raccogliendo e illustrando il contenuto di nuove fonti d'archivio e librerie relative alla famiglia Gambara del ramo patrizio-veneto con particolare attenzione al ruolo di primo piano svolto del conte Francesco Gambara, sia nel panorama culturale e aristocratico cittadino sia in una rete più allargata che contempla anche le città di Roma, Venezia e Bologna, e che costituisce il *case study* di questa ricerca. Si intende dimostrare, così, che a partire dall'inizio del Cinquecento, la famiglia Gambara divenne gradualmente protagonista del panorama musicale bresciano attraverso l'acquisto di strumenti musicali, l'assunzione di precettori domestici e l'ospitalità di una accademia che, settimanalmente, apriva le sedute con un concerto di musica. Ruolo centrale in queste vicende giocarono le nobildonne della famiglia Maggi (Barbara e Giulia, rispettivamente zia e madre del conte Francesco) a cui si deve l'intervento diretto nel campo della formazione artistica e musicale dei pupilli di casa Gambara. L'indagine, inoltre, mira a dimostrare come la costruzione del gusto musicale dell'aristocrazia bresciana sia strettamente connessa alle attività di patronage, alle frequentazioni di cerchie accademiche e alla pratica vocale e strumentale di particolari generi (*canzonetta* e *canzona da sonare*) che, strettamente connessi allo strumentario domestico, influenzarono direttamente le scelte compositive e il mercato editoriale.

Infine, la famiglia Gambara rappresenta anche un eccellente *case study* per l'investigazione delle influenze del *patronage* aristocratico sulle istituzioni ecclesiastiche bresciane. Un rapido riscontro sarà dato alla chiesa di Santa Maria delle Grazie e alla sua cappella musicale che, sebbene direttamente dipendente dalla congregazione dei gerolamini fiesolani arrivati in città all'inizio del XVI per interessamento del cardinale Uberto Gambara, dovette il suo lustro al mecenatismo di Francesco, Carlo e Venceslao Gambara, come dimostrano alcune opere firmate dal compositore Pietro Lappi.

Marcello Mazzetti, musicologo e musicista, è fondatore e direttore artistico di *Palma Choralis · Research Group & Early Music Ensemble* con all'attivo, oltre a concerti in Italia, Europa e Stati Uniti, il coordinamento didattico del *Dipartimento di Musica Antica "Città di Brescia"* di cui è codirettore e docente dal 2015. È *part-time researcher* presso la University of Huddersfield (UK) dove conduce gli studi sul compositore bresciano Floriano Canale e il ruolo dei Canonici Regolari di San Salvatore nel panorama musicale dell'Italia del nord fra XVI e XVII secolo. È dal 2016 fellow dell' "*Arthur F. Kinney*" *Massachusetts Center for Interdisciplinary Renaissance Studies* (MA, USA) e membro del comitato editoriale del "*Tasso in Music Project*" (www.tassomusic.org). Ha pubblicato articoli e capitoli per LIM e Morcelliana sulla prassi esecutiva della musica sacra fra medioevo e età moderna ed è chiamato a tenere corsi e masterclass per università e conservatori italiani (Brescia, Parma, Ferrara), inglesi (University of Southampton) e americani (UMass-Amherst, Folger Library-Washington DC).

Livio Tieli divide la propria attività fra la ricerca musicologica, svolta presso la University of Huddersfield (Inghilterra) ed incentrata sulla figura del virtuoso rinascimentale, e un'intensa attività concertistica in qualità di cantante, polistrumentista e direttore di *Palma Choralis Research Group & Early Music Ensemble* per il quale ha organizzato festival di prestigio internazionale (*Tasso Music Festival, Brescia International Early Music Summer School and Festival*) e con il quale si è esibito nelle più grandi città in Italia, Europa ed oltreoceano (Roma, Milano, Basilea, Madrid, L'Aia, Rouen, Budapest, Southampton, Washington D.C.). Sul versante didattico si è dedicato principalmente alla pedagogia e alla prassi della musica antica tenendo corsi presso l'Università di Bologna,

Conservatori ed Istituti musicali italiani, britannici e statunitensi. Dal 2015 co-dirige in Italia il Dipartimento di Musica Antica “Città di Brescia”. È stato *Visiting Scholar* presso la University of Massachusetts-Amherst e il Mount Holyoke College (USA) nonché Fellow presso il Massachusetts Center for Interdisciplinary Renaissance Studies e membro del comitato editoriale del “Tasso in Music Project”, edizione critica digitale delle vestizioni musicali dell'opera di Tasso fra 1570 e 1640 realizzato in collaborazione con la University of Massachusetts e la Stanford University.

Luisa Nardini

La tradizione prosulistica dei monasteri femminili beneventani: il Proprio della Messa

Le prosule sono brevi testi composti per infarcire in stile sillabico le sezioni melismatiche di canti liturgici gregoriano preesistenti. Quelle tramandate dai manoscritti redatti nella città di Benevento tra il decimo e il tredicesimo secolo riflettono influenze multiculturali che Romani, Bizantini, Longobardi, Normanni e Franchi impressero sulla produzione culturale della città. Le suore dei monasteri di San Pietro dentro e fuori le Mura parteciparono attivamente alla produzione e circolazione delle prosule così come alla generale provvisione di canti e testi per la liturgia della messa e dell'ufficio.

Nonostante la letteratura musicologica stia progressivamente riconoscendo il contributo delle suore nella produzione e trasmissione della musica liturgica, il ruolo delle monache benedettine prima del tredicesimo secolo è generalmente ignorato. Questa relazione, pertanto, intende focalizzarsi sulla creatività delle suore Benedettine dei monasteri di San Pietro dentro e fuori le Mura nella città di Benevento, così come documentato nei manoscritti che furono con tutta probabilità copiati per (e forse all'interno di) queste comunità ecclesiastiche. La mia ricerca dimostra non solo che le suore composero e trascrissero prosule, ma che furono anche attive partecipanti della vita sociale e culturale della città e che furono in costante contatto con la controparte ecclesiale maschile. L'intervento, infine, propone il modello dello 'scriptorium diffuso', secondo cui i libri potevano essere presi in prestito tra varie istituzioni cittadine. Secondo questo modello il processo di produzione dei codici comportava un continuo passaggio tra modi di trasmissione e copiatura scritti e orali. Questo modello mette in discussione la visione tradizionale dello scriptorium come spazio circoscritto in cui gli scribi (per la maggior parte monaci) lavoravano in isolamento copiando prevalentemente da un'unica o poche fonti manoscritte.

Luisa Nardini è Professoressa Associata di Musicologia e chair della divisione di musicologia ed etnomusicologia presso l'Università del Texas Austin. Ha pubblicato studi sulla musica medievale, e i rapporti tra musica e arti visive su numerose riviste specialistiche internazionali e in numerosi volumi miscellanei e atti di convegni. Nel 2016 ha pubblicato *Interlacing Traditions: Neo-Gregorian Chant Propers in Beneventan Manuscripts* con il Pontifical Institute of Mediaeval Studies di Toronto e il volume miscellaneo *Intersecting Practices in the Production of Sacred Music c. 1400 - c. 1650*, uscito come numero speciale del *Journal of the Alamire Foundation*. Ha insegnato presso l'Università della California, Santa Barbara e ha ottenuto numerosi riconoscimenti e premi, presso varie università nord-americane (Univ. of Toronto, Columbia Univ., The Univ. of Texas, Austin), l'American Council of Learned Society, la Provincia di Benevento. È stata inviata a partecipare a svariati convegni specialistici in Europa e all'estero. Ha in preparazione un volume sulle prosule beneventane e un altro sull'innario VI G 29 della Biblioteca Nazionale di Napoli. Entrambi saranno corredati da risorse digitali interattive.

Guido Olivieri

Gli esordi del violoncello a Napoli: Bononcini, Greco e Francone

La storiografia ha tradizionalmente collocato le origini del violoncello e del repertorio solistico dedicato a questo strumento intorno alla metà del Seicento nelle scuole di area bolognese e emiliana. Nel corso del XVIII secolo, tuttavia, una generazione di virtuosi formati nei conservatori napoletani giunse a dominare la scena musicale europea. Virtuosi quali il leggendario Francesco Alborea, o i celebri Francesco Paolo Supriani e Salvatore Lanzetti imposero il violoncello come strumento solista e, grazie a una solida tradizione didattica, esercitarono una decisiva influenza sullo sviluppo delle maggiori scuole nazionali. Questi musicisti e il repertorio da essi diffuso costituiscono l'attestazione dell'esistenza di una robusta tradizione violoncellistica a Napoli già dal XVII secolo. Una delle rare testimonianze sugli esordi e i primi sviluppi del violoncello a Napoli è un manoscritto conservato presso la biblioteca dell'Abbazia di Montecassino. Quest'ampia fonte - nota finora soltanto a pochi specialisti - fu compilata intorno al 1699 e comprende fra l'altro 28 *Sonate à due viole* e 11 Antifone di Rocco Greco, 10 *Passaggi per violoncello* di Gaetano Francone. Sia Rocco Greco (1650-1718), fratello del più famoso Gaetano, che Francone (+ 1717), furono insegnanti di strumenti ad arco nei conservatori napoletani e virtuosi della Cappella Reale. L'analisi del repertorio incluso in questa fonte evidenzia come queste composizioni fossero concepite innanzitutto a fini didattici, per affinare le abilità improvvisative, ma anche per approfondire la pratica della realizzazione del basso al violoncello. Il manoscritto contiene anche due *Sinfonie per violoncello* di Giovanni Bononcini, che costituiscono una preziosissima testimonianza dell'attività compositiva di questo musicista, celebrato compositore di musica vocale, ma anche ammirato virtuoso di violoncello. Queste sono infatti le uniche sonate per violoncello sicuramente attribuite al compositore modenese e vanno ad aggiungersi all'unica altra sonata per violoncello di Bononcini finora conosciuta. Il manoscritto rappresenta, dunque, una fonte di cruciale interesse che consente non solo di riscrivere la storia delle origini e dei primi sviluppi del violoncello in Italia, ma offre anche l'opportunità per un attendibile esame delle acquisizioni tecniche e delle pratiche esecutive del violoncello a Napoli.

Guido Olivieri è professore associato di musicologia e direttore dell'ensemble universitario di musica antica presso la University of Texas, Austin (USA). Esperto di musica strumentale del XVII e XVIII secolo, la sua ricerca si è concentrata sulla circolazione della musica e dei musicisti in Europa, riscoprendo, in particolare, lo sviluppo della sonata per archi a Napoli nel '700. Ha curato il volume *Arcomelo 2013. Studi in occasione del terzo centenario della nascita di Arcangelo Corelli* (LIM, 2015) e collaborato all'edizione critica di A. Corelli *Le sonate da camera di Assisi*. (LIM, 2015). Ha pubblicato saggi in volumi collettivi e riviste musicologiche (*Studi musicali, Rivista italiana di musicologia, Studi Pergolesiani, Notes, Il Saggiatore Musicale, Analecta Musicologica*) su aspetti relativi alla prassi esecutiva, al mecenatismo musicale e alla ricostruzione dei rapporti musicali e culturali fra Napoli e le altre capitali europee. Ha anche contribuito al *New Grove Dictionary of Music, MGG* e al *Dizionario Biografico degli Italiani*. Ha in preparazione la prima edizione critica de *Il matrimonio segreto* di D. Cimarosa per Bärenreiter, in collaborazione con l'Università di Vienna, e una monografia sulla musica per archi napoletana del XVIII secolo.

Maria Cristina Paciello

I mottetti di Orazio Benevoli: questioni di merito e di metodo

Il recente Convegno internazionale di studi dedicato ad Orazio Benevoli (Palestrina 2-3 febbraio 2019), è stato il mio punto di partenza per una complessiva rivisitazione della produzione mottettistica del compositore nella prima metà del Seicento. Nel corso del tempo, gli studi su tale ambito produttivo hanno inevitabilmente risentito del maggior peso compositivo e della maggior fama del resto dell'opera benevoliana, contando su una sola ricerca di ampio respiro, *The motets of Orazio Benevoli* di John Rennie Bryden (1951). Il mio intervento verterà sull'analisi di alcuni dei mottetti del nostro, contenuti nelle antologie edite a Roma tra il 1642 e il 1650, allo scopo di mettere in relazione i tratti stilistici via via espressi, frutto di oggettive risultanze analitiche, con le istituzioni ecclesiastiche romane nelle quali il Benevoli – in quel lasso di tempo – si trovò ad operare. Egli fu infatti maestro di cappella, in sequenza, di San Luigi dei Francesi, Santa Maria Maggiore e San Pietro in Vaticano, con una breve trasferta presso la cappella dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo (1644-1646). Obiettivo della ricerca è quello di mettere a punto un efficace metodo di lavoro per capire se e come il Benevoli modulasse il proprio tono compositivo a seconda delle cappelle di servizio, ossia se ciascuna delle citate istituzioni avesse un proprio riconoscibile elemento distintivo di natura compositiva.

Maria Cristina Paciello – dottoranda in Beni Culturali, Formazione e Territorio presso l'università "Tor Vergata" di Roma – si è diplomata in Musica corale e direzione di coro nel 1990 presso il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro, proseguendo poi gli studi di Composizione presso il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma con diploma finale nel 1999. Nel 2014 ha conseguito la laurea magistrale in Musicologia presso l'università "La Sapienza" di Roma. È docente di ruolo di Educazione musicale nelle scuole medie superiori. Dal 2000 collabora con l'Accademia nazionale di Santa Cecilia nell'ambito del progetto L'Offerta musicale, finalizzato alla diffusione della musica colta tra gli studenti medi. I suoi interessi di ricerca – e relative pubblicazioni – sono incentrati sulla committenza musicale romana del Seicento. Partecipa in qualità di relatrice a convegni di storia moderna, storia dell'arte, musicologia e politica scolastica.

Daniele Palma

“Bebè Racconta la Guerra”. Propaganda fascista e dischi per bambini

Subito dopo la Marcia su Roma del 28 ottobre 1922 e la conseguente nomina di Benito Mussolini a Primo Ministro, l'indottrinamento della gioventù italiana fu tra i primi punti nell'agenda politica del Fascismo. Com'è noto, già a partire dal dicembre dello stesso anno il governo varò una sostanziale riforma della scuola, elaborata da Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo Radice. A essa seguì, nel 1926, la fondazione dell'Opera Nazionale Balilla, il cui obiettivo di trasmettere alle nuove generazioni ideali di rinascita fisica e morale fu poi assorbito dalla Gioventù Italiana del Littorio (1937). Il fondamentale contributo della nascente industria culturale italiana a questi processi di costruzione del consenso è stato oggetto di numerosi studi, specie in ambito di *media studies* e di storia della pedagogia. In particolare, cospicua attenzione hanno ricevuto la stampa periodica, illustrata o meno, (Meda 2007, 2011; Antonutti 2013) e le trasmissioni radiofoniche (Mencarelli 1993; Zambotti 2007; Ghizzoni 2018). Il mondo della fonografia, invece, resta per lo più inesplorato, con l'esclusione di due recenti lavori su Gavino Gabriel, padre del progetto pedagogico “Il Grammfono educativo” (Zuconi 2018; Pasticci 2018).

Nel presente contributo si prenderà in esame la propaganda fascista per bambini nel mercato discografico italiano. In primo luogo, saranno fornite alcune coordinate della storia delle registrazioni per l'infanzia in Italia e in Europa. Saranno quindi analizzati tre prodotti di particolare interesse, sinora poco o punto conosciuti: una serie di dischi per l'insegnamento della ginnastica nelle scuole, ideati e realizzati da Gabriel nel 1923; un “audio-libro” prodotto dalla Columbia nel 1924, dall'emblematico titolo *Bebè racconta la guerra*; infine, una “storia sonora” di Topolino quale soldato volontario nella Guerra Italo-Etiopica, edita ancora da Columbia nel 1935. L'analisi si concentrerà in particolare sulle modalità di fruizione sollecitate da questi dischi, ricostruite sulla base dei loro diversi formati, dei rapporti col mondo del fumetto e delle informazioni fornite dai paratesti pubblicitari. I dati raccolti saranno quindi messi in prospettiva, discutendoli da un lato nell'ambito dei processi di industrializzazione della cultura italiana (Colombo 1998), dall'altro in quello della “militarizzazione” degli immaginari infantili di gioco durante il Ventennio (Gibelli 2005, Meda 2014).

Daniele Palma ha conseguito col massimo dei voti e lode la Laurea Magistrale in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia (Cremona) nel 2016, con una tesi dedicata alle registrazioni storiche del *Rosenkavalier* di Richard Strauss e alla *Marschallin* di Lotte Lehmann. Attualmente, è dottorando di ricerca in Storia dello Spettacolo all'Università di Firenze, con un progetto dedicato alle registrazioni tenorili di opera italiana della prima metà del Novecento. È membro dell'unità fiorentina del PRIN *Heritage, Festival, Archives. Music and Performing Practices of Oral Tradition in the 21st Century* (PI: Prof. Giovanni Giuriati). Fa parte della redazione di «Drammaturgia», *online journal* dell'Università di Firenze, diretto da Siro Ferrone e da Stefano Mazzoni. Nel 2019 vince la Edison Fellowship offerta dalla British Library per ricerche in ambito fonografico. In parallelo agli studi musicologici, nel 2009 si diploma col massimo dei voti e lode in Organo e composizione organistica al Conservatorio “N. Rota” di Monopoli. Si forma inoltre come cantante, e svolge attività di corista (AsLiCo – OperaLombardia; Coro “Costanzo Porta” di Cremona) e solista, incidendo il VII libro di madrigali di Biagio Marini (Tactus, 2019) e cantando in importanti teatri italiani e festival internazionali.

Emilia Pelliccia

Per un profilo delle voci 'perdute'. Il caso di bassi e tenori nel primo Settecento presso la Hofkapelle di Vienna

Da diversi decenni la musicologia si interroga sul ruolo, l'influenza e i caratteri peculiari dei cantanti d'opera. Questi studi si caratterizzano per una varietà di approcci che vanno dall'indagine biografica alla contestualizzazione della loro attività artistica, fino all'analisi e alla 'ricostruzione' del loro profilo vocale. Quest'ultimo aspetto, per quanto interessante, solleva inevitabilmente una serie di problemi, specie nel caso (per nulla eccezionale) di cantanti appartenuti ad un'epoca precedente all'era della riproducibilità tecnica del suono – proprio come nel caso dei primi decenni del Settecento. In questo intervento si intende pertanto avanzare alcune riflessioni metodologiche circa i limiti, le possibilità e i vantaggi di mirare a una 'ricostruzione' del profilo vocale. Allo scopo, si prenderà in esame una categoria di registri vocali del tutto trascurata nel primo Settecento, tanto dagli studiosi quanto dagli stessi contemporanei: le voci maschili gravi, ovvero i bassi e i tenori.

Non si può negare infatti che i protagonisti indiscussi dell'epoca, anche negli interessi di compositori e trattatisti, fossero i cantanti evirati e le prime donne. Alla loro fortuna in vita è corrisposto un inesauribile interesse da parte della musicologia, nonostante la recente messa in discussione della categoria stessa di 'voce acuta' per quanto riguarda i castrati. Se invece si guarda alle 'altre' voci dell'opera italiana del primo Settecento, si nota la mancanza di uno studio approfondito sulla vocalità delle voci gravi che metta in relazione diversi interpreti fra loro.

A ciò è dedicato il mio progetto di ricerca dottorale, che si concentrerà proprio sulle voci gravi attive presso la corte viennese sotto il regno di Carlo VI (1711-1740). Fu un'epoca d'oro per questo centro operistico fortemente 'italianizzato': ad un forte miglioramento della qualità della cappella di corte (la *Hofkapelle*) si unì una incredibile varietà nell'offerta dei suoi palcoscenici, ricchi di generi diversi (dal dramma per musica, alle cosiddette 'tragicommedie carnevalesche') che stimolavano la creazione di ruoli nuovi e singolari. Questi venivano spesso assegnati alle voci maschili gravi, di norma trascurate nella rigida gerarchia dell'opera metastasiana.

Scopo di questo intervento sarà pertanto di illustrare i problemi che emergono dal confrontarsi con fonti esclusivamente scritte allo scopo però di 'descrivere' voci pressoché mai prese in esame. Attraverso alcuni casi di studio, si intende promuovere alcune riflessioni sulle peculiarità rivelate dal repertorio composto per questi cantanti, che nonostante il loro registro riuscirono in alcuni casi ad imporsi all'attenzione del pubblico in ruoli paragonabili alle vere 'star' dell'opera barocca italiana.

Emilia Pelliccia ha studiato Musicologia all'Università di Vienna e all'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona). Ha dedicato la sua tesi magistrale ad un profilo vocale del tenore Francesco Borosini (ca. 1690 – dopo il 1756). Attualmente è dottoranda in Musicologia presso l'Università di Vienna. Ha partecipato a diversi convegni internazionali, tra cui la *18th Biennial International Conference on Baroque Music* (Cremona) e *Music as Reference in Mobility Contexts: Operatic Pasticcios in 18th Century Central Europe* (Mainz).

Cristina Isabel Pina Caballero

Lettere da Baden-Baden: la visione della musica italiana del baritono Mariano Padilla (1894-1899)

Il baritono murciano Mariano Padilla y Ramos (1836-1909) è stato uno dei membri della brillante generazione di musicisti e compositori attiva fra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento, frequentando figure come il compositore di zarzuelas Manuel Fernández Caballero o il maestro d'organo e armonium Antonio Martínez Almagro. Sposato con il soprano belga Desirée Artôt, ha svolto la maggior parte della sua carriera nei teatri di Europa, dal suo debutto a Messina nel 1857 fino al ritiro dalle scene nel 1893, quando si stabilirà a Parigi per svolgere l'attività di insegnante di canto. Durante un periodo di vacanza in estate a Baden-Baden e a Biarritz invierà al suo amico José Martínez Tornel, direttore de *El Diario de Murcia* una serie di lettere pubblicate tra luglio 1894 e settembre 1899 in cui esporrà il suo peculiare punto di vista su politica, società e cultura del suo tempo. Musica e teatro in Germania, Francia, Spagna e, naturalmente, Italia, occupano una posizione privilegiata in questa raccolta di lettere, come ci si può aspettare dall'epistolario di un cantante d'opera.

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 partecipa attivamente al gruppo di lavoro "Musica e stampa" (MUSPRES); è inoltre membro fondatore dell'Associazione dei Compositori e Ricercatori Musicali della Regione di Murcia (CIMMA). Ha insegnato Storia della Musica ed 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. Autrice 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*), partecipando attivamente a vari congressi nazionali e internazionali. Negli ultimi anni si sta dedicando a un progetto di ricerca sulla presenza della musica e del teatro nella stampa Murciana dell'Ottocento.

Matteo Quattrocchi

La banda non fu bandita: la strumentazione di Toscanini del valzer dell'atto I di Traviata

Continuismo e autenticismo sono i due ingredienti che stanno ancora alla base del modo di interpretare la figura di Arturo Toscanini e il suo significato storico. Sebbene una tale “storiografia della continuità”, legata alla fedeltà al testo e al “come è scritto”, andrebbe rimessa in discussione, le occasioni per parlare dell’opera restauratrice di Toscanini non mancano. Il valzer dell’atto I di *Traviata*, ad esempio, è una testimonianza efficace dell’opera compiuta da Toscanini, atta a scrostare il melodramma da sovrastrutture tradite *naturaliter* e lontane dalla *voluntas auctoris*. Gli ospiti di Violetta, richiamati dai suoni di danza, si riversano nella sala adiacente al salone. Verdi, tramite la diversa collazione delle orchestre, riesce a ricreare una particolare e parlante correlazione tra il tempo reale della festa, espresso dal valzer, e il tempo psicologico dei personaggi (il duetto amoroso tra Alfredo e Violetta). L’idea verdiana è resa di un’evidenza palmare anche grazie alla diversa scelta dell’organico di cui le orchestre si compongono: la festa è trascinata da un valzer di una banda interna.

Pare che la banda fosse stata eliminata dalla tradizione, perché travicante l’eleganza del valzer. Già le incisioni discografiche precedenti alla *Traviata* toscaniniana del 1946 (Edizioni RCA) rivelano una scelta esecutiva che esclude completamente la banda, sostituita interamente dall’orchestra. Una antica tradizione di melomani appassionati vuole che si faccia risalire a Toscanini la prassi di trasformare la banda della *Traviata* in una orchestrina, aggiungendovi un piccolo gruppo d’archi. La strumentazione manoscritta di Arturo Toscanini del valzer dell’atto I di *Traviata* (27 carte numerate) – riversata in microfilm e conservata presso l’Archivio musicale «The Toscanini Legacy Scores, 1686-1956» all’interno della collezione «The Toscanini Legacy» della Public Library di New York – testimonia però tutt’altra cosa. Dal manoscritto, recuperato e analizzato, risulta forte la volontà toscaniniana di preservare il suono della banda e l’idea di sdoppiamento temporale, che equivale pure a sdoppiamento drammaturgico reso attraverso il diverso impasto sonoro delle due compagini orchestrali.

Matteo Quattrocchi si è diplomato in clarinetto presso il Conservatorio “Vincenzo Bellini” di Caltanissetta. Si è perfezionato con importanti personalità musicali, affiancando al clarinetto lo studio della direzione d’orchestra. Ha frequentato corsi di didattica della musica presso la SIEM e presso l’Accademia Teatro alla Scala. Nel 2014 ha fondato e diretto una rete di scuole di musica nel centro Sicilia, convenzionate con il Conservatorio “Bellini” di Caltanissetta, attivandone i corsi pre-accademici. All’interno delle scuole ha insegnato per tre anni storia della musica e ascolto guidato, lettura musicale, ear training ed armonia.

Ha partecipato a convegni musicologici ed è autore di recensioni e programmi di sala. Nel 2019 si laureato con lode in *Scienze della Musica e dello Spettacolo* presso l’Università degli Studi di Milano, con una tesi dal titolo *Dalle chiose manoscritte alle scelte esecutive: La Traviata di Toscanini*. Attualmente collabora con il prof. Emilio Sala al laboratorio *Dal testo alla performance* nella realizzazione di un video-essay su *Tosca* che verrà riprodotto all’interno di una mostra in collaborazione col Teatro alla Scala ed altri partners. È stato assegnatario di una borsa di studio della Fondazione Cini di Venezia per il progetto *Studio e preparazione dei materiali per l’esecuzione della cantata inedita “Il quattro giugno” di Faccio e Boito*. Attualmente è docente di educazione musicale nella scuola secondaria ed è dottorando all’interno del corso di Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo dell’Università degli Studi di Verona.

Patrizia Rebull

Le lettere di Casa Ricordi

L'Archivio Storico Ricordi conserva la documentazione storica del più importante editore musicale italiano: circa 8.000 partiture manoscritte, più di 10.000 libretti, quasi 15.000 lettere indirizzate a *Casa Ricordi* da scrittori, cantanti, compositori, più di 10.000 bozzetti, piante sceniche, figurini, oltre a 6.000 fotografie, manifesti, disegni e stampe. Per più di un secolo, i Ricordi furono non solo editori, ma anche impresari, agenti teatrali e organizzatori culturali, capaci di giocare un ruolo di mediazione centrale ed unico nella vita musicale italiana. Tale ruolo è documentato dall'immensa ricchezza dei copialettere aziendali, una collezione di circa 600.000 lettere che consente di ricostruire la corrispondenza della casa editrice e di gettare luce su aspetti storici, sociali, economici, dell'arte e del costume che travalicano la musica in senso stretto, in un periodo storico così ricco di eventi fondanti per l'Italia come il Risorgimento, l'Unità e le due guerre mondiali. *Le lettere di Casa Ricordi* è un progetto di durata pluriennale, ed ha l'obiettivo di rendere disponibile online l'intera collezione di lettere e copialettere in forma ipertestuale, identificando con referenze permanenti a file di autorità persone, luoghi e opere musicali citati nel testo. Il cuore del progetto è la progressiva connessione di tali riferimenti con i record del resto dell'Archivio, riguardanti partiture, libretti, documenti iconografici e documenti contabili. La progettazione open source degli strumenti di navigazione, l'utilizzo di un sistema aperto di annotazioni personali e di file di autorità hanno lo scopo di consentire il riutilizzo dei dati e una connessione ottimale con altri archivi nazionali e internazionali della stessa natura. Data la relativa scarsità di risorse legate all'editoria musicale, riteniamo che la presentazione della risorsa potrebbe essere utile alla comunità dei musicologi.

Patrizia Rebull si laurea in lettere a indirizzo storico (Paleografia) all'Università Statale di Milano nel 1977; consegue il Master in Digital Humanities al Trinity College di Dublino (Irlanda) nel 2013. Si occupa da molti anni di archivi e siti online musicali, sia in campo discografico che editoriale.

In particolare, ha curato la realizzazione del sito in quattro lingue "Con le parole di Mozart" (letters.mozartways.com) dedicato alle lettere dall'Italia di Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart. Ha recentemente curato la traduzione di apparato critico, introduzioni e appendici del volume *Lettere della famiglia Mozart. I viaggi in Italia* a cura di Cliff Eisen uscito presso Il Saggiatore. Dal 2015 è curatore delle *Lettere di Casa Ricordi*.

Angela Romagnoli - Claudio Canevari

Il contralto in Sol: un'opzione per il repertorio per flauto dolce di primo Settecento?

Nella sua monografia sulla musica per flauto di Antonio Vivaldi Federico Maria Sardelli, per risolvere alcune incongruenze rilevate nel repertorio vivaldiano (scelte tonali, estensioni), propone per alcune composizioni una destinazione non per flauto dolce contralto in Fa, oggi lo strumento universalmente utilizzato nel repertorio della prima metà del Settecento, ma per contralto in Sol, poco diffuso, soluzione adombrata alla fine degli anni '90 da Dale Higbee. Nella traduzione in inglese del volume la proposta è suffragata anche dalla citazione di uno strumento specifico, ovvero un flauto in avorio schedato come strumento in Sol, firmato da Giovanni Maria Anciuti e conservato attualmente presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano, che potrebbe costituire un modello in uso in epoca vivaldiana. L'ipotesi è certamente interessante; tuttavia sia Sardelli (il cui lavoro ha un orizzonte troppo ampio per focalizzarsi su questo problema specifico) sia in precedenza Higbee (che assume più la prospettiva della pratica musicale che quella della ricerca) non lanciano un affondo sull'argomento, che merita un supplemento di indagine; la bibliografia sull'argomento peraltro si riduce ad un pugno di articoli, dedicati più che altro al problema del Fa#₅ nel quarto Brandeburghese di Bach, e tra questi pochi articoli si segnala per giunta lo scetticismo di Thomas Sherwood.

Uno dei principali problemi per una disamina puntuale della questione è dato dalla virtuale impossibilità di individuare con precisione la nota di taglio dei flauti dolci: se infatti è certamente possibile, pur con qualche difficoltà, determinare una frequenza assoluta della nota più grave in rapporto al caneggio, è però vero che in un periodo di estrema variabilità di corista è piuttosto difficile assegnare a quella frequenza un'unica, indiscutibile nota: in altre parole, un flauto in Fa₃ con La₃ = 440 Hz potrebbe essere considerato un flauto in Sol se il La di riferimento fosse a 390 Hz (tant'è che nelle schede che accompagnano gli strumenti nei luoghi di conservazione o nelle basi di dati ci si imbatte in indicazioni quanto meno curiose, come "flauto contralto in Fa#"). La ricerca indaga perciò da un punto di vista sia storico e di repertorio (Angela Romagnoli) sia organologico (Claudio Canevari) la presenza e la diffusione degli strumenti in Sol in Italia nei primi decenni del Settecento. Se infatti il ricorso a questa taglia di flauto è certamente documentato per il Seicento (una delle più citate testimonianze è quella di Bartolomeo Bismantova che nella sua *Regola per suonare il flauto italiano* [nel *Compendio musicale* manoscritto datato 1677] dà il disegno di uno strumento in Sol in tre pezzi), un lavoro sistematico sulla situazione italiana nel Settecento che tenga conto degli strumenti sopravvissuti, valutati rigorosamente e accostati alla presenza di repertori specifici, potrebbe aprire prospettive utili sia alla ricerca sia alla pratica musicale, oppure portare a rinunciare definitivamente all'idea di un repertorio per contralto in Sol nei primi decenni del XVIII secolo.

Claudio Canevari è attivo nell'ambito della costruzione, conservazione e restauro di strumenti musicali storici, dal 1978 collabora con la Civica Scuola di Liuteria di Milano (che ha contribuito a fondare); ha una lunga esperienza come docente presso la stessa scuola e diverse altre istituzioni. Dall'a.a. 2018-19 è docente di laboratorio di restauro di strumenti a fiato presso il corso di laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali (PFP 6: Strumenti musicali; strumentazioni e strumenti scientifici e tecnici) dell'Università di Pavia con sede in Cremona. Dal 1973 al 1981 ha seguito studi a indirizzo musicale sia privatamente sia presso i Conservatori di Alessandria e di Bologna (docenti S. Balestracci, G. Pacchioni), e corsi di aggiornamento sull'interpretazione della musica solistica e d'insieme del periodo rinascimentale e del primo barocco per flauto a becco, cornetto ed ensemble di fiati; fino al 1983 ha svolto anche attività concertistica come flautista e cornettista. Nel suo ambito di ricerca ha pubblicato decine di saggi e partecipato a convegni e a diversi progetti di taglio scientifico in collaborazione con importanti enti di ricerca, come il CISRIC e il Laboratorio Arvedi di Diagnostica non Invasiva dell'Università di Pavia e il CNR di Milano.

Angela Romagnoli è professore associato presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (sede di Cremona), dove insegna Storia della prassi esecutiva, Storia della danza e della musica per danza e Drammaturgia musicale. È inoltre referente del corso di laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali – PFP 6: Strumenti musicali; strumentazioni e strumenti scientifici e tecnici. Alla didattica e all'attività di ricerca ha sempre

affiancato il lavoro con associazioni e istituzioni culturali italiane e internazionali, spesso finalizzato alla proposta di prime esecuzioni moderne di opere del periodo barocco. Numerose sono le collaborazioni con gruppi musicali (Ensemble Zefiro, Bozen Baroque Orchestra, Accademia Montis Regalis tra le altre), associazioni e enti concertistici (tra cui Konzerthaus di Vienna, Festwochen di Innsbruck, MITO, Mantova Musicantica), istituzioni di formazione e rappresentanze culturali (tra cui Università Carolina di Praga, Università di Vienna, Accademia Janáček di Brno, Università di Evora, Istituto Italiano di Cultura di Praga), come consulente musicologica, organizzatrice di eventi culturali e docente. È stata direttrice artistica di WAM-Festival Mozart a Rovereto, ora confluito nel festival Settenovecento, ed è membro del consiglio direttivo delle European Mozart Ways. Ha studiato flauto dolce presso la Civica Scuola di Musica di Milano (docenti Nina Stern e Pedro Memelsdorff).

Anna Schivazappa

Le interpreti mandoliniste in Italia (1880-1915): musica, mecenatismo e affermazione artistica

Nonostante il mandolino e il suo repertorio siano stati oggetto di un rinnovato interesse a partire dagli anni '70, l'attenzione degli specialisti non si è ancora concentrata sulla presenza importante occupata dalla figura femminile nella storia di questo strumento. Solo recentemente, un articolo pubblicato su «Early Music» ha iniziato ad occuparsi di questa tematica, limitandosi tuttavia ad un contesto molto limitato. In effetti, il legame tra la donna e il mandolino non si limita a casi isolati: nelle fonti iconografiche, ad esempio, possiamo trovare un vero e proprio filo conduttore che lega questo strumento alla figura femminile, già a partire dal XVIII secolo.

Il periodo compreso tra gli ultimi due decenni del XIX secolo e gli anni '10 in Italia è comunemente identificato come uno dei più fecondi per l'evoluzione dello strumento e lo sviluppo del suo repertorio. Lo scopo della presente comunicazione è quello di rivalutare il ruolo delle donne nella storia del mandolino in questo particolare contesto storico, facendo luce su alcune figure chiave che hanno contribuito alla diffusione di questo strumento all'interno del ceto alto-borghese, attraverso la pratica strumentale, il mecenatismo, l'insegnamento e lo sviluppo del repertorio.

Prenderemo in considerazione, in particolare, il caso della regina Margherita di Savoia, in qualità d'iniziatrice di una vera e propria “moda” del mandolino in Italia, anche grazie alla fondazione di “circoli mandolinistici” sotto il suo patrocinio, a partire dagli anni '80 del XIX secolo. Partendo dall'analisi degli statuti di queste associazioni, cercheremo di mostrare come i circoli offrirono alle donne delle classi sociali benestanti un modo per affermarsi artisticamente anche al di fuori della cerchia familiare, senza cessare di apparire “rispettabili”.

Anna Schivazappa è dottoranda in musicologia presso l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus) di Parigi e musicienne-chercheuse associée presso la Bibliothèque nationale de France. Attualmente sta preparando una tesi in cotutela tra l'Université Paris-Sorbonne (relatore Prof.ssa Raphaëlle Legrand) e l'Università Statale di Milano (correlatori Proff. Emilio Sala e Renato Meucci), dal titolo “Les femmes mandolinistes en Italie (1880-1915) : musique, mécénat et affirmation artistique”. 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 Pygmalion, l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris e Il Giardino Armonico). Il suo secondo cd, dedicato alle sonate di Domenico Scarlatti, è stato pubblicato nel maggio 2019 da Arcana (Outhere Music).

Chiara Sintoni

«De la manière de se servir des pédales»: il suono pianistico tra ricerca timbrica e prassi esecutiva

La relazione mette in luce alcuni aspetti della scrittura e della prassi esecutiva pianistica nel primo trentennio dell'Ottocento sulla scorta di alcuni importanti trattati dell'epoca (ne sono autori Dussek, Clementi, Adam, Cramer, Pollini, Kalkbrenner, Hummel) analizzati e interpretati in relazione ad un momento storico decisivo, in cui il pianoforte conobbe uno sviluppo effervescente e inarrestabile da un punto di vista organologico, tecnico, timbrico ed espressivo. Essa sviluppa aspetti da me affrontati nel volume *I trattati pianistici prima e dopo l'Ottocento. Fra didattica, sociologia e organologia* (Roma, 2013, pp. 612) – ricostruzione della didattica pianistica basata sull'osservazione di dati di origine diversa e della loro interpretazione sistematica e organica – e oggetto di ulteriore approfondimento per un progetto di ricerca finanziato dallo Staatliches Institut für Musikforschung di Berlino.

L'indagine oggetto della relazione si sofferma sull'uso dei diversi congegni – e in particolare sull'impiego dei meccanismi a pedale – atti a modificare il suono e il timbro dello strumento, e su come essi abbiano influito sugli aspetti interpretativi della musica nata *da e per* gli strumenti dell'epoca, sul fraseggio, e la scrittura pianistica e anche sulla dimensione più sfuggente del tocco. Le musiche e le osservazioni degli autori sopra citati infatti offrono significativi spunti di riflessione sulle peculiarità del “suono pianistico” dell'epoca e al contempo risultano oggi preziose anche in rapporto allo studio dello strumento e per l'interpretazione pianistica. L'intento della ricerca è dunque duplice: da un lato essa mira a ricostruire la ricchezza dell'approccio al pianoforte dell'epoca, ossequioso della tradizione e al contempo proiettato al futuro, e dall'altro vuole contribuire per questa via a un uso più consapevole e mirato di tali congegni nella prassi esecutiva corrente sul pianoforte storico.

Chiara Sintoni è dottore di ricerca in Scienze della Musica (Università di Trento), professore a contratto di Pedagogia musicale (Dipartimento di Musicologia, Università di Pavia-Cremona), di Elementi di Vocalità artistica (Scuola di Medicina e Chirurgia, Università di Bologna, corso in Logopedia, sede di Faenza) e docente di Educazione musicale nella scuola secondaria di I grado presso l'Istituto “Marcelline”, Bolzano. Nell'a.a. 2013/2014 è stata assegnista di ricerca nel Dipartimento delle Arti, Università di Bologna. Nel triennio 2008/2011 è stata ideatrice e collaboratore scientifico per un progetto di ricerca, didattica e formazione per la Libera Università di Bolzano. È stata inoltre docente di Pedagogia musicale per Didattica della musica al Conservatorio “L. Refice” di Frosinone e di Pedagogia musicale al Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna, come formatrice nei percorsi pre-FIT (a.a. 2017/2018). Tra le sue pubblicazioni musicologiche e pedagogico-didattiche, la monografia *I trattati pianistici prima e dopo l'Ottocento. Tra didattica, sociologia e organologia*, Roma 2013. Vincitrice nel 2016 di una borsa di studio allo Staatliches Institut für Musikforschung di Berlino per un progetto di ricerca sul pianoforte storico, nel novembre 2018 ha superato a pieni voti l'esame finale del corso singolo annuale in Fortepiano sotto la guida di Carlo Mazzoli al Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna. Svolge attività concertistica prevalentemente in duo (pianoforte a 4 mani; voce e pianoforte/ fortepiano), con un repertorio che spazia dal Barocco alla contemporaneità.

Paolo Somigli

Il concetto di “tradizione” nella riflessione musicale del secondo Novecento

Nel secondo dopoguerra il mondo musicale e il mondo musicologico si trovarono a riflettere e a dibattere su un concetto dato in genere per scontato e invece assai complesso, come dimostra l’entità stessa della discussione che si sviluppò: quello di “tradizione”.

Ciò avvenne, non casualmente, in coincidenza con l’affermazione delle correnti musicali di avanguardia che, a partire dal contesto degli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt, teorizzarono e per molti versi misero o cercarono di mettere in pratica l’ideale di una rottura radicale con quanto le aveva storicamente precedute. Da tali correnti scaturì un dibattito ricco ed articolato. Esso si mantenne vivace fino agli anni Settanta e la sua ricostruzione può offrire spunti inediti per la comprensione tanto della problematica generale (il rapporto della musica del secondo Novecento con la “tradizione”) quanto delle scelte messe in pratica da alcuni compositori con riferimento ad essa. Alla discussione, infatti, contribuirono, in una pluralità di prospettive, figure del calibro di T.W. Adorno, H.H. Eggebrecht, Z. Lissa, R. Stephan, C. Dahlhaus tra i teorici e, tra i compositori, autori come per esempio P. Boulez, L. Nono, G. Ligeti, H.W. Henze. La relazione si basa su uno studio in corso da diversi anni da parte del proponente (la ricerca di dottorato ne è stato il primo passo; un articolo su “Musica/Realtà”, 112, marzo 2017, pp. 211-249 ne è il frutto più recente; la pubblicazione di un’antologia di scritti degli autori sopra citati è in preparazione) e si fonda sul confronto critico tra i diversi contributi teorici e l’osservazione di alcune partiture di compositori che hanno apertamente tematizzato la questione. Essa mira, da un lato, ad offrire la ricostruzione di un dibattito talvolta esplicito e talvolta implicito tanto ricco ed interessante quanto sostanzialmente in larga parte inosservato e, dall’altro, a contribuire alla riflessione sul significato e l’impiego in ambito musicale e musicologico, nonché nella stessa pratica compositiva, di concetti cruciali per questo tema e non sinonimici quali “passato”, “conservazione” e, soprattutto, “tradizione”.

Paolo Somigli è professore associato in Musicologia e Storia della musica (SSD L-ART/07) nella Facoltà di Scienze della Formazione della Libera Università di Bolzano. È Dottore di ricerca in Storia e analisi delle culture musicali (Roma “La Sapienza”, 2003), Dottore in Lettere con una tesi in Storia della musica (Università di Firenze, a.a. 1996-97), Diplomato in pianoforte (Cons. Cherubini, Firenze, 1994). I suoi temi d’indagine sono il rapporto tradizione/contemporaneità, la recezione italiana della dodecafonia e la musica d’arte a Firenze nel dopoguerra, la canzone in Italia dagli anni Trenta in poi, la pedagogia e l’educazione musicale. Ha concluso nel 2017 una ricerca promossa dalla Facoltà di Scienze della Formazione sulla recezione italiana di Schönberg e la sua incidenza sulla didattica musicale in Italia (*“Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt”*. *Arnold Schönberg fra traduzioni, divulgazione, Musikvermittlung e didattica*, Lucca, LIM, 2017) e ha di recente curato un volume dedicato alla musica del Novecento in prospettiva pedagogico-didattica (*La musica del Novecento. Una risorsa per la scuola*, Milano, FrancoAngeli, 2019). È redattore capo e direttore editoriale di «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della Musica»; come pianista si è specializzato nell’esecuzione della musica del Novecento ed è attivo come solista e in duo con voce e per pianoforte a quattro mani.

Gian Vito Tannoia

Musica, colori, filosofia in Olivier Messiaen

La posizione storica preminente e peculiare di Messiaen costituisce il privilegiato punto di osservazione di tutti gli eventi più significativi della musica del Novecento. Ne fanno capo i compositori più rappresentativi della penultima e dell'ultima generazione, da Debussy a Stravinskij, da Boulez e Stockhausen a Nono, Ligeti, Berio. La relazione, attingendo al libro pubblicato nel 2018 dallo stesso relatore, tenterà non solo di esplorare ma anche di visualizzare la panoramica della complessa, quanto affascinante, vicenda creativa di Messiaen secondo un percorso tematico-cronologico musicale, filosofico e teologico.

Gian Vito Tannoia è titolare della cattedra di *Pratica organistica* e di *Fisarmonica classica* presso il Conservatorio di Matera (vincitore del concorso nazionale per esami a Trieste) e *Catedrático de honor* della Università Cattolica di Caracas (Venezuela). Si è laureato nel 1988 con lode in Lettere (indirizzo storico-artistico). Ha al suo attivo la pubblicazione di composizioni per organo e orchestra e saggi, tra i quali un lavoro, dedicato alla estetica musicale di Olivier Messiaen dal titolo *Quando la musica colora il tempo*. Unico italiano finalista ai Concorsi Internazionali organistici di Praga (1989) e Dublino (1995) e vincitore della prima borsa internazionale di improvvisazione organistica e del 2° premio al Concorso Nazionale di organo antico di Rodi Garganico (FG). È diplomato in organo e composizione organistica, fisarmonica classica e laureato in Teologia (Facoltà Teologica Pugliese). Ha suonato in veste di solista con orchestre prestigiose: *Orquesta Sinfonica Municipal* de Caracas (Venezuela), *Symphony Orchestra* of India (Tata-Theatre, Bombay), *Orchestra da camera di Ravenna* (Italia), *Moldovan State Television Orchestra*, *Collegium Musicum* (Bari-Italia). È regolarmente invitato a tenere récitals e concerti su importanti organi in *Asia* (Tata-Theatre of Mumbay-India, St. Saviour in Jerusalem), Europa (London Westminster Cathedral, Barcellona, Praga, Parigi, Varsavia), America. Come organista ha eseguito l'opera integrale di Olivier Messiaen, Liszt e Mozart.

Gabriele Taschetti - Marina Toffetti

Il terzo volume del Syntagma Musicum di Michael Praetorius (1619) e la disseminazione europea della cultura musicale italiana

Che l'opera italiana, approdata alle corti di Vienna e Salisburgo verso la metà del Seicento e affermata in Europa a partire dal secolo successivo, abbia costituito un importante veicolo di diffusione della cultura e della lingua italiana, è un fatto ben noto. Occorre tuttavia tener presente che la musica italiana ha contribuito in maniera significativa alla nascita e allo sviluppo della cultura musicale europea almeno a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, irradiando forme, tecniche, procedimenti e stili ampiamente circolati, profondamente assimilati e ben presto divenuti parte integrante di un idioma paneuropeo.

In questa fase di profonda trasformazione del linguaggio musicale il concerto a poche voci e basso continuo, nato in Italia, ma ben presto diffuso in diverse aree europee, è il genere in cui tale evoluzione si è manifestata in maniera più emblematica. Il terzo volume del trattato *Syntagma Musicum* di Michael Praetorius (1619) risulta estremamente rivelatore del grado di diffusione non solo di questo genere e, in senso più lato, del nuovo modo di comporre 'all'italiana', ma anche di termini musicali in larga parte di origine italiana a loro volta connessi alla prassi esecutiva e compositiva più aggiornata.

Incrociando le informazioni desumibili dalle pagine di questo volume (nomi di compositori, titoli, ulteriori riferimenti a raccolte o singole composizioni) con quelle riportate nei moderni repertori, negli avvisi di stampatori e librai del primo Seicento, negli inventari di fondi musicali non più esistenti e nelle testimonianze indirette sinora note, ci si propone di identificare le raccolte musicali e le composizioni effettivamente note al teorico all'epoca della stesura del trattato.

Muovendo dalle riflessioni scaturite dalla rilettura di questo volume a quattrocento anni dalla sua pubblicazione, si intende inoltre stimolare una riflessione sul ruolo esercitato dalla circolazione della musica (e soprattutto di quella di origine italiana) nella genesi di una cultura paneuropea.

Gabriele Taschetti è nato a Padova nel 1993 e ha conseguito il compimento medio in Composizione presso il Conservatorio Pollini di Padova, dove è attualmente iscritto al nono anno del corso di Composizione in ordinamento tradizionale. Si è laureato con lode in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale (curriculum musicologico) presso l'Università degli Studi di Padova con la tesi *Tomaso Cecchini, Psalmi, missa, et alia cantica (Venezia, 1619). Edizione critica e analisi*, sotto la supervisione di Marina Toffetti. Alcune sue composizioni per coro e per gruppi cameristici hanno ricevuto premi e menzioni in concorsi nazionali (Adriatic LNG 2017) e internazionali (Franchino Gaffurio 2017, Società Italiana di Musica Contemporanea 2019). I suoi interessi musicologici riguardano soprattutto il periodo del tardo Cinquecento e del primo Seicento (recezione, trattatistica, analisi, storiografia). Ha al suo attivo alcune pubblicazioni, fra cui un saggio sugli innari in uso presso la Chiesa Metodista di Padova alla fine dell'Ottocento (Padova, Cleup, 2017) e l'edizione critica dell'opera *Psalmi, missa, et alia cantica* di Tomaso Cecchini (di prossima pubblicazione negli *opera omnia* di Tomaso Cecchini editi dalla MIC di Zagabria). Nella primavera del 2019 ha lavorato presso il Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte dell'Università degli Studi di Padova nell'ambito di un progetto di valorizzazione di un flauto di Pan risalente al VI secolo d. C. e conservato presso lo stesso museo.

Marina Toffetti è professore aggregato di Teorie musicali presso l'Università di Padova, dove insegna anche Analisi delle forme compositive antiche. I suoi principali interessi scientifici riguardano la storia della musica e delle istituzioni musicali, la filologia musicale e l'analisi musicale. Dal 2010 coordina ricerche e progetti internazionali (convegni, pubblicazioni, International Winter School) sulla disseminazione europea della musica italiana collaborando con un gruppo di studiosi (Tracking the Dissemination of Italian Music) attivi in varie parti dell'Europa. Si è diplomata in pianoforte, direzione corale e composizione, ha conseguito la laurea in Lettere e il dottorato di ricerca in filologia musicale presso l'Università di Pavia-Cremona. Ha vinto concorsi e borse di ricerca (fra cui la borsa della Fondazione Franceschini per studi di Teoria musicale), ha tenuto conferenze, masterclass e seminari presso varie istituzioni accademiche in Italia, Inghilterra, Germania, Francia, Polonia, Slovenia, Slovacchia, Croazia, Svezia e USA. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni, fra cui una monografia (LIM, 2004), saggi, voci in dizionari (*New Grove*, DBI, DEMI) e ha curato le edizioni critiche degli inni di M.A. Ingegneri (MAI, *Opera omnia*), della *Musica a più voci* di G.C. Ardemanio (Diverse voci) e del *Liber secundus diversarum modulationum* di G. Frescobaldi (Monumenti

Musicali Italiani). Nel 2013 ha ricevuto il premio internazionale “Italian Heritage Award” per la “Ricerca, educazione e innovazione nella protezione dei beni culturali” per la ricostruzione della parte mancante nella *Musica* di G.C. Ardemanio. Collabora come *referee* con diverse riviste italiane e straniere ed è membro dei comitati scientifici per la pubblicazione degli *opera omnia* di M. Uccellini (LIM) e di T. Cecchini (MIC-Ministero della Cultura della Repubblica Croata).

Maica Tassone

Storie di musica. Didattica musicale, integrazione e identità nel riordino del sistema nazionale di istruzione e formazione

La legge italiana n. 482, del 15 dicembre 1999, tutela e protegge le minoranze e le diversità sociali, che in realtà, se pur diverse, si equivalgono nel concetto e nelle problematiche comuni che si trovano a dover affrontare. Essa recita: «una società pluralistica e veramente democratica deve non solo rispettare l'identità etnica, culturale, linguistica e religiosa di ogni persona appartenente a una minoranza nazionale, ma anche creare delle condizioni adatte a permettere di esprimere, di preservare e di sviluppare questa identità». Oggi parlare di comunità plurale e società della conoscenza significa prendere atto del processo di mobilità globale e globale sempre crescente. Si evidenzia quindi la necessità di riscrivere, ripensare, adattare e creare nuove metodologie socio-educative, strutture istituzionali formative e lavorative che rispondano a principi di convivenza, apertura, nuove identità, integrazione e mediazione culturale. Facendo fronte alle nuove concezioni di uomo, cittadinanza, giochi di potere, paradigmi conoscitivi dettati da un'economia della conoscenza e responsabilità amministrative, in Italia il Sistema Nazionale di Istruzione e Formazione ha dato avvio già da alcuni anni a un lento processo di riforme che rispondono in larga parte a questa complessità socio-culturale multi-etnica. La musica entra in ogni livello della vita sociale e si pone come veicolo privilegiato di una complessa rete di linguaggi. Crea relazioni, essendo uno dei più forti canali comunicativi dell'età evolutiva e influenza gran parte del patrimonio espressivo con cui si identificano le generazioni. L'obiettivo più alto è quello di operare una vera rivoluzione, mettendo a sistema la funzione peculiare della musica quale mediatore di una comunicazione che possa interagire fra le diversità e le sue espressioni, nella rigenerazione dei territori e delle loro identità culturali in una prospettiva sistemica. Sulla base dei risultati di una quadriennale ricerca musicologica applicata condotta nel comprensorio scolastico provinciale di Teramo, questo intervento focalizza l'attenzione sullo sviluppo di possibili protocolli musico-didattici interculturali finalizzati al riordino del Sistema Nazionale di Istruzione e Formazione, prendendo in considerazione la materia sonora quale peculiare mezzo di comunicazione in contesti sociali complessi.

Maica Tassone è docente di Storia e Storiografia della Musica all'Istituto "Gaetano Braga" di Teramo. Nel 2016 è stata assegnista di ricerca post dottorato all'Università degli Studi di Teramo su tematiche musicologiche applicate e in particolare legate ai distretti culturali evoluti e allo sviluppo del project networking management nella musica e nello spettacolo dal vivo. Nel 2015 consegue il titolo di Dottore di Ricerca in "Culture, Linguaggi e Politiche della Comunicazione" all'Università di Teramo. Nel 2011 si laurea con lode in Produzione Artistica e Nuovi Linguaggi conseguendo nello stesso anno il Diploma Superiore di Pianoforte all'Istituto "G.Braga" di Teramo. Alla formazione musicologica affianca fin dal 2010 l'attività di management ed europrogettazione per i settori creativi, vincendo nel 2015 una borsa di ricerca-azione sull'European Innovation Management Techniques for Teramo (Master in Europrogettazione). Dal 2014 ricopre il ruolo di project manager e coordinatore scientifico di numerosi progetti operativi regionali e nazionali tra i quali: "Resilis. Resilienze Musicali" (SIAE), "Soundlife - Arts Therapy and Palliative Care Creative Response", "Abruzzo Musica". Ha al suo attivo pubblicazioni nei settori dell'educazione musicale interculturale e del project management per la musica e lo spettacolo dal vivo. Tra queste: *Musica e qualità della vita. Il distretto culturale evoluto per lo sviluppo del project networking management nella didattica interculturale*; *A Socio-Economic Perspective of an Intercultural Teaching of Music*, *Music and sociocultural developments: studies and researches*.

Laura Vattano

Il Rovesciamento del concetto di musica nell'Arte dei rumori di Luigi Russolo

La fama di Luigi Russolo è legata all'invenzione degli *intonarumori* e al manifesto futurista intitolato *L'arte dei rumori* che l'artista pubblicò nel 1913. La sua ricerca musicale era iniziata con lo scopo di sostituire i suoni con il *suono-rumore*, cioè un rumore che poteva essere intonato e quindi utilizzato in un contesto musicale. Partendo da questa premessa, l'artista aveva inventato, costruito e brevettato una serie di strumenti meccanici destinati a rendere tangibile la realtà sonora teorizzata nei suoi scritti.

Nel 1916 Russolo pubblicò un libro, recante lo stesso titolo del manifesto, che è stato finora liquidato dagli studiosi come un semplice *collage* di articoli già pubblicati negli anni precedenti su alcune riviste italiane. In realtà, come risulta dall'edizione critica curata e pubblicata da Giuliano Bellorini nel 2011, è emerso che interi capitoli e paragrafi furono concepiti da Russolo appositamente per la pubblicazione del 1916.

La mia ricerca si è quindi focalizzata su queste parti del testo, nell'ottica sia di mostrare come nell'arco di tre anni la prospettiva musicale di Russolo sia cambiata, sia di restituire all'*Arte dei rumori* il posto che merita nel campo musicale e nel dibattito sul concetto di Arte che i movimenti di avanguardia scatenarono all'inizio del ventesimo secolo.

Analizzando il linguaggio utilizzato da Russolo, la natura e la funzione degli *intonarumori* e, non da ultimo, l'unico frammento di uno spartito che l'artista scrisse di suo pugno nel 1914, questo contributo intende ribaltare una consolidata posizione critica che ha relegato *L'arte dei rumori* del 1916 ad una mera appendice di una prassi musicale complessivamente fallimentare, affidandogli piuttosto il ruolo di "auditorium mentale" in grado di generare, nell'atto della lettura, quell'esperienza sonora astratta che Russolo stesso aveva definito "coordinazione lirica e artistica del caos rumoristico della vita".

Laura Vattano è laureata in storia contemporanea con il massimo dei voti e la lode presso l'Università degli Studi di Torino, nel 1999 si è diplomata presso il Conservatorio "G. Verdi" della stessa città sotto la guida del M° Antonio Valentino e nel febbraio del 2007 ha conseguito la laurea in Musica da Camera presso il Conservatorio "L. Marenzio" di Brescia con il massimo dei voti e la lode. Ha frequentato i corsi della Scuola Superiore Internazionale di Perfezionamento di Musica da Camera del Trio di Trieste nella formazione pianoforte a quattro mani e ha proseguito il suo perfezionamento come camerista presso l'Accademia di Musica di Pinerolo sotto la guida del Trio Debussy. Più volte premiata in concorsi nazionali ed internazionali, ha al suo attivo molteplici esperienze come membro di varie formazioni cameristiche che l'hanno portata ad esibirsi in diverse città italiane e a collaborare con il Teatro Stabile di Torino, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI e l'Unione Musicale. Attualmente sta completando il suo dottorato presso l'Università di Edimburgo, con una ricerca dedicata alla musica futurista e all'*Arte dei rumori* di Luigi Russolo.

Takashi Yamada

Duni a Nagasaki: “L’ultima” tappa della circolazione de Les deux chasseurs del 1820

La prima opera europea, anzi propria una delle prime musiche profane occidentali documentate in Giappone era *Les deux chasseurs* (Parigi, 1763) di Egidio Duni (1708-1775). Tramite gli olandesi, essendo l’Olanda l’unico paese europeo autorizzato al commercio con il Giappone (nel periodo della dinastia Tokugawa: 1603-1868), quella famosa opera comica francese venne rappresentata con modifiche locali e le scenografie nel settembre 1820, nel palazzo della Compagnia olandese delle Indie orientali sede a Nagasaki-Dejima. Oltre all’ambiente politico-sociale, questa relazione dimostrerà l’espansione dell’interesse dei giapponesi per la cultura occidentale dell’epoca con i dettagli della rappresentazione, ovvero: le sette scene documentate dal pittore locale Keiga Kawahara (1786-1860), il libretto distribuito ai giapponesi nel confronto con i vari edizioni precedenti e le recensioni posteriori.

Takashi Yamada è un musicologo giapponese, professore associato della Graduate School delle Scienze umane e sociali dell’Università di Kumamoto. Dopo la laurea in giornalismo nel 1999 e un Master in musicologia nel 2002 in Giappone, ha studiato la storia della notazione con Dinko Fabris al Conservatorio di Bari dal 2001 al 2003. In seguito ha svolto le sue ricerche a Napoli per la ricostruzione dell’ambiente teatrale napoletano della seconda metà del Settecento. È stato ricercatore all’estero per il Ministero giapponese dei beni culturali e professore assistente presso l’Università di Osaka.

Sessione a cura di MT³ – International Network for Music Theory, Techniques and Technologies
(sabato 19 ottobre, 9.00-13.00, Sala Rota)

Musica, suono e nuove tecnologie: una rivoluzione epistemologica?

Music, Sound and New Technologies: An Epistemological Revolution?

Il ruolo sempre più determinante che le tecnologie digitali hanno acquisito nella produzione musicale (ideazione, composizione, scrittura, performance, incisione, distribuzione, circolazione) e nella fruizione dei relativi prodotti ha modificato profondamente lo statuto della musica. Da un lato l'interazione tra suono e pensiero, mediata dallo strumento digitale, ha contribuito a portare in primo piano la materialità del suono quale punto di arrivo dei processi compositivi. Dall'altro, la diffusione di nuovi strumenti informatici ha dato origine a importanti ricadute sull'ambito della teoria musicale, favorendo lo sviluppo di nuovi approcci e metodologie di analisi centrati sul suono in quanto portatore di valenze culturali e sociali.

Tutto questo incoraggia una riflessione epistemologica sullo statuto delle pratiche musicali nell'era digitale. Non si tratta soltanto di esaminare le nuove possibilità di esperienza musicale offerte dalle tecnologie digitali, ma di chiederci in quale misura queste nuove possibilità abbiano generato e ormai consolidato un nuovo modo di pensare. Il digitale ha rinnovato profondamente la ricezione e il consumo di musica, ampliando le possibilità di accesso ai repertori e moltiplicando le tipologie di fruizione, che sempre più spesso includono una dimensione interattiva e creativa. Tali fenomeni hanno prodotto una nuova mentalità diffusa, le cui implicazioni meritano attenzione anche nel campo della teoria musicale e dei metodi di analisi delle musiche, sia quelle nate nel regime tecnologico attuale sia quelle messe in circolazione da una distribuzione digitale che ne amplia a dismisura la possibilità di accesso.

Per contribuire alla riflessione su questi temi, il network di ricerca MT³ propone una sessione dedicata alle possibili intersezioni di musica, suono, tecnologia e creatività, che vada al di là delle classiche compartimentazioni tra musica d'arte e popolare, sperimentale e di repertorio, di tradizione scritta e di tradizione orale, che risultano sempre meno applicabili alla musica, in quanto attività umana, tecnica e culturale, nello scenario del XXI secolo.

Il Network MT³ – “International Network for Music Theory, Techniques and Technologies” – è un Centro Studi finalizzato all'integrazione di gruppi di ricerca impegnati nella ideazione, realizzazione e disseminazione di ricerche attinenti ai campi della teoria, delle tecniche e delle tecnologie della musica e alla conseguente progettazione di azioni coordinate per la valorizzazione di pratiche, conoscenze e competenze musicali nell'ambito della ricerca scientifica, dell'attività didattica e della pratica artistica e, più in generale, nei contesti sociali e culturali. Il Network ha sede amministrativa presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, e per lo svolgimento delle sue attività interagisce con Università, Istituti di Alta Formazione e Istituti di ricerca internazionali. In fase fondativa, hanno aderito al Network le seguenti istituzioni: Università di Pavia, Università di Roma Tor Vergata, Sapienza Università di Roma, Università di Cassino, Maynooth University e Université de Strasbourg.

The increasingly crucial role digital technology plays in the production (creation, composition, writing, performance, distribution, circulation) and consumption of music has modified the status of musical practice. On the one hand, new forms of interaction between sound and thinking, facilitated by digital technologies have been instrumental in foregrounding the materiality of sound as the final aim of the compositional process. On the other hand, the widespread dissemination of digital tools and devices influenced the theoretical and analytical approaches to music and helped develop new research areas in which sound lays at the core of a complex network of cultural and social stances.

In view of the above considerations, the time is ripe for proposing some epistemological reflections on the nature of musical practices in the digital era, considering how new technologies not only offer fresh opportunities for experiencing music but also foster novel ways of thinking about music. Digital technology impacts on music distribution and consumption, it allows an unprecedented access to a huge variety of musical practices and multiplies the possibilities of interaction through and around music at all levels. More

often than not, digital technology also implies a degree of control on music and sound that requires attention for the opportunities it offers in terms of engagement and musical education.

As a contribution to the discussion of this rich set of topics, the research network MT³ proposes a session to discuss the intersections between music, sound, technology and creativity beyond the boundaries between the categories of art, experimental, and popular music repertoires as well as written and oral tradition or other seemingly established distinctions, which seems less relevant in this overarching technological change.

The Network MT³ – “International Network for Music Theory, Techniques and Technologies” – aims to integrate research groups engaged in the development, realisation and dissemination of researches about music theory, techniques and technologies in order to plan actions to enhance musical practices, knowledge and competences in the field of scientific research, artistic practice and pedagogy, and more in general, within social and cultural contexts. The main administrative office of the Network is located at the University of Pavia, Department of Musicology and Cultural Heritage (Musicologia e Beni Culturali). The activities of the network will take place at the Universities, music schools and international research centers signing this agreement. Università di Pavia, Università di Roma Tor Vergata, Sapienza Università di Roma, Università di Cassino, Maynooth University and Université de Strasbourg are the founding members of the Network.

Post/Human/Feedback

Joseph Auner (Tufts University)

The talk will explore how works of sonic art that make feedback loops central to their structure, performance, and sound can open up productive ways of rethinking the idea of the posthuman. Many different formulations of the posthuman have been circulating since the term emerged in the 1990s, and in various contexts, whether it be celebratory, apocalyptic, or just as an acknowledgement of how things are. Here I am less interested in trying to develop yet another new formulation or a typology of the term, but rather to think through what happens when we place several terms in circulation—Feedback loops, Networks, the Posthuman, and most importantly: Sound.

A wide range of writings in sound studies over the last decade have demonstrated what can be gained in putting sound at the center of our investigations, whether focus is on the sonic environment of factories, laboratories, hospitals, the sound design in cars, buildings, film, and computer, games, and to a more limited degree the sonic arts and music. My approach to sound here builds on Nina Eidsheim’s recent book *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*, which takes as its starting point the materiality and physical force of sound. Eidsheim shows that does not just hit our ear drum, but our whole body, impacting skin and bone, and our internal organs: sound does not just travel through air, but through water and solid matter. As I will explore below, Eidsheim’s figure of sound—and a notion of the human as inherently permeable and always in embodied spaces shaped by sound—in turn points to ways to move beyond the often abstract and metaphorical notions of the posthuman in terms of disembodied information circulating through networks.

I will start with a work that is almost literally post-human, Jacob Kirkegaard’s “Aion,” which captures the sonic signatures of abandoned rooms in Chernobyl, then turn to an example of the wide spread phenomenon of YouTube videos of live looping performances of popular songs, and end with one of Luigi Nono’s late work for live electronics, “A Pierre, Dell’azzurro silenzio, inquietum.” The sonic feedback loops I will be discussing in these works can allow us to bring to into awareness aspects of our interactions with the global technological networks we rely on in many aspects of our lives, in the process reshaping our sense of self, our bodies, and how we interact with those around us.

Joseph Auner has served as Editor-in-Chief of the *Journal of the American Musical Society* and General Editor of Garland/Routledge *Studies in Contemporary Music and Culture*. He is the recipient of fellowships from the Alexander von Humboldt Stiftung, the J. Paul Getty Center for the History of Art and the Humanities, and the National

Endowment for the Humanities. He is a former Vice President of the American Musicological Society. Before coming to Tufts in 2006 he was Associate Provost at Stony Brook University. His research interests are music and technology, sound studies, Schoenberg and the Second Viennese School, turn of the century Paris and Vienna, and Weimar Berlin.

Perceptual Modeling in the Era of Music's Automation **Martin Scherzinger (New York University)**

New technologies of listening are not simply signs that can be interpreted; they are not direct determinants of economic or political power; and they are not straightforwardly technical innovations. Any discussion of the aesthetics of music in the early 21 century must intersect the question concerning technology—big data storage, distributed network technology, programmable artificial intelligence (AI), and so on—with the question concerning contemporary markets—the merchandizing of desire, taste and sensibility within a surveillant attention economy, and its concomitant labour ethics. This presentation attempts to historicize the aesthetic economies of streaming services today in the context of music's automation and bio-technification. In addition to attending to the business of recommendation, prediction, and curation, I will argue, automated music services are increasingly in the business of *perceptual modeling* and, concomitantly, *behaviour modification*.

The presentation sketches a recent generation of music application software that attempts to model human perceptual faculties. Software applications are knowledge-bearing devices with a particular physiognomy. They proffer new forms of attention. I will argue that auditory perception, modeled by market-driven technologies, is subsequently reshaped in the image of that technology. I will suggest that the kind of modeling at work in these new technologies undoes some conventional expectations about models—that they are either prospective/predictive or mimetic/imitative. In other words, the music software under consideration is a model of human perception that in fact reshapes, in ideological terms, the human sensorium it purports merely to represent.

Of particular interest to this investigation are the various algorithmic techniques—frequently described in anthropocentric terms like “machine listening,” “machine cognition,” and “machine learning”—this kind of software deploys to segment audio signals into computer-measurable units that ostensibly chart musical features. In addition to extracting traditional features from songs—such as notes, harmonies, timbres, pitches, dynamics, vocal syllables, and metric beats—this software deploys algorithms oriented toward cultural information about songs, gleaned from extensive databases. Examples include natural language processing and collaborative filtering techniques. These algorithms harvest cultural and contextual tags about songs, extracted from online text associated with songs, including music reviews, social media, blogs, comment boxes on streaming platforms, and the like.

The combination of content-based analytics and natural language processing techniques (applied to big data) is increasingly mobilized for music services in ways that transcended their most immediately-apparent applications. In other words, these services do not only generate playlists, connect users, track rights management, facilitate browsing, curate musical tastes, as one might expect, but they increasingly model fundamental musical experiences and sensations by simulating human perception itself. The paper will conclude by reflecting on the limits of these technical developments, and argue that much of the software comports its listening schema away from the diversity of sensory behavior considered in a truly global frame and toward a generalized Eurogenetic industrial counterpart.

Martin Scherzinger is Associate Professor of Media, Culture, and Communication at New York Steinhardt University. He works on sound, music, media and politics of the twentieth and twenty-first centuries, with a particular focus on music of Europe, Africa, and America, as well as global biographies of sound and other ephemera circulating in geographically-remote regions. The research includes the examination of links between political economy and digital sound technologies, poetics of copyright law in diverse sociotechnical environments, relations between aesthetics and censorship, sensory limits of mass-mediated music, mathematical geometries of musical time, histories of sound in philosophy, and the politics of biotechnification.

Panel “La critica musicale e la musica per film”

(Venerdì 18 ottobre, 17.30-19.00. Sala Rota)

In una sua celebre profezia, pronunciata nei primi decenni del secolo scorso, Hans Heinz Stuckenschmidt dichiarava che molto presto gli storici sarebbero stati costretti ad aggiungere un ulteriore capitolo alla storia della musica dedicato alla musica per film, in quegli anni relegata a fenomeno marginale e snobbata dalle istituzioni accademiche. Nel corso del tempo questa situazione è cambiata e anche la musicologia si è posta il problema di definire percorsi e traiettorie in cui contestualizzare la musica per film, anche al fine di una visione organica della storia della musica del ventesimo secolo. In questo processo di rivalutazione, in particolar modo, si impone una seria e attenta riflessione sulla critica che, sin dalle origini, ha accompagnato la musica cinematografica. Il fatto che le sue fonti non siano ancora state sistematicamente individuate priva gli studi del settore di informazioni fondamentali. Esaminare le recensioni che hanno affollato le riviste musicologiche e cinematografiche e i periodici in genere, e indagare i complessi legami che esse via via portano alla luce è la necessaria premessa per studi di carattere analitico sulla musica per film, espressione artistica quanto mai problematica, sempre calata in una fitta rete di relazioni con le esperienze artistiche coeve.

All'interno della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, in seguito a due convegni internazionali organizzati nel 2011 e 2013, è nato un gruppo di ricerca che ha operato lungo una direttiva sistematica, con il censimento, la catalogazione e l'analisi degli articoli dedicati alla musica per film in periodici specializzati venuti alla luce in Italia.

Attraverso cinque relazioni, il panel si propone quindi di offrire un'ampia panoramica sul lavoro svolto dal gruppo di ricerca, attraverso specifici focus su riviste cinematografiche, nonché sui singoli critici filmico-musicali e sui compositori: gli interventi si soffermeranno, in senso sincronico e diacronico dagli anni '30 agli anni '60, sulle principali linee di tendenza critica emerse dallo spoglio degli articoli, in particolar modo di quelli apparsi in *Cinema*, *Bianco & Nero*, *Cinema Nuovo*, *Filmcritica*, *Cinema Sessanta* ben possono essere ritenuti come i più interessanti all'interno del dibattito, in quanto animati da figure del calibro di Vlad, Masetti, Rossellini, Nascimbene, Gelmetti, nonché da musicologi come Luigi Pestalozza.

Roberto Calabretto

La rivista Bianco & Nero e la musica per film

La più antica e longeva rivista di studi cinematografici in Italia ha iniziato ben presto a occuparsi della musica per film. A partire dal 1937, anno della sua fondazione, *Bianco & Nero* ha ospitato all'interno dei propri numeri articoli, dibattiti e vere e proprie riflessioni di carattere teorico che si pongono come dei punti fermi e di grande interesse nella storia della musica cinematografica. Basti pensare all'articolo di Ildebrando Pizzetti sulla colonna sonora di *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone (corredato da esempi musicali) oppure agli interventi di Rudolf Arnheim prontamente ripresi da Fedele d'Amico per giungere alle riflessioni di Sergio Miceli. Attraverso lo spoglio delle diverse annate emergono così tutte le vicende che hanno caratterizzato la musica per film del cinema italiano offrendo una visione difficilmente riscontrabile altrove.

Umberto Fasolato

L'identikit del compositore nel cinema del realismo: Cinema Nuovo 1952-1960

Nel primo decennio di vita di *Cinema Nuovo* (1952-'60), Aristarco e i suoi collaboratori conducono la battaglia culturale per il superamento del neorealismo. Nonostante questo approccio sia accusato di contenutismo, all'interno della rubrica Il Mestiere del critico, si dedica uno spazio al commento delle colonne sonore affidato a due musicologi, prima Antonio Pellizzari e poi Luigi Pestalozza. La prospettiva da cui Pellizzari giudica la musica per film è di chiara matrice crociana, per cui il regista per primo dovrebbe preoccuparsi del valore sonoro delle immagini. Allineandosi alle posizioni di *Cinema Nuovo*, Pestalozza

indica in Petrassi una figura di riferimento. Per il critico milanese il musicista cinematografico è un duttile artigiano che sa tradurre in idee musicali quelle del regista. Nei casi più riusciti questa musica funzionale può anche dar vita a pagine autonome che riportano il compositore in un'area colta. Ricollocando il problema dello statuto della musica per cinema (autonoma - funzionale) e dell'identità del compositore (compositore colto, autore - artigiano, mestierante) nella cornice più ampia dei problemi tecnici che il sonoro ha posto fin da subito alla riproduzione della musica, Pestalozza si imbatte nella soluzione di queste due questioni, che intravede nel sistema produttivo cinematografico americano.

Francesco Verona

Il compositore-critico: gli articoli di Mario Nascimbene e Renzo Rossellini in Cinema

Le pagine del quindicinale *Cinema* ospitano, dal 1936 al 1956, un'articolata riflessione sulla musica per film, che, sebbene priva di una sua sistematicità, lascia trasparire molteplici punti di vista, interessi e prospettive, dagli aspetti eminentemente tecnici dettati dal rapido sviluppo del sonoro, a più ampie indagini di carattere estetico sull'uso della musica all'interno dei film. Uno degli aspetti più rilevanti del periodico è sicuramente il contributo dei compositori che a più riprese sono intervenuti per portare acute testimonianze del loro lavoro, fornendo così, non solo delle chiavi interpretative, ma anche delle riflessioni ad ampio spettro sul connubio, a volte problematico, tra musica e immagini.

La relazione si soffermerà su alcuni casi emblematici tra cui quello di Mario Nascimbene e soprattutto quello di Renzo Rossellini, titolare, dal 1942 al 1943, della rubrica *Schermi sonori*, all'interno della quale, attraverso l'analisi del commento musicale di alcune pellicole, tratteggia la propria poetica musicale.

Kristjan Stopar

La musica per film nelle riviste cinematografiche tra il 1960-1970: il caso di Filmcritica

A partire dal 1960 e per tutto il decennio si assiste a un'imponente riflessione sulla musica per film e sul sonoro nel cinema condotta sulle pagine della rivista *Filmcritica*, che trova il suo apice nel convegno di Amalfi del 1967 "Il film sonoro". Attraverso i principali contributi rinvenuti dallo spoglio del periodico – tra gli altri gli scritti di Vittorio Gelmetti, del regista Alfredo Leonardi e di Armando Plebe –, l'intervento mira a delineare la costruzione di un pensiero critico-teorico volto a profilare il ruolo dell'avanguardia musicale e della musica elettronica nel cinema.

Armando Ianniello

La musica per film come elemento tecnico. Limite o scarso interesse del periodico Cinema '60?

La storia di *Cinemasessanta*, o *Cinema '60*, iniziò nel 1959 per mano dei giornalisti Mino Argentieri, Lorenzo Quaglietti, Spartaco Cilento, Giovanni Vento e Tommaso Chiaretti. L'intento della rivista, inizialmente, non era solo quello di occuparsi del cinema contemporaneo, bensì di essere la testimonianza editoriale di un periodo storico caratterizzato da libertà ideali politiche e creative. Nonostante le costanti che caratterizzavano le linee ordinarie di una rivista specializzata in materia cinematografica, *Cinema 60* risentì non poco della situazione politica italiana. Da uno spoglio dei primi numeri, si percepisce l'intenzione della rivista di voler considerare poco il fine commerciale del cinema, a vantaggio della celebrazione delle avanguardie post-belliche meno conosciute ma, secondo la redazione, artisticamente e qualitativamente degne di nota. Nella prospettiva descritta l'aspetto afferente la considerazione della musica per film, quale elemento partecipante alla scrittura di un testo cinematografico, è limitata. Nella selezione dei primi venti numeri della rivista, leggere di musiche, compositori d'area colta o autori di musica popolare, è un'eccezione. Gli autori delle recensioni, pur toccando minimamente la sfera musicale, lo fanno proponendo un approccio puramente tecnico. Infatti il trattamento riservato alla componente sonora investe maggiormente le specifiche tecniche del commento musicale nel cinema. L'intervento intende tracciare

alcune linee di orientamento temporale da cui, successivamente, avviare le osservazioni sull'esiguo interesse di *Cinema 60* in riferimento alla musica per film. Saranno presentati, nello specifico, casi singolari nei quali la presenza musicale nel cinema viene considerata certamente come un valore aggiunto, ma da un meno affascinante punto di vista tecnico, e non secondo un processo estetico-creativo.

Antonio Ferrara

Colonna sonora (1966), musicisti per il cinema in prima serata TV

Con *Colonna sonora*, un programma televisivo andato in onda il 29 maggio 1966 sul Secondo programma della Rai per sei puntate in prima serata domenicale, è la TV ad occuparsi della musica per film italiana. Ideato da Guido M. Gatti, noto critico musicale e amministratore delegato della Lux Film, curato e diretto dal regista Glauco Pellegrini, il programma, condotto da Giulietta Masina, è composto da una serie di interviste a registi, compositori, attori e critici cinematografici, dalle registrazioni delle due orchestre della RAI (di musica sinfonica e di musica leggera), che eseguono alcuni brani musicali tratti dal repertorio cinematografico, e da un'ampia e variegata antologia di sequenze filmico-musicali. A corollario dell'evento televisivo, le edizioni di Bianco e Nero pubblicano l'anno successivo un volume, che prende lo stesso titolo del programma, nel quale sono in gran parte trascritti i testi degli interventi delle sei puntate televisive. È all'interno di questo contenitore inusuale che i compositori di musica per film, più o meno specialisti, indicano alla grande massa degli spettatori linee interpretative sulla presenza della loro musica nelle sequenze cinematografiche selezionate per l'occasione. A sedici anni dal Settimo congresso internazionale di musica (1950), altra grande occasione di confronto su questo argomento, i nomi dei compositori coinvolti nel programma sono quasi del tutto mutati e i contenuti dei loro discorsi sembrano essere molto lontani da quelli precedenti. Sono le numerose modifiche rispetto all'idea iniziale del programma a indicare che, ormai, un nuovo punto di vista si era imposta nel dibattito filmico-musicale italiano.

Roberto Calabretto ha studiato al Conservatorio «Arrigo Pedrollo» di Vicenza e all'Università di Venezia, in cui si è laureato con Giovanni Morelli. Ha poi svolto attività di ricerca nelle biblioteche musicali di Parigi e Berlino, grazie al conseguimento di alcune borse di studio, e alla Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia. Già docente di Storia della musica nei Conservatori italiani attualmente è professore associato di discipline musicali al D.A.M.S. e al Corso di laurea in Scienze e tecnologie multimediali dell'Università di Udine. Ha svolto attività didattica anche nelle Università di Trieste, Venezia Padova e in altri atenei. All'interno dell'Università di Udine è stato Presidente del D.A.M.S., direttore del *Master in Composizione di musica per film* mentre tutt'ora è membro del Collegio Docenti del *Dottorato di Ricerca in Studi storico artistici e audiovisivi*. Fa parte del comitato scientifico dei «Quaderni Mirage» e de «Il Parlaggio. Collana di studi teatrali e sullo spettacolo» ed è stato coordinatore del progetto *Restauro delle colonne sonore su disco* in collaborazione con la Cineteca di Bologna e responsabile dell'unità locale del *Programma Socrates Grundtvig*. È membro del progetto internazionale di ricerca *Screen adaptations of "Le fantôme de l'Opéra"* mentre è coordinatore scientifico dei gruppi di ricerca *La critica musicale e la musica per film* e *Immagine, Suono, Performance. Narrazioni storico-documentali sulla pratica artistica negli anni Settanta* della Fondazione Levi di Venezia e del progetto di ricerca *Musica in Sacra in Friuli tra Otto e Novecento*. Per molti anni ha fatto parte del comitato scientifico di CinemaZero di Pordenone e, attualmente, del *Cà Foscari Short Film Festival* di Venezia. I suoi studi vertono sulla musica del Novecento italiano, sul movimento ceciliano, sulla storia del movimento bandistico e, in particolar modo, affrontano le problematiche inerenti alle funzioni della musica nei linguaggi audiovisivi con una particolare attenzione nei confronti di quella cinematografica. Ha pubblicato diverse monografie fra l'altro sulla musica nella poesia di Andrea Zanzotto e nel cinema di Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij, Luchino Visconti, Alain Resnais e altri registi. Il volume *Lo schermo sonoro. La musica per film* ha ottenuto lusinghieri consensi dalla critica. Ha lavorato per lunghi anni come critico musicale per la *Società dei Concerti* della *Scuola Normale* di Pisa, il Teatro Nuovo «Giovanni da Udine» e la *Fazioli Concert Hall* di Pordenone.

Umberto Fasolato ha collaborato con la seconda cattedra di Storia e Critica del Cinema di Padova, sviluppando progetti per la formazione degli insegnanti e per l'insegnamento del linguaggio cinematografico nella scuola. Dopo la

laurea in Storia e Critica del Cinema ha vinto due borse di studio nelle quali si è occupato del contributo della colonna sonora nel cinema russo d'autore degli anni '70.

Ha scritto articoli e saggi su Tarkovskij, Egoyan, Piavoli. Dopo il dottorato ha iniziato la collaborazione con la Fondazione Levi di Venezia con un progetto sulla storiografia della musica per film e ha pubblicato un saggio sul problema del sonoro nell'opera teorica di Balazs.

Antonio Ferrara ha compiuto gli studi musicali in violino e si è laureato in lettere moderne presso l'Università Federico II di Napoli con una tesi dal titolo *Pastiche musicale novecentesco: il ruolo di Sergej Djagilev e della compagnia dei Ballets russes*. Dottore di ricerca in Storia, scienze e tecniche della musica presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata" con una tesi dal titolo *Musica e cinema in Italia (1930-1950): dibattito e produzione*. Ha partecipato in qualità di relatore a diversi convegni, in Italia e all'estero, che hanno prodotto diverse pubblicazioni in particolare su Nino Rota. Il suo campo di studi privilegia la storia della musica del Novecento, la musica per film e, in generale, la musica applicata. Attualmente partecipa al gruppo di ricerca su "La critica musicale e la musica per film" della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia.

Armando Ianniello è dottorando in musicologia e storia della musica presso l'Università degli Studi di Udine con il progetto *Napoli milionaria dalla prosa all'opera lirica. Studio critico e filologico delle musiche di Nino Rota*. Ha conseguito la laurea magistrale in musicologia sotto la guida del Prof. Gianmario Borio con la tesi *Il Gattopardo di Visconti con musiche di Nino Rota: aspetti della drammaturgia audiovisiva* presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia, sede di Cremona. Ha tenuto relazioni in diversi convegni su musica, cinema e critica musicale. Ha scritto programmi di sala per importanti Festival musicali tra cui il *Festival Mozart* di Rovereto (2011), *Festival Monteverdi* di Cremona (2013) e il *Chigiana International Festival* di Siena (2018). Collabora con la casa editrice Copy Music di Lorenzo Frassà e, dal 2018, è membro del gruppo di ricerca della Fondazione Levi "La critica musicale e la musica per film".

Kristjan Stopar studia la chitarra classica nella classe del professor Marko Feri. Dal 2010 collabora come insegnante presso la Scuola di musica *Glasbena Matica* di Trieste. Nel 2011 consegue la Laurea specialistica in Discipline delle Arti presso l'Università degli Studi di Udine con una tesi sul repertorio chitarristico del compositore Mario Castelnuovo-Tedesco (relatore prof. Roberto Calabretto). Nello stesso anno comincia a comporre brani originali per chitarra, orchestra da camera e pianoforte. Collabora con il sito *chitarrainitalia.it* scrivendo articoli riguardanti il repertorio chitarristico del primo Novecento in Italia. Dal 2015 collabora con la *Fondazione Levi* di Venezia al gruppo di ricerca storiografica inerente la musica per film nelle maggiori riviste italiane del Novecento. Nel 2013 incomincia il Dottorato Internazionale in Studi Audiovisivi presso l'Università degli Studi di Udine e ciò lo porta a comporre musiche originali per gli audiovisivi. Nel 2015 svolge attività di ricerca presso la *Fondazione Cini* di Venezia sul lavoro del compositore Roman Vlad per il regista Luciano Emmer in ambito documentaristico. Nel 2016 consegue il Dottorato con una tesi sul compositore Hans Florian Zimmer (relatore prof. Roberto Calabretto). Nel 2018 è vincitore di un Bando per un assegno di ricerca inerente un progetto annuale con tema i software musicali e le nuove scritture per il cinema (referente scientifico prof. Roberto Calabretto). Nel gennaio 2019 collabora in cortometraggi a Trieste e Conegliano, pubblica per il portale della *Milk Studios* ed è sotto contratto per la pubblicazione di un cd di prossima uscita con la *Flipper Music*.

Francesco Verona è Dottore di ricerca presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova con una tesi sulle intersezioni tra il cinema italiano e il repertorio operistico dal titolo *Forme della citazione del melodramma operistico nel cinema italiano: 1960-2015*. Accanto ad alcune collaborazioni alla didattica presso l'Università degli Studi di Padova, partecipa al gruppo di ricerca *La critica musicale e la musica per film* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova.

Tavola Rotonda: ***Dalla fonte alla performance: il ruolo del musicologo negli allestimenti contemporanei di opere barocche***

(sabato 9 ottobre, 16.30-19.00, Università, B003, piano terra)

Coordinatori: Dinko Fabris e Claudio Toscani

Partecipano:

Aaron Carpené (direttore d'orchestra barocca, Roma-Australia)

Frans de Ruiter (musicologo, Università di Leiden-Programma dottorale DocArtes, clavicembalista e organizzatore di festival di musica antica)

Frederick Hammond (musicologo, Emerito Bard College New York, clavicembalista e organizzatore di festival di musica antica)

Lorenzo Mattei (musicologo e direttore artistico, Università di Bari "Aldo Moro")

In occasione dell'allestimento scenico a Matera, nel Festival Duni, de *Le retour au village* opéra-comique del 1755-58 di Egidio Romualdo Duni, si propone un dibattito su diverse esperienze di collaborazione di musicologi con musicisti e organizzatori nell'allestimento di opere barocche ai nostri giorni. Si tratta di una tematica estremamente attuale, poiché in apparenza teatri e festival di tutto il mondo vantano sempre più l'utilizzo di edizioni critiche e la collaborazione di autorevoli musicologi nelle programmazioni di prime esecuzioni moderne di opere del passato, soprattutto quelle anteriori a Mozart. Nella realtà i problemi sono tuttora numerosi e coinvolgono la visione che la società dei nostri giorni, soprattutto in Italia, ha del mestiere di musicologo.