



Società Italiana
di Musicologia

XXXI Convegno annuale della Società
Italiana di Musicologia
Firenze, 25-27 ottobre 2024

Abstract book

Elena Abbado

Flora et Germana: musica a Vienna e a Firenze per Francesco Stefano di Lorena, granduca di Toscana (1737-1739)

Per la storia di Firenze e della Toscana il 1737 rappresentò un anno spartiacque, segnando da una parte la fine del lungo dominio della dinastia medicea (ramo allodiale di Cosimo I), mentre dall'altra l'innesto di una nuova ed altrettanto gloriosa successione, quella rappresentata da Francesco Stefano di Lorena e dalla consorte, l'arciduchessa Maria Teresa d'Asburgo.

La *conditio si ne qua non* che aveva infatti permesso l'anno precedente il loro matrimonio e la possibilità per Francesco Stefano (Nancy, 1708 - Innsbruck, 1765) di divenire successivamente Imperatore del Sacro Romano Impero al fianco della moglie, era stata quella di rinunciare al suo legittimo trono, il Ducato di Lorena, per salire di rango divenendo Granduca di Toscana in seguito alla morte dell'ultimo Medici, Gian Gastone I. Nonostante un quasi totale vuoto storiografico, è stato finora possibile ricostruire che tra l'agosto 1737 e l'aprile 1739 una serie di nuovi lavori musicali fu composta e dedicata dai più importanti compositori della corte fiorentina, il *Maestro di cappella* Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760) e il *Maestro di camera* Carlo Arrigoni, a Francesco Stefano di Lorena in occasione dei festeggiamenti svoltisi a Vienna e a Firenze in suo onore. L'investitura granducale di Francesco II di Toscana nel 1737, regnante "straniero" ma così chiamato perché idealmente erede di Francesco I de' Medici, fu infatti celebrata in entrambe le capitali nell'arco dei successivi due anni, ma per una serie di contingenze politiche a Vienna non godette degli onori che ebbe invece successivamente a Firenze, offuscando anche la memoria della produzione musicale composta per l'occasione. Il paper presenterà i primi risultati del progetto di ricerca *Flora et Germana: Musica e diplomazia culturale in Vienna per Francesco II di Lorena, Granduca di Toscana (Flora et Germana: Musik- und Kulturdiplomatie in Wien für Franz II. von Lothringen, Großherzog von Toskana)*, finanziato nel 2023-2024 dalla città di Vienna e attualmente in corso. Particolare attenzione verrà data alla ricostruzione del contesto storico alla base della composizione delle opere in oggetto e del loro ruolo di diplomazia culturale nella costruzione e promozione della figura del nuovo sovrano. La ricerca presenterà una serie di manoscritti musicali e documenti d'archivio inediti provenienti da varie istituzioni austriache congiuntamente con una nutrita collezione di fonti italiane.

Elena Abbado è ricercatrice in musicologia presso l'Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage dell'Accademia Austriaca delle Scienze a Vienna. Oltre alla laurea in musicologia e il dottorato in Storia dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Firenze, si specializza presso l'Accademia Liszt di Budapest. Dopo varie esperienze post-doc tra cui l'Istituto Storico Germanico di Roma, dal 2021 collabora al progetto nazionale austriaco di edizione delle opere di Johann Joseph Fux dell'Accademia Austriaca delle Scienze per il quale ha recentemente terminato l'edizione critica dell'oratorio *La Regina Saba*. Dal 2024 organizza l'iniziativa Fux Fest e il premio Fux Preis per giovani cantanti in collaborazione con l'Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (MDW). Dal 2023 è inoltre responsabile del progetto *Flora et Germana: Musik- und Kulturdiplomatie in Wien für Franz II. von Lothringen, Großherzog von Toskana*: finanziato dalla città di Vienna. Per le sue ricerche sul repertorio barocco italiano ha ricevuto vari riconoscimenti, tra cui il Premio biennale Gaiatto (2016) e l'Handel Research Award (2020).

Antonino Alioto

Sofia Gubajdulina tra estetica musicale e didattica pianistica

Dell'ampia produzione musicale di Sofia Gubajdulina, nata nel 1931 a Cistopol in Russia, si intende porre l'attenzione soprattutto su alcune composizioni di didattica pianistica allo scopo di indagare su una campionatura di alcune scritture per pianoforte tipiche delle scuole sovietiche e, in generale, dell'Europa di Nord-Est. In particolare, si esaminerà la raccolta di quattordici brani pianistici per bambini intitolata *Musical Toys* (1969), microcosmo dell'universo creativo della Gubajdulina in cui l'autrice è riuscita a sviluppare motivi e tecniche di composizione innovativi in modo semplice e senza mai cadere nella banalità. Pertanto, nel corso del mio intervento, dopo una breve introduzione biografica sull'autrice e, soprattutto, sulla sua estetica musicale, che rimanda al misticismo numerologico, si proporrà un'analisi strutturale dei *Musical Toys* secondo una duplice prospettiva.

La prima si focalizzerà sulle principali finalità didattiche e sulle problematiche esecutive della raccolta; la seconda, invece, entrerà più nel dettaglio e sarà orientata verso un'analisi descrittiva degli aspetti fraseologici e armonici. Con questa relazione intendo mettere in rilievo un aspetto dell'esperienza compositiva della Gubajdulina finora poco indagato ossia le possibili ricadute didattiche dell'uso di specifiche, e talvolta sperimentali, tecniche pianistiche ravvisabili all'interno della raccolta in esame.

Antonino Alioto è attualmente dottorando di ricerca presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra (P.I.A.M.S.) di Milano. Docente di ruolo di Pianoforte dal 2008, pluriabilitato all'insegnamento nelle scuole secondarie, ha affiancato all'attività didattica quella concertistica, anche in qualità di direttore d'orchestra, accostando inoltre agli studi pianistici quelli della composizione. Ha al suo attivo varie pubblicazioni sia di natura filologica di partiture musicali del Settecento che di saggistica musicale e storica. Si è occupato del Tardo Barocco tedesco e veneziano e attualmente sta conducendo una ricerca sul compositore settecentesco catanese Giuseppe Geremia e, più in generale, sulla musica sacra del Settecento nella Sicilia orientale.

Maria Adele Ambrosio

Con Marie Theresia Ahlefeldt, Telemaco sbarca in Danimarca

La relazione si incentra sul lavoro maggiore di Maria Theresia Ahlefeldt, *Telemak paa Calypsos Æ*, un'opéra ballet in 4 atti.

Maria Theresia, compositrice tedesca naturalizzata danese, nata a Ratisbona nel 1755 dalla famiglia principesca Thurn und Taxis, si formò in ambienti raffinati, conseguendo una solida preparazione musicale. Iniziò a comporre in Germania, continuando a Copenaghen dove visse con suo marito, il conte di Ahlefeldt-Langeland, Direttore del Teatro Reale Danese.

L'opera riprende il soggetto del romanzo pedagogico del 1699 *Les aventures de Télémaque* di François de Salignac de Fénelon, a sua volta ispirato alla vicenda (narrata nel Libro VII dell'*Odissea*) della permanenza di Ulisse per sette anni sulla non ben identificata isola di Ogigia, lì costretto dalla ninfa Calipso, innamoratasi di lui. Il soggetto era stato già utilizzato nella forma della *tragédie lyrique* ma con la struttura dello *spectacle fragmente* (Campra, *Télémaque Fragmens des modernes*), come dramma per musica (Alessandro Scarlatti, *Telemaco* e Gluck, *Telemaco, ossia L'isola di Circe*) e nel teatro coreografico (dal *Télémaque nell'île de Calypso* di Pitrot ai due balli eroico-pantomimici *Telemaco nell'isola di Calipso*, uno di Le Picq e l'altro di Gallet). Nell'ambito di una straordinaria fortuna del soggetto, che ne determinò una vasta circuitazione europea, l'opera della Ahlefeldt, in prima al Teatro Reale di Copenaghen nel dicembre 1792, si pose in posizione di continuazione rispetto alle forme aperte all'elemento coreografico: il suo *Telemak*, infatti, racchiude tre atti di musica strumentale a sostegno dell'azione coreografica e un solo atto (il secondo) che presenta anche parti vocali.

La relazione mira a una collazione tra i principali lavori composti sul soggetto di Fénelon e il *Telemak* della Ahlefeldt, che si avvale delle coreografie di Vincenzo Galeotti.

Con la relazione s'intende portare il proprio contributo alla ricerca inerente il mondo musicale femminile di area scandinava, molto raramente oggetto di studio.

Maria Adele Ambrosio è diplomata in Pianoforte, Musicologia, Discipline storiche, critiche e analitiche della musica, Comunicazione e diffusione delle culture e delle pratiche musicali e Ricerca artistica. Dal 2005 è stata relatrice in convegni nazionali e internazionali («Saggiatore Musicale» SIdM, ANDA, Roma Tre, Conservatorio «Santa Cecilia»). Ha diverse pubblicazioni al suo attivo, tra le quali una monografia sulle cappelle musicali napoletane (LIM), contributi sulla musica alla radio (Quaderni del Conservatorio di Avellino), sulle musiciste nel primo trentennio della Radio italiana (SEdM), scritti sui libretti d'opera dei teatri romani (Soprintendenza ai beni librari della Regione Lazio). Ha insegnato Storia della Musica e Filosofia della Musica (Conservatorio di Genova), Storia della musica, Storia della musica applicata alle immagini e Metodologia della ricerca storico-musicale al Conservatorio di Bari, dove insegna attualmente Storia della musica.

Sara Amoresano

Olga Samaroff: la pianista che sconfisse i pregiudizi

Nel 1939 veniva pubblicato *An American Musician's Story*, l'autobiografia di una musicista di grande levatura artistica, Olga Samaroff, al secolo Lucy Mary Hickenlooper. Statunitense di nascita e di famiglia benestante, Lucy si trasferì ben presto in Europa per continuare lo studio del pianoforte e lì ebbe modo di conoscere i pregiudizi che si nutrivano nei confronti di una straniera che non proveniva da un paese dalla grande tradizione musicale e che, per di più, era una donna, come ci racconta nella sua autobiografia. Didatta, oltre che pianista di grande livello, promosse l'educazione musicale in America inaugurando, in un periodo in cui non si vantavano nel Paese musicisti rinomati nelle scuole e nelle Università, una grande tradizione didattica (tra i suoi allievi, si ricordano Rosalyn Tureck e Alexis Weissenberg). Creò, dopo la grande depressione, un'associazione per aiutare i giovani musicisti finiti in povertà e fu la prima a divulgare l'educazione musicale in tv per la BNC (ben prima, dunque, delle lezioni di musica di Leonard Bernstein). L'obiettivo della relazione è riportare alla luce la figura di una musicista che, come artista, didatta e divulgatrice, ha dato un grande contributo allo sviluppo degli studi pianistici e musicali, ma i cui meriti non hanno trovato, nel corso del tempo, quel riconoscimento che si deve ad una personalità tutt'altro che di secondo piano. Gli studi dedicati alla musicista sono stati pochi e afferenti alla sola area americana. Inserendosi nelle recenti tendenze degli studi musicologici che danno sempre maggiore spazio al contributo delle donne nella storia della musica, il presente intervento prende in esame l'autobiografia della musicista, della quale non esiste attualmente una traduzione in italiano, le incisioni di Samaroff e il docufilm intitolato "Virtuoso: The Olga Samaroff Story" (2010), per proporre un'analisi a trecentosessanta gradi della pianista, della didatta e della divulgatrice.

Sara Amoresano si è diplomata al Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli (v.o. e II livello) con il massimo dei voti, lode e menzione d'onore. Ha partecipato, su selezione, alle masterclass tenute da Andreas Staier presso la Fondazione Cini di Venezia (2021) e il Beethoven Haus di Bonn (2022). È risultata vincitrice in diversi concorsi nazionali e internazionali. Si è laureata in Lettere Classiche con una tesi in Estetica presso l'Università "Federico II" di Napoli. Svolge regolare attività concertistica in Italia e all'estero. Ha contribuito a riviste scientifiche e divulgative a carattere musicologico come D.a.t., divulgazione audiotestuale, Live – Performing&Arts e Rassegna Musicale Curci. È stata stagista presso il "Museo e Archivio Storico" del Teatro San Carlo di Napoli (2019). Collabora con la Fondazione Pietà dei Turchini ed è curatrice, insieme a Lorenzo Corrado, della rivista Poliorama Musicale.

Angela Annese

Elisabetta Oddone, una vita per la musica in Italia nella prima metà del Novecento

La figura e l'opera di Elisabetta Oddone (Milano, 13 agosto 1878 - 3 marzo 1972) sono esemplari di un'idea della musica intesa in ogni suo aspetto come parte viva e integrante dell'esperienza umana. Studentessa di canto e di composizione al Conservatorio di Milano, la Oddone è stata apprezzata concertista e prolifica compositrice, maturando una lucida consapevolezza del valore della creazione musicale femminile manifesta anche in un appassionato intervento sul tema con il quale ha partecipato al Primo Congresso Nazionale delle Donne Italiane (Roma, 24-30 aprile 1908). Una meditata attenzione per l'infanzia ha attraversato l'intera esistenza della musicista, fondatrice e animatrice a Milano, dove ha vissuto e operato, della Federazione Audizioni Musicali Infantili – riferimento d'avanguardia, soprattutto negli anni Venti, per la diffusione dell'educazione musicale tra i più piccoli –, autrice di scritti sull'argomento pubblicati in sedi autorevoli, a lungo curatrice e conduttrice della trasmissione radiofonica *Cantuccio dei bambini*, trasmessa dalla stazione di Milano dell'Unione Radiofonica Italiana a partire dal dicembre 1925. Attiva su molteplici fronti, a tale precipuo interesse la Oddone ha affiancato quello per la musica della tradizione popolare italiana, raccolta e pubblicata in accurate edizioni, e un intenso impegno come storica e critica musicale, intessendo rapporti di stima e di proficua collaborazione con numerose illustri personalità dell'ambiente artistico e culturale del suo tempo. Pressoché dimenticata nella seconda metà del secolo scorso e in anni recenti oggetto di studio in relazione a specifici aspetti della sua attività, Elisabetta Oddone è senz'altro meritevole di un'indagine ad ampio spettro che consenta di

delinearne il profilo e lumeggiarne l'opera nel vivace contesto dei primi decenni del Novecento in Italia.

Angela Annese, pianista, si è formata alla scuola di Aldo Ciccolini e del Trio di Trieste. È curatrice con Lorenzo Mattei del volume *Oltre la diva. Presenze femminili nel teatro musicale romantico* (Bari, Cacucci, 2023) e autrice in ambito musicologico di contributi presentati in convegni e di scritti pubblicati in volumi e in programmi di sala. Sono suoi principali interessi di studio Nino Rota e il Novecento musicale italiano e il contributo femminile alla creazione e all'attività musicale. Collabora regolarmente per la ricerca con il Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica dell'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro". È stata per oltre quarant'anni docente di Pianoforte presso il Conservatorio "Niccolò Piccinni" di Bari, dove è curatrice con Orietta Caianiello del progetto di ricerca artistica "L'ombra illuminata. Donne nella musica", in corso dal 2015. Tra le incisioni discografiche, la prima registrazione integrale della musica per pianoforte di Nino Rota.

Fabiana Baudo

Frammenti di codici liturgico-musicali: le possibilità di contestualizzazione storico-territoriale

I frammenti di codici liturgico-musicali costituiscono una cospicua parte, se non la maggioranza, dei testimoni superstiti di manoscritti medievali in circolazione: il loro studio paleografico, notazionale e liturgico può portare a ricostruire parte dell'ambito storico del territorio di origine e di conservazione. Gli esempi che verranno presentati riguardano alcune unità codicologiche frammentarie conservate presso la Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza, in un faldone contenente circa un centinaio di *disiecta membra*, con segnatura Vitali 13: lo studio paleografico (sia delle scritture che delle notazioni) e della liturgia hanno permesso di ipotizzare una datazione e un luogo di confezione dei codici originari, e le ricerche storiche hanno rivelato, per alcuni di essi, punti di contatto tra il territorio di conservazione e quello di probabile origine dei frammenti, che sono così diventati uno strumento importante per l'approfondimento della conoscenza della storia locale. Confrontando la notazione con codici superstiti e le orazioni per la festa dei ss. Faustino e Giovita, due fogli di un messale, databile all'inizio del XII secolo, leggibili su un solo lato, sono risultati di probabile provenienza da un contesto monastico vallombrosano in area bresciana. Altre due unità codicologiche, due bifogli del XII e XIII secolo, con notazione musicale afferente all'area emiliana, e un bifoglio di un messale databile alla prima metà dell'XI secolo non notato, recano delle iscrizioni inerenti al loro riuso come coperte di libri battesimali, per un periodo che va dal 1540 al 1589, della parrocchia di Pianello Val Tidone. Due fogli di breviari, entrambi databili al XIII secolo, presentano notazioni neumatiche afferenti all'ambito emiliano e centro-italiano. Questi esempi dimostrano quanto la frammentologia costituisca la chiave di resilienza di codici smembrati, oltre che uno strumento imprescindibile per approfondire alcuni aspetti dei contesti storico-territoriali di origine e di conservazione attuale dei frammenti.

Fabiana Baudo ha conseguito la laurea triennale in Scienze letterarie e Beni culturali, classe L-1, presso l'Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni culturali, sede di Cremona. Attualmente frequenta il secondo anno della laurea magistrale in Storia e Valorizzazione dei Beni culturali presso lo stesso Dipartimento. Si è specializzata in codicologia e paleografia latina, con una tesi e diverse pubblicazioni riguardanti manoscritti e frammenti, soprattutto liturgico-musicali con diverse tipologie di notazioni neumatiche, delle quali è stato approfondito lo studio specifico. È socia dell'*Associazione Italiana Manoscritti Datati (AIMD)*, collaboratrice di *MEM. Medioevo Musicale-Bollettino bibliografico della musica medievale* (Fondazione Ezio Franceschini, Firenze) e della piattaforma *Fragmentarium*.

Valentina Bensi

Open Letter about America: Ferruccio Busoni alla conquista degli Stati Uniti tra illusioni e realtà

Nel 2024 si celebrano i cento anni dalla morte di Ferruccio Busoni (1866-1924), personalità che non smette di suscitare interesse per la sua multiforme traiettoria artistica e lungimirante capacità intellettuale. *Grenznatur* dalla nascita, geniale quanto inquieto, a venticinque anni si sente stretto nei

confini europei e sulla scia del mito fine-Ottocentesco della *'promised land'*, Busoni nel 1891 si imbarca per gli Stati Uniti. Grazie ad un invito del *piano-maker* William Steinway, egli ottiene dapprima una cattedra di pianoforte e composizione al New England Conservatory of Music, e soggiorna poi a Boston e a New York. Negli anni successivi, fino al 1915, intraprende quattro tournée concertistiche in tutto il continente, con la speranza di ricoprirvi una posizione di primo piano. Attraverso un meticoloso studio di fonti europee ed americane, unito ad un'analisi dell'ingente *corpus* delle lettere di Busoni alla moglie Gerda, si è potuto riportare in luce l'esperienza oltreoceano del musicista. Ne emerge quanto l'impatto col Nuovo Mondo sia stato per lui in egual misura avvincente e conflittuale: la notevole ristrettezza di pensiero del popolo americano, governato a suo avviso da un dilagante dilettantismo musicale, lascia spazio soltanto ad alcune eccezioni degne di nota, quali l'importante riscoperta della musica tradizionale degli Indiani d'America, e la valorizzazione di J.S. Bach e dell'arte del contrappunto portata avanti da due teorici residenti a Chicago. L'*american way of life* corrisponde per il musicista ad un ideale mitizzato: la 'terra promessa' non offre *unlimited possibilities*, bensì *impossible limitations*. L'accesa negatività di Busoni, sicuramente influenzata anche dagli aspri giudizi della critica americana verso le sue composizioni, condannate per eccessivo eclettismo, lo inducono a ritornare nella Vecchia Europa.

Valentina Bensi è attiva in campo artistico in tutta Europa, produttrice musicale, giornalista, speaker, musicologa e pianista,. Con studi musicali ed accademici in Italia, Spagna, Francia, Austria e Germania e Stati Uniti, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca *magna cum laude* in Musicologia presso la *Ludwig-Maximilians-Universität* di Monaco di Baviera. Dal 2013 lavora alla RSI-Radiotelevisione svizzera di lingua italiana a Lugano. Nel corso della sua carriera ha lavorato con artisti di fama mondiale quali Cecilia Bartoli, Martha Argerich, Vladimir Ashkenazy, Charles Dutoit, solo per citarne alcuni, e con le principali orchestre sinfoniche internazionali. Ha prodotto numerose registrazioni CD, DVD, realizzando numerose interviste in varie lingue e programmi radiofonici. All'attività manageriale Valentina Bensi affianca da sempre quella musicologica, tenendo conferenze in Svizzera ed in tutta Europa. Recentemente ha pubblicato per LIM un corposo lavoro editoriale in lingua inglese, *The Italian-American Musical Experience. A Journey from Busoni to Berio* (LIM, 2023), presentato dal vivo in molte città italiane, oltre che sulle onde di RAI Radio Tre, Radio Evangelica e Radio Vaticana.

Mauro Fosco Bertola

American Dreams? Teatro musicale, sogno e immaginario in The Outcast di Olga Neuwirth

Al più tardi con il suo secondo lavoro teatrale *Lost Highway* (2003) la compositrice austriaca Olga Neuwirth si è stabilita come una figura di primo piano nel panorama del teatro musicale d'avanguardia europeo all'inizio del XXI secolo. Centrale per la sua poetica è il concetto di »aufgebrochenes Musiktheater« (letteralmente "teatro musicale aperto e rotto") (Neuwirth/Drees 2008: 105): Il teatro musicale si fa luogo di scontro di vari generi, media, narrazioni e modalità di percezione (Drees 2008). Alla base c'è un'estetica profondamente influenzata dal surrealismo e dalla sua poetica del sogno (Jiménez 2014: 30). L'onirico rappresenta in Neuwirth uno strumento per l'esplorazione dell'immaginario, ovverosia di uno spazio in cui esperienze individuali e collettive si fondono per farsi, sotto forma di narrazioni, opere d'arte, miti ecc., strumenti per la costituzione di un concetto di realtà condiviso da un'epoca e un collettivo (Mattenklott 2012). In *The Outcast* (2008–2010/2012) Neuwirth si confronta con un testo centrale della letteratura americana quale *Moby Dick* (1851) di Hermann Melville. Lungi dal voler trasporre la trama del romanzo, la compositrice prende ispirazione dal contesto in cui è nato lavoro di Melville così come dalla sua ricezione: Dalla trasposizione teatrale di Orson Welles (*Moby Dick – Rehearsed*, 1955), al saggio del poeta e critico letterario americano Charles Olson (1947/1997), dalla biografia stessa dello scrittore come da altri suoi lavori narrativi quali *Bartleby lo scrivano* (1853) o *The Encantadas* (1854) fino ai monologhi del vecchio Melville scritti dalla poetessa austriaca Anna Mitgutsch in occasione del lavoro di Neuwirth. Parte integrante dell'opera sono anche le videoproiezioni della regista britannica Netia Jones. Il risultato è una profonda riscrittura dell'immaginario americano che si struttura lungo i frammentari percorsi dell'onirico. Alla visione di un'America quale terra profetica della democrazia, di un "e *pluribus unum*", celebrata da Walt Whitman proprio negli stessi anni dell'autore di *Moby Dick*, vengono opposti i dubbi e le riflessioni di un Melville che avverte tutto il potenziale distruttivo di uno

sfruttamento miope delle risorse naturali e che nella figura del capitano Ahab analizza i meccanismi sottili della demagogia. Nel mio contributo intendo seguire le tracce della presenza del sogno nella poetica della compositrice così come nell'opera in questione. In particolare, evidenzierò come Neuwirth miri a costruire un teatro musicale che, nella sua intermedialità, invece di forgiare o potenziare l'immaginario collettivo, lo apre dall'interno per ridarlo in mano in forma di domanda ai suoi fruitori e interpreti. In un capovolgimento radicale della poetica Wagneriana, che vedeva nel sogno la base per costruire un "*Musikdrama*" quale rivelazione di eterne verità metafisiche (Wagner 1870: 18, Deathridge 2019), *The Outcast* offre non solo una rilettura dell'immaginario americano, ma rappresenta anche un lavoro chiave nel tentativo di riscrivere l'opera e la sua funzione tanto estetica quanto etica all'inizio del XXI secolo.

Mauro Fosco Bertola (Universität Tübingen) ha studiato filosofia in Italia, laureandosi con una tesi sulla filosofia morale di Nicolas Malebranche. Si è addottorato in musicologia all'università di Heidelberg con uno studio sul rapporto tra la nascita della musicologia italiana e programmi radiofonici degli anni '20 e '30 del Novecento. Borsista del Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg, del Richard Wagner Verbandes e della Paul Sacher Stiftung, ha pubblicato vari articoli che spaziano dalla ricezione di C. Debussy da parte di T. Takemitsu a H. Birtwistle, da H. W. Henze o Ph. Glass alla musica nel melodramma cinematografico sotto il Nazismo. È l'autore di *Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft, Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890-1945* (Böhlau 2014). Assieme a Rex Butler ha edito *Slavoj Žižek and Music* (numero speciale dell'*International Journal of Žižek Studies*, 2017) e, assieme a Christiane Solte-Gresser, il volume *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten* (Fink 2019). La sua curatela dal titolo *The Sound of Žižek. Musicological Perspectives on Slavoj Žižek* è uscita presso Peter Lang nel 2023. Al momento dirige un progetto sul sogno nel teatro d'opera contemporaneo finanziato dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft presso l'Università di Tübingen.

Gianluca Blasio

Mario Pilati a Milano (1926-1930): tra critica musicale e coscienza artistica

Negli ultimi trent'anni la figura del musicista Mario Pilati (1903-1938) – pregevole quanto sfortunato musicista di origine e formazione napoletana, prematuramente scomparso alle soglie della Seconda guerra mondiale – è gradualmente riemersa dall'oblio che la avvolgeva. Ciò, in primo luogo, grazie al lavoro degli eredi – in particolare di una delle figlie del maestro, Laura – e in seconda istanza a quello di svariati interpreti e musicologi (basti pensare al convegno di studi dedicato, organizzato a Napoli nel centenario della nascita, dal titolo *Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*, atti pubblicati nel 2007) nonché di giovani studiosi alle prese con le proprie tesi di laurea. Sebbene si tratti indubbiamente di traguardi significativi, attualmente la vita e l'opera di questo eclettico compositore, critico e didatta italiano restano ancora da approfondire e valorizzare adeguatamente. Con la presente relazione si intende fare il punto sul periodo trascorso da Pilati a Milano tra il 1926 e il 1930. In particolare, il contributo prende le mosse dalla tesi di laurea magistrale in "Musicologia" dello scrivente che costituisce un tentativo di approfondimento inerente ad una fase cruciale per la carriera del musicista, meritevole di più articolate indagini. A questo proposito, il discorso converge sui risultati di una ricerca che, muovendo in primo luogo da fonti primarie custodite presso l'archivio privato degli eredi del maestro, si è estesa gradualmente, incrociando dati ed informazioni ricavate dalla bibliografia di riferimento sul periodo interessato. Scopo dell'indagine è quello di contribuire all'inquadramento della vicenda biografica e artistica di Pilati in un contesto culturale affascinante quale era la Milano degli anni Venti. Si tratta di un periodo particolarmente interessante per la vita musicale della città ambrosiana – sono tra l'altro gli anni di Arturo Toscanini al Teatro alla Scala e di Ildebrando Pizzetti direttore del Conservatorio "Giuseppe Verdi" – intesa quale nodo essenziale di una feconda rete socio-istituzionale che costituì peraltro il terreno ideale per la nascita di alcune tra le opere più rappresentative del musicista quali il *Quintetto* per pianoforte e archi (1927), la *Sonata* per violino e pianoforte (1928-1929) e la *Sonata* per violoncello e pianoforte (1929).

Gianluca Blasio si è diplomato in "Pianoforte" con menzione d'onore presso il Conservatorio di Napoli e in "Musica da camera" presso la Fondazione Accademia Internazionale "Incontri con il Maestro" di Imola. Laureatosi in "Beni culturali" ad indirizzo musicologico con il massimo dei voti

presso l'Università "Federico II", svolge attività concertistica come solista e in formazione da camera e attualmente è docente di pianoforte e storia della musica nell'ambito dei corsi pre-accademici presso il Conservatorio di Modena. Ha svolto uno stage di catalogazione di edizioni musicali a stampa presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, contribuito alla stesura di note di copertina per CD e collaborato alle riviste «Live. Performing & Arts» e «d.a.t.» [divulgazione audiotestuale]. Ha tenuto lezioni-concerto, convegni e conferenze presso l'Università "Federico II" ed il Conservatorio di Napoli, il Conservatorio di Livorno, le Università di Pavia e di Bologna "Alma Mater" (per "Il saggiautore musicale") ed il Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini di Lucca. È laureando in "Musicologia e beni musicali" presso l'Università degli Studi di Milano e si occupa prevalentemente di Ottocento strumentale e primo Novecento italiano.

Zdravko Blažeković

Shaping local Identity from the Ancient Historical Roots: Nineteenth-Century Italian Theater curtains with Ancient Themes

The 1821 curtain of the Teatro alla Scala, painted by Angelo Monticelli (1778–1837), was a turning point in the selection of visual representations on Italian theater curtains. This composition skillfully combined an interaction between Apollo and Muses, with the newly invented celebration of the Italian arts and sciences represented metaphorically through a procession of the iconic historical figures, against an image of ancient Rome and its symbolic references. This was a truly exceptional piece of art, blending the iconographic codes inherited from the ancient mythology, with the references to centuries of the Italian art gravitating toward Rome, which in turn provided the visual program to the revolutionaries of the 1820s who were hidden in boxes of La Scala, discussing the unification of the country. Mythology was from this point depicted exceptionally rarely on curtains, opening the space for subjects related to the local medieval and renaissance history, antiquity, or figures from the Italian artistic Parnassus. Events from antiquity were represented on some 30 curtains and included Julius Caesar crossing the Rubicon River (presented in three theaters), death of Pliny during the Vesuvian eruption, the goddess Feronia, Hannibal escaping from Spoletum, the triumph of Julius Caesar over King Pharnaces II of Pontus, Leonidas leaving for Thermopylae, victorious return of the charioteer Exainetos from the Olympic games of 416/412 BC, or the Byzantine commander Belisarius liberating Urviventus (Orvieto). As the theater was the most important public space in town, and its curtain the most prominent space for demonstrating its history, subjects depicted on curtains were used to reflect the earliest significant point in local history, constructing its historical narrative, in a similar way as Rome reflected its historical origin from the myth about Romulus and Remus.

Zdravko Blažeković is director of the Research Center for Music Iconography at the Graduate Center of the City University of New York, executive editor of *Répertoire International de Littérature Musicale*, and the coordinator of the new DEUMM ONLINE which will be launched in October 2024. In 1998 he founded an annual journal for music iconography *Music in Art*, and in 2016 a monograph series *Music in Visual Cultures* (Brepols), both of which he has been editing since. He is chair of the ICTMD Study Group on Iconography of the Performing Arts. His research area concerns 18th- and 19th-century music of Southeast and Central Europe, music iconography, organology, historiography of music, reception of Greek and Roman organology in modern times, musical contacts between Europe and China before the early 19th century, and music symbolism in medieval and renaissance astrology.

Alba Brundo

L'uso dell'arpa nel repertorio operistico napoletano di primo Ottocento

L'intervento intende indagare il graduale inserimento dell'arpa nell'organico orchestrale del teatro d'opera di primo Ottocento ed evidenziare le ragioni storiche, musicali, organologiche ed estetiche che determinarono tale importante novità. Il fenomeno riguardò le orchestre dei principali teatri d'Italia, ma l'esperienza del teatro San Carlo di Napoli rivestì un interesse particolare per le importanti trasformazioni che furono introdotte dal governo francese (1806-1815) nel settore della musica e del teatro e per la presenza di importanti impresari e compositori in città in quegli anni. I nuovi governanti portarono una ventata di novità dall'estero che Napoli, città aperta e ricettiva,

sempre affamata di novità in campo teatrale e spettacolare, accolse più di ogni altra città italiana. Tra le novità giunte a Napoli anche la moda dell'arpa, che prima si affermò come strumento salottiero e poi come strumento necessario all'orchestra teatrale per l'esecuzione di balli e delle prime *Tragédie Lyrique* provenienti dalla Francia. Gradualmente lo strumento cominciò a essere introdotto anche nei repertori scritti per i teatri reali napoletani che fin dal 1811 ingaggiarono stabilmente arpisti per le numerose esigenze connesse alla messinscena di balli, drammi sacri, cantate encomiastiche e melodrammi. L'imponente opera di digitalizzazione delle fonti musicali messa in atto negli ultimi anni da molte biblioteche italiane, e in particolare dalla biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, ha consentito lo spoglio sistematico di numerose partiture alla ricerca di tutte le opere che prevedevano l'arpa nell'organico, per meglio comprendere l'evoluzione dell'uso dello strumento in orchestra e della sua scrittura. La ricerca ha indagato un repertorio pressoché dimenticato, costituito da quella schiera di autori 'minori' che popolavano i cartelloni teatrali di inizio Ottocento e che oggi sono di rarissimo ascolto, pur avendo lasciato alcune pagine di musica di notevole bellezza, che spesso prevedevano anche l'uso dell'arpa. La loro arte creativa fu spazzata via dal genio assoluto del giovanissimo Gioachino Rossini che operò a Napoli tra il 1815 e il 1822 trovando terreno fertile per la sua crescita musicale e divenendo il beniamino del pubblico. Anche Rossini utilizzò per la prima volta l'arpa nell'organico orchestrale di sei delle nove opere scritte per i Reali Teatri partenopei.

Alba Brundo, dopo il diploma magistrale in arpa conseguito nel 2020 con lode e menzione presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli nella classe del M° Lucia Di Sapio, si è perfezionata presso la Scuola Civica di Musica 'Claudio Abbado' di Milano con il M° Irina Zingg. Successivamente si è dedicata all'attività concertistica esibendosi sia in qualità di solista che come componente di orchestre. È arpista ospite di diverse orchestre nazionali e internazionali; nel 2020 ha fondato col soprano Giulia Lepore il 'Duo Colbran' esibendosi in programmi di musica vocale da camera dell'Otto-Novecento. È attiva anche nel campo della musica contemporanea esibendosi in diversi ensemble e proponendo anche composizioni a lei dedicate. Ha pubblicato un saggio storico analitico sulla Suite op.83 per arpa sola di Benjamin Britten su *I Quaderni del San Pietro a Majella* e alcune revisioni di musica cameristica con arpa. A marzo 2024 ha conseguito la laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro presso l'Università di Bologna con una tesi sull'uso dell'arpa nel melodramma italiano di primo Ottocento.

Francesco Brusco

Traduzioni e adattamenti musicali nell'Italia degli anni '60, tra domestication e foreignization.

Traduzioni e adattamenti si rivelano tra le più efficaci e redditizie pratiche di adeguamento della popular music internazionale al contesto italiano degli anni Sessanta. A favorirne il successo concorrono dinamiche editoriali e discografiche, ma soprattutto culturali, con controverse eredità del ventennio fascista: l'idiosincrasia verso le lingue straniere; le continuità nel passaggio tra EIAR e RAI e negli stessi modelli di consumo (Forgacs-Gundle 2006; Pavone 1995); un diritto d'autore che favorisce traduttori e adattatori assegnando loro — in accordo con la SIAE — anche le quote relative alle versioni originali (Fabbri 2014). Nel contempo la Commissione d'Ascolto della RAI, giudicando la trasmissibilità radiotelevisiva dei dischi, esercita forme di controllo su basi morali, politiche e tecniche, tendendo a emarginare il repertorio moderno a vantaggio di quello tradizionale (Tomatis 2019). Partendo da casi di studio relativi al periodo 1960-1969, la presente ricerca intende far luce sul fenomeno delle cover tradotte in quanto appropriazioni di oggetti culturali in termini espressivi, formali, semantici e performativi; sulle distanze transculturali e ideologiche dai modelli di partenza e sulle gradazioni intermedie da esse ricoperte tra i poli della *domestication* e della *foreignization* (Bratus 2021). Non limitandosi all'aspetto letterario, l'analisi ha come oggetto un complesso processo di risemantizzazione — basato sulla selezione di elementi musicali ed extramusicali da conservare, alterare o eliminare (Schiffer 2016) — che pone traduzioni e adattamenti tra gli artefatti discografici più significativi e rivelatori nel contesto popular del secondo dopoguerra, imponendo per il loro studio un approccio metodologico in cui convergano musicologia, *cultural studies* e teorie della traduzione letteraria.

Francesco Brusco (Modena, 1978) è dottorando in Scienze del Testo Letterario e Musicale presso l'Università di Pavia-Cremona, attualmente impegnato in un periodo di ricerca all'Institute of Popular Music dell'Università di Liverpool. Si è laureato in Discipline delle Arti Visive, Musica e Spettacolo (2010) e in Storia e Critica d'Arte (2013) presso l'Università di Salerno, frequentando inoltre l'Université Lille 3 Charles de Gaulle nell'anno accademico 2009-2010. Docente di storia dell'arte presso gli istituti secondari superiori, scrive di musica per *Il Manifesto* e *Rolling Stone*, proseguendo in parallelo l'attività di musicista. Ha pubblicato diverse monografie sui Beatles e su cantautori Fabrizio De André e Francesco Guccini; il suo ultimo lavoro è *La voce del padrone: Suoni e racconti dagli studi di registrazione* (Jaca Book, 2022).

Angela Buompastore

Nuovi documenti dall'archivio di Luigi Cagnola (1762-1833), direttore dei Regi Teatri di Milano

La figura dell'architetto Luigi Cagnola (1762-1833) è legata alla città di Milano per l'assunzione di diversi incarichi pubblici, fra i quali la partecipazione alla stesura del piano regolatore della città e alla Commissione d'ornato nel periodo napoleonico, nonché alle molte opere che riuscì a realizzare sia a Milano sia in altri territori lombardi, come l'arco della Porta Ticinese e quello del Sempione (poi detto «della Pace»), iniziate sotto i francesi e terminate al ritorno degli austriaci. Poco conosciuto e indagato è, invece, il suo legame col mondo musicale che si sviluppò in due direzioni: quella privata, che lo portò a partecipare ai ritrovi musicali della nobiltà cittadina accanto alla moglie e nipote la marchesa Francesca d'Adda (1794-1877), ottima pianista e compositrice dilettante di «raro talento musicale»; e quella pubblica, che lo vide fra i nobili riuniti per la «ripristinazione» della Società dei Nobili milanesi nel 1815 in occasione delle feste per l'ingresso di Francesco I a Milano, e ancor di più istituzionale, in quanto membro della Direzione Generale dei regi teatri e degli spettacoli, istituita dal Ministro dell'Interno del Regno d'Italia Luigi Di Breme dal 1806, che lo volle «a comporre questa Direzione Generale occorrendo soggetti dotati delle cognizioni relative, e insieme di accorgimento, di prudenza, e di zelo». L'incarico continuò anche una volta mutata la situazione politica. L'obiettivo della relazione è occuparsi di quest'ultima attività sulla base di documenti recentemente individuati nell'archivio della famiglia Cagnola che coprono il periodo che va dal 1806 al 1830; essi delineano il suo operato, finora in parte attribuito ad altri personaggi, e forniscono nuovi elementi per la storia dei teatri milanesi. Le vicissitudini politiche di quegli anni hanno, infatti, determinato la perdita di numerosi documenti dal momento che l'archivio dei teatri regi andò disperso nell'erigere una barricata durante le cinque giornate del 1848 (come ci ricorda Pompeo Cambiasi nel suo *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche* del 1906). I documenti d'archivio qui studiati si rivelano, dunque, importanti non solo per rendere ragione del ruolo avuto da Cagnola nella direzione dei teatri della città ma anche per comprendere meglio le dinamiche teatrali in un periodo politicamente significativo.

Angela Buompastore è diplomata in pianoforte, clavicembalo e laureata in Musicologia al Conservatorio di Milano; ha anche studiato Composizione. Ha partecipato a convegni SIdM (2006 e 2008) e pubblicato vari lavori di ricerca. Si occupa della produzione di musicisti dilettanti o poco noti dell'800 italiano come nella monografia «*Dictée par la nature plus que par l'étude*». *Cesare di Castelbarco, nobile dilettante di musica nella Milano ottocentesca* (Pisa, ETS, 2014) presentato nei conservatori di Milano e Parma (recensione in RIdM, 2015). Ha appena pubblicato per Suvini Zerboni l'edizione critica del *Concerto per flauto e orchestra* BI 512 di Alessandro Rolla e ha in preparazione quella di un *Trio* per pianoforte, violino e violoncello della musicista Francesca Nava d'Adda di cui si è già occupata in *La contessa Francesca Nava d'Adda, dilettante di «raro talento musicale»* (FMI, 22/2017, pp. 133-166). In corso di stampa è il saggio *Francesco Pollini e il mondo aristocratico dell'epoca* (atti del Convegno Internazionale di studi «Francesco Pollini e il mondo musicale milanese di primo Ottocento»- Hochschule der Künste Bern, Conservatorio di musica e Università degli studi di Milano). Ha redatto le voci *Cesare di Castelbarco* e *Francesca Nava d'Adda* per il DEUMM online. Tiene conferenze e presenta concerti legati alle attività di musei e mostre d'arte. Ha collaborato con la rivista «Classic Voice», il RILM, il cinema Anteo e la BEIC di Milano. Ha partecipato a *The critical editing of music* (Lake Como School of Advanced Studies, 2023) e a un Corso di catalogazione musicale (Biblioteca nazionale Braidense- Conservatorio di musica di Milano, 2023). Attualmente insegna Storia della musica al Conservatorio di Reggio Calabria.

Cristina Isabel Pina Caballero

Da Firenze a Milano: i primi anni della carriera del baritono Mariano Padilla (1857-1861)

Mariano Padilla y Ramos (1834-1906), è stato un eccezionale baritono di Murcia che ha avuto una lunga carriera sui palcoscenici d'Europa. Dopo una breve formazione iniziata nel 1855 in Spagna sotto la guida di Baltasar Saldoni e Federico Beneventano, si trasferì a Firenze nel 1857 su loro raccomandazione. In questa città divenne discepolo di Teodulo Mabellini e Sebastiano Ronconi, dai quali ricevette lezioni di canto e interpretazione. Terminato questo periodo formativo, che segnerà sia il suo canto che il repertorio in cui si specializzerà nel corso della sua carriera, debuttò a Messina come professionista nel 1858. Questa relazione documenterà con l'aiuto della stampa il passaggio di questo cantante attraverso l'Italia, che si concluderà con il suo debutto sul palcoscenico della Scala di Milano nel 1861, nonché l'influenza che questi anni formativi ebbero sulla sua lunga carriera successiva.

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) e dal 2004 è partecipante attivo del suo gruppo di lavoro "Musica e stampa" (MUSPRES), nonché membro fondatore dell'Associazione dei Compositori e Ricercatori Musicali della Regione di Murcia (CIMMA). Ha insegnato Storia della Musica e l'Estetica Musical presso il Conservatorio Superiore de Musica de Murcia dal 1992 al 2008, e da allora è professore senior di Teoria e Storia delle Arti e coordinatore dei progetti di laurea presso la Scuola Superiore di Arte Drammatica de Murcia. È autore del libro *El teatro en Murcia bajo los primeros Borbones (1700-1807)*, ha pubblicato articoli di ricerca sul teatro e la musica in varie riviste accademiche (*Imafronte*, Università di Murcia; *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Institución Fernando el Católico (Zaragoza); *Revista de Musicología*, SEDEM; *Anagnósis. Revista de Investigación Teatral*; *Cadernos de Queluz*, CEMSP Portugal), partecipando attivamente a vari congressi nazionali e internazionali. Negli ultimi anni c'è un progetto di ricerca sulla presenza della musica e del teatro nella stampa Murciana dell'Ottocento e primo Novecento.

Orietta Caianiello

Walter Willson Cobbett e la Musica da camera. Dalle Competitions al Cyclopedic Survey of Chamber Music

Il mecenatismo, la passione per la musica e l'intelligenza visionaria di Walter Willson Cobbett (1847-1937) ebbero fondamentale rilievo nella cosiddetta English Musical Renaissance, avvenuta nei primi decenni del XX secolo, che grazie anche a lui e alle numerose iniziative da lui intraprese favorì un incredibile impulso alla creazione e all'esecuzione di musica da camera nel paese. Il culto della musica nutrito dal mito di Joachim e dall'amatorialismo da violinista di altissimo livello, la disponibilità di mezzi finanziari e il legame con musicisti professionisti all'interno del Royal College of Music portarono Cobbett a perseguire con successo quello che, una volta dismessa la prima professione, divenne il suo obiettivo di vita: incoraggiare la musica da camera in Inghilterra. Figura di altissima caratura intellettuale, perfetta sintesi di idealismo e pragmatismo si impegnò con inesausta energia a organizzare numerosi ed eterogenei concorsi musicali, che incoraggiarono compositori a lui contemporanei, tra cui Frank Bridge, John Ireland, Susan Spain-Dunk e molti altri, a produrre un vasto corpus di lavori cameristici. Tra i suoi obiettivi, felicemente raggiunti, anche quello di 'reinventare' in chiave moderna un genere musicale, la *Phantasy*, popolare nei secoli XVI e XVII, quello di istituire la Free Music Library, una biblioteca aperta dove la sua cospicua e sempre crescente collezione di spartiti musicali fu a disposizione di musicologi e interpreti, e, non ultimo, quello di conferire la Cobbett Medal 'in riconoscimento dei servizi alla Musica da camera' (tuttora assegnata annualmente dalla Worshipful Company of Musicians) a liutai, organizzatori, compositori, interpreti e mecenati (come Elizabeth Sprague Coolidge, la nota patrona americana premiata nel 1925). L'ultima e immane impresa, *summa* del suo obiettivo di vita, fu il *Cyclopedic Survey of Chamber Music* (1929-1930), in due volumi (con l'aggiunta posteriore di un terzo nel 1963), opera monumentale iniziata all'età di ottant'anni, nella quale doveva compiersi la sua impresa finale, quella di fornire una ' rassegna totale ' della produzione mondiale di musica da camera fin lì composta, esito magnificamente raggiunto in un lavoro senza uguali, di altissimo valore e primo nel suo genere.

Prospettive di studio: l'opera, poco nota e purtroppo scarsamente diffusa nei Conservatori italiani, merita un approfondimento di ricerca non solo perché primo esempio di enciclopedizzazione del genere specifico della Musica da camera, ma anche per l'alto valore letterario, storico e musicologico dovuto alla presenza, tra gli autori delle voci, di insigni compositori e musicologi attivi nella prima metà del XX secolo.

Orietta Caianiello, napoletana, ha compiuto i suoi studi nella città natale, diplomandosi in pianoforte con Aldo Tramma, per proseguirli in Germania e Inghilterra rispettivamente con Werner Genuit e Peter Feuchtwanger. Ha frequentato masterclass di Marina Horak, Bernard Wambach, Massimiliano Damerini e Elizabeth Sombart. Ha spaziato nella sua lunga attività artistica dal solismo al camerismo, dalla musica contemporanea al lavoro con attori, su repertori storici e contemporanei. Tra le formazioni con cui si è esibita, il *Trio Busoni*, il duo pianistico a due pianoforti *Ianus Piano Duo*.

Cristina Cassia

Nervi d'Orfeo, Cornelis Schoonhoven e il madrigale italiano nei Paesi Bassi

Nervi d'Orfeo (1605) è una delle prime antologie di madrigali pubblicate nei Paesi Bassi settentrionali. Essa contiene 87 composizioni (86 madrigali e un mottetto) tratte per la maggior parte da raccolte stampate ad Anversa nel decennio precedente; queste raccolte, a loro volta, spesso attingevano da stampe italiane della seconda metà del Cinquecento. Nella dedica agli amatori della musica, il curatore di *Nervi d'Orfeo* Iacopo Graswinkel spiega di aver deciso di raccogliere composizioni "antiche" che stavano cadendo nell'oblio per ridare loro nuova vita. Come già riscontrabile nelle edizioni di Anversa, anche in *Nervi d'Orfeo* accanto a madrigali di autori italiani o aventi una carriera ben documentata nella penisola italiana (come Philippe de Monte o Giaches de Wert) vi sono molte composizioni di autori oltremontani la cui fama era perlopiù circoscritta al loro paese d'origine. Tra le 87 composizioni, solamente un madrigale di Cornelis Schoonhoven non presenta alcuna concordanza nelle fonti musicali dell'epoca ed è stato verosimilmente composto proprio per essere incluso in questa antologia. Questo contributo si propone in primo luogo di approfondire la struttura della raccolta e di cercare di comprendere i criteri di selezione dei madrigali e del loro accostamento. L'attenzione sarà soprattutto rivolta ai madrigali di autori oltremontani che hanno avuto una diffusione locale, alle loro caratteristiche e al modo in cui si integrano con quelli di autori ben più noti. In secondo luogo, verrà esaminato il già menzionato madrigale di Schoonhoven (*Nel tempo che ritorna Zefiro*) che, come i dieci madrigali che lo precedono, inneggia a Dori e rappresenta un chiaro omaggio alla tradizione madrigalistica italiana.

Cristina Cassia è assegnista di ricerca presso l'Università di Torino e professore a contratto presso l'Università di Milano. Laureata in lettere classiche (2002) e in musicologia (2011) presso le Università degli studi di Milano e Pavia/Cremona, e diplomata in pianoforte e organo (conservatori di Mantova e Venezia), nel 2017 ha conseguito un dottorato di ricerca in cotutela tra l'Université Libre de Bruxelles (ULB-FNRS) e l'Université François-Rabelais di Tours. Ha lavorato a progetti musicologici presso il Centre d'études supérieures de la Renaissance di Tours (2010-2013), di cui è ricercatrice associata, e ha preso parte al progetto *Polifonia sforzesca* presso la Schola Cantorum Basiliensis di Basilea (2018-2020). Dal 2021 al 2023 è stata Marie Skłodowska-Curie Fellow presso l'Università degli studi di Padova per il progetto *Pietro Bembo's soundscape: a musical tour in the early modern Italian peninsula*.

Fabiana Ciampi

Partitura o intavolatura? Gli avvertimenti di Girolamo Frescobaldi nei Fiori Musicali (1635)

Gli studenti che al giorno d'oggi frequentano le lezioni di 'Lettura della partitura' nei conservatori italiani devono affrontare un repertorio di crescente difficoltà che spazia dai *bicinium* di Orlando di Lasso alle opere di autori classici, romantici e moderni come Haydn, Mendelssohn e Debussy. Sia che si utilizzi il metodo Creuzburg (in 4 volumi) che non, la *vexata quæstio* sembra essere sempre la stessa: come riuscire a leggere facilmente una partitura e 'ridurla' alla tastiera attraverso l'uso delle chiavi antiche che permettono la lettura degli 'strumenti traspositori' trasformandoli in 'suoni reali'. In realtà questo genere di problema doveva essere molto sentito anche dagli allievi di quattro

secoli fa se perfino Frescobaldi nella prefazione ai *Fiori Musicali* scrive: «essendo che tal materia quasi paragone distingue e fa conoscere il vero oro delle virtuose attioni dal Ignoranti [...]». Nel sottolineare i benefici che gli interpreti avrebbero tratto dalla lettura in partitura, l'autore oltre all'aspetto didattico, ne fa un compendio indispensabile per ogni organista che voglia chiamarsi tale trasformando quest'opera nella più elegante partitura a quattro parti che risulta essere un piacere caleidoscopico sia per l'udito di chi ascolta, sia per la vista di chi legge. Frescobaldi qui compie un'operazione di grande libertà, creatività e immaginazione: attraverso l'agogica (*Adagio, Allegro*), la scelta dei Kyrie per l'*alternatim*, l'arte del contrappunto e della diminuzione (resi più intelligibili dalla stesura su quattro righe), il cromatismo, la scelta tematica di arie profane, la possibilità di interrompere e cadenzare all'interno dello stesso brano, egli utilizza tutti i mezzi tecnici ed espressivi a sua disposizione per cercare di raggiungere un livello artistico e compositivo di assoluta perfezione e maestria. La mia relazione cercherà di mettere in luce le ragioni che hanno spinto Frescobaldi e alcuni compositori coevi a propendere per un'opzione piuttosto che per l'altra disegnandone i contorni che potrebbero non essere sempre così netti e definiti come ci si potrebbe aspettare.

Fabiana Ciampi, organista, pianista e cembalista, ha ottenuto una borsa di studio per perfezionarsi a Londra presso la *Royal Academy of Music* e successivamente per studiare al *Royal College of Music*, conseguendo il diploma in "Early Music *StuNONdies*" with *honour*. Ha da poco terminato il Master di II livello in *Fortepiano storico* presso il Conservatorio "Morlacchi" di Perugia e frequentato corsi di perfezionamento con molti artisti di fama, in particolare, per la parte organistica, ha seguito i corsi di Luigi Ferdinando Tagliavini, Guy Bovet e Monika Henking. È stata invitata a suonare in varie rassegne sia come solista che in ensemble (Bologna, Ferrara, Mantova, Pistoia, Como, Piacenza, Pesaro, Verona, Senigallia, Cagliari, Berlino, Londra, Madrid, Edimburgo, Las Palmas). Presiede l'Associazione *Arsarmonica Aps* dalla sua fondazione (2006) e organizza eventi, masterclass, concerti, vesperi, presentazioni tra cui "L'organo nella Roma barocca", "Vox Animae", rassegna organistica e corale regionale, Le 'Messe degli artisti' (S. Maria della Vita – Bologna) e i celebri 'Vesperi d'Organo a S. Martino' sul prestigioso organo rinascimentale di Giovanni Cipri (1556). Scrive articoli per riviste specialistiche e incide regolarmente per varie case discografiche (*Stradivarius, Tactus, Bongiovanni*, etc). È docente a tempo indeterminato di *TRPM* (teoria, ritmica e percezione musicale) presso il Conservatorio 'A. Boito' di Parma e dottoranda presso il *PIAMS* (Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra) di Milano sotto la guida di Francesco Rocco Rossi.

Davide Ciprandi

Filologia del vaudeville: riflessioni metodologiche sul Teatro Milanese di Cletto Arrighi

Nel 1870, a Milano, è inaugurato il Teatro Milanese, fondato da Cletto Arrighi (al secolo Carlo Righetti). Si tratta di un teatro dal repertorio prevalentemente dialettale, in cui vengono nel corso degli anni rappresentate commedie, operette e *vaudeville* di vari autori, tra cui lo stesso fondatore. Il 1871 è l'anno della prima rappresentazione, tra le altre, dell'operetta-*vaudeville* *On milanes in mar*. Si tratta di una creazione di enorme successo dell'Arrighi, che continuerà a essere rappresentata per vari anni. Come è perciò prevedibile, molte sono le fonti che ci trasmettono il testo, tanto verbale quanto musicale, di *On milanes in mar*. Tali fonti, tanto manoscritte quanto a stampa, attestano testi spesso completamente differenti tra loro: per esempio, l'edizione a stampa di Barbini, licenziata dall'autore, attesta arie e cori che nulla hanno a che vedere con la riduzione per canto e pianoforte di Ricordi, stampata molti anni dopo. In più, l'autografo delle musiche, scritte da Angelo Pettenghi, attesta dei brani completamente diversi sia dall'edizione di Barbini che da quella di Ricordi, nonostante, in tutti i casi, vengano indicati gli autori del testo e della musica come Cletto Arrighi e Angelo Pettenghi. L'intervento vuole perciò partire da queste fonti, manoscritte e a stampa, per cercare di delineare una metodologia adatta allo studio filologico della produzione del Teatro Milanese. La questione da porsi è dunque: ha davvero senso per lo studioso, nel caso del Teatro Milanese, concentrarsi sulla ricerca della volontà d'autore, quando tale volontà sembra essere quella di creare un prodotto già pensato come mutevole, a seconda delle esigenze produttive, o anche solo del successo delle singole rappresentazioni? Come deve muoversi il filologo nel caso di opere nelle quali non si vedono tanto una serie di rifacimenti successivi alla prima (cosa in sé assolutamente

normale e comune), ma che nascono precisamente per essere mutate, rielaborate, ri-musicate per proprio statuto ontologico, tanto da rendere impossibile una gerarchizzazione dei testimoni? Come approcciarsi alle fonti, quando le varianti presenti nel testo sono tante e tali da rendere i testi stessi delle varianti?

Davide Ciprandi è dottorando di ricerca in *Letterature, arti, media: la transcodificazione* (XXXVII ciclo) presso l'Università degli Studi dell'Aquila, con un progetto di ricerca sul Teatro Milanese di Cletto Arrighi, incentrato in particolare sulle due operette *Orfee in vioron* e *On milanese in mar*, delle quali sta elaborando l'edizione critica. Ha preso parte come collaboratore alla ricerca, nell'unità locale di Milano, al progetto PRIN 2017 «Mapping Musical Life: Urban Culture and the Local Press in Post-Unification Italy (MML)», grazie al quale ha elaborato l'idea per la tesi dottorale. Si è laureato nel 2021 in *Scienze della musica e dello spettacolo* presso l'Università degli Studi di Milano, discutendo una tesi dal titolo «Musica e *mise en scène* nel teatro di parola: il caso della partitura di Louis Pister per *La Tosca* di Victorien Sardou». Della partitura delle musiche di scena ha recentemente pubblicato l'edizione critica, ed è in corso di pubblicazione un articolo sui risultati della tesi per *Studi Pucciniani*. Ha recentemente preso parte al convegno celebrativo dei cento anni dalla scomparsa di Giacomo Puccini organizzato dall'Università di Lione, e al convegno organizzato da *Compalit – Associazione di teoria e storia comparata della letteratura*, con relazioni legate alla *Tosca* e al rapporto tra il dramma di Sardou e l'opera di Puccini.

Lorenzo Corsini

«*Il dolce e volgare ritmo in tre tempi della vita*». *Giuseppe Verdi e l'estetica del Valzer viennese*

Nel 1867 si tiene l'ultima rappresentazione de *La Traviata* presso la vecchia sede del teatro dell'opera di Vienna, il Kärntnertortheater. Fino al 1876, anno della sua prima esecuzione presso la nuova Hofoper, l'attuale Staatsoper, *La traviata* non viene più eseguita presso il principale teatro dell'opera della città, come naturale effetto della interruzione della *italienische Spielzeit*, la stagione italiana. In questo decennio l'opera, assieme ad altri titoli di Verdi, ha comunque una grande fortuna sul piano ricettivo: alcuni brani vengono spesso utilizzati come musica da ballo per eventi pubblici e privati. La fortuna de *La traviata* viennese è un esempio del riutilizzo di alcuni dei grandi motivi delle opere di Verdi prestati al soundscape cittadino della seconda metà dell'Ottocento, costituito da musiche di danza per *Cafè* e salotti. Questo fenomeno si deve al particolare significato che la musica da ballo ha per la Vienna dell'epoca. Come scrive Emilio Sala ne *Il valzer delle camelie* (2008, EDT) infatti, una delle aree semantiche del valzer nell'Ottocento è il sentimento di 'dispersione esistenziale'. L'esempio più significativo di questo fenomeno è costituito dalle tre quadriglie su temi verdiani composte da Johann Strauss figlio (opere 112, 254 e 272), che saranno oggetto di analisi del mio intervento, assieme ad alcuni spunti che mettano a confronto *La traviata* con il titolo più celebre del compositore austriaco, *Die Fledermaus*. L'utilizzo delle musiche per danza per descrivere determinati stati d'animo dei personaggi è in effetti un elemento di vicinanza dei due autori. Obiettivo del mio intervento sarà accostare le due culture musicali (nelle persone di Verdi e di Strauss figlio) per analizzare un aspetto comune: la descrizione di un periodo storico fortemente in crisi attraverso il valzer, una danza per celebrare la 'gaia apocalisse'.

Lorenzo Corsini frequenta il terzo anno del corso di dottorato in Storia e analisi delle culture musicali all'Università Sapienza di Roma. La sua ricerca dottorale si concentra sulla ricezione viennese di Giuseppe Verdi dal 1843 al 1918. Ha studiato filosofia e musicologia presso la stessa università, dove si è laureato nel 2021. Ha lavorato come sceneggiatore e consulente musicale per il docufilm *La Prima Donna* (2020), diretto da Tony Saccucci, vincitore del Nastro d'Argento 2020 come miglior docufiction. Ha partecipato alle conferenze internazionali Chigiana 2022 e Opera in Transnational Contexts (Cardiff University) nel marzo 2023.

Jacopo Costa

La rappresentazione dell'artista-imprenditore nella popular music: elementi di critica relativi al settore professionale francese

Per un gran numero di musicisti indipendenti nell'ambito della *popular music*, il controllo diretto delle varie attività di produzione e distribuzione musicale e la padronanza delle competenze relative a tali attività sono due dei principali argomenti a favore dell'imprenditorialità *faï da te*, il cui tratto principale sembra dunque essere l'emancipazione degli artisti dai vincoli dell'industria musicale tradizionale. Tuttavia, questa retorica dell'emancipazione rischia di nascondere almeno due aspetti problematici: da un lato, uno squilibrio di potere che risulta evidente confrontando la quantità di responsabilità assegnata agli artisti indipendenti affinché possano vivere della loro musica con l'azione degli intermediari (programmatori, *bookers*, ecc.) che hanno ben poco da rendere conto nella scelta degli artisti che sostengono; dall'altro, un'importanza sproporzionata attribuita alle competenze extra-artistiche (come il marketing e la gestione amministrativa) per il successo dei progetti musicali. Con questo paper mi propongo di discutere la rappresentazione dell'artista-imprenditore nel settore della musica contemporanea e i valori che essa implica, con particolare attenzione per i repertori di *popular music* in cui la dimensione della performance dal vivo resta essenziale per la sopravvivenza dei progetti artistici. Inizierò analizzando i presupposti teorici e la strategia retorica propri a diverse imprese private che forniscono servizi e formazione per i musicisti indipendenti; in seguito, basandomi sul settore della *popular music* francese, metterò a confronto i risultati di questa analisi con i criteri adottati da strutture culturali finanziate pubblicamente per giudicare e selezionare i progetti musicali. Questa ricerca si iscrive nell'ambito degli studi sull'economia della *popular music* e sulle politiche culturali. In un momento di congiuntura economica in cui le professioni artistiche sono sempre più soggette al precariato (per quanto riguarda la musica, ciò è strettamente legato al ruolo giocato dai giganti dell'industria tecnologica), è interessante discutere le strategie e i criteri di giudizio adottati dalle istituzioni culturali: l'esempio della Francia, in considerazione della forte tradizione di sostegno pubblico alla cultura proprio a questo paese, ci permetterà di comprendere meglio se tali strategie e criteri cerchino di controbilanciare o semplicemente di seguire le tendenze del mercato odierne.

Jacopo Costa è musicista e docente di musicologia all'Università di Strasburgo, specializzato nella *popular music*. I suoi principali interessi di ricerca sono la sperimentazione musicale nel campo del rock e la politica relativa alla *popular music* in Francia. Recentemente ha pubblicato la monografia *Le rock des expérimentateurs* (Delatour France) ed è stato co-editore di un numero della rivista *Volume!* Ha inoltre partecipato a numerose conferenze internazionali, tra cui quelle presso l'Università di Oxford, la Philharmonie de Paris, la Sibelius Academy di Helsinki e la Monmouth University negli Stati Uniti. È ricercatore associato dell'ITI CREAA (Centre de Recherches et d'Expérimentation sur l'Acte Artistique) e del laboratorio ACCRA (Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques).

Nunzia De Falco

La finestra nella canzone napoletana: considerazioni sui ruoli di genere tra '800 e '900

La collocazione della donna alla finestra viene declinata con abbondanza di esempi nella serenata, forma nota di corteggiamento musicale in cui le dinamiche relazionali cantate rispondono a un codice comunicativo che gli autori dei brani conoscono e trasmettono. La presenza sistematica di questo gesto sonoro, in cui il canto si presenta come tale con forte valenza autodiegetica, consente di monitorare la gestualità rituale a cui allude. Il punto di vista autoriale di questa narrazione canora è maschile e l'uomo è io lirico di quasi tutti i brani presi in rassegna (una piccola selezione di canzoni napoletane tra fine '800 e inizio '900 come *Fenesta 'nzerrata*, *Maria Mari*, *Fenesta mia! Fenesta ntussecosa!*.. e altre), breve antologia selezionata per indagare le azioni ammesse durante l'esecuzione, che compongono uno *storytelling* con poche variabili e forti allusioni simboliche. Nell'intervento che si propone, l'indagine si concentra su come la canonicità del corteggiamento preconiugale si esprima in *performance*, attraverso un atto pubblico affidato al canto, rivelatore di un codice comportamentale che risponde a precisi 'ruoli di genere', prospettiva che sembra al momento

poco studiata nell'ambito di una discreta bibliografia dedicata alla serenata, sia in ambito colto che popolare. A una massiccia presenza della donna al di là delle lastre, corrisponde una altrettanto significativa assenza dell'uomo in quello stesso contesto. Lo stare alla finestra è associato prevalentemente all'espressività femminile nella canzone napoletana, videografia canora di abitudini e costumi sociali, che emerge anche in repertori differenti dalla serenata, sulla scia della *Conocchia* donizettiana. La serenata, «sinfonia di quel gran melodramma chiamato il matrimonio», assimila questo sistema comunicativo e lo direziona alla finestra, tramite e veicolo comunicativo, delega e voce delle decisioni femminili.

Nunzia De Falco è docente di discipline musicologiche presso il Conservatorio di musica "Giuseppe Martucci" di Salerno, dove è attualmente componente del gruppo di Coordinamento interdisciplinare per la ricerca artistica e del Consiglio accademico, responsabile del corso accademico DSCAM, referente per l'orientamento (PNNR), già coordinatrice del settore storico-musicologico e del dipartimento di "Discipline musicologiche dell'organizzazione e della comunicazione dello spettacolo". Performer e ricercatrice, dopo aver studiato diversi anni il pianoforte, si è dedicata al canto. Laureata in Musicologia (LM/45) e in Filologia, letterature e storie dell'antichità (LM/15), da diversi anni svolge ricerca sulla produzione musicale napoletana tra '800 e '900 e sulla filiera musicale.

Roberta De Piccoli

Il Cantico dei Cantici nelle "opere-studio" di Ermanno Wolf-Ferrari e di Sandro Blumenthal

Il Cantico dei cantici è la fonte letteraria dei lavori d'esordio di due compositori veneziani, Ermanno Wolf-Ferrari (1876- 1948) e Sandro Blumenthal (1874-1919). Dopo aver intrapreso gli studi al Liceo musicale Benedetto Marcello di Venezia, entrambi i musicisti li completarono frequentando l'Accademia Reale di Musica a Monaco diplomandosi in composizione sotto la guida di Josef Gabriel Rheinberger. A conclusione del proprio percorso di studi, entrambi composero una Sulamith, offrendo una propria lettura delle Sacre Scritture attraverso scelte linguistiche e formali molto diverse. Sulamite di Wolf Ferrari (op.4, 1898) è una cantata sacra in latino, mentre Sulamith di Sandro Blumenthal (1906) è una Lirische oper in due atti in tedesco. La prima, un canto biblico in forma oratoriale per soli, coro, orchestra e organo fu eseguita per la prima volta al Teatro Rossini di Venezia nel febbraio del 1899, la seconda, un'opera erotico-sensuale di sapore decadente su libretto di Emil Mantels e Heinrich Lautensack, fu eseguita nell'aprile del 1907 allo Staatstheater di Norimberga. Il tema proposto nella relazione intende approfondire una delle molteplici prospettive emerse dalla ricerca su Sandro Blumenthal che sto conducendo da un paio d'anni e sulla quale ho relazionato alla II Settimana Internazionale di Studi sull'ebraismo italiano - La musica e gli ebrei nell'Italia moderna e contemporanea svoltasi a Camaldoli (AR) dal 3 al 7 luglio 2023. Il titolo della relazione dello scorso anno era: *Elf Scharfrichter und eine Sulamith – Undici carnefici e una Sulamita: la misteriosa opera unica di Sandro Blumenthal in un primissimo Novecento "di confine"*. Sandro Blumenthal, con lo pseudonimo di Leonhardt Bulmans, fu un componente del gruppo teatrale *Gli undici carnefici, unica presenza italiana*. Una sua Sulamith era compresa nel repertorio serale del gruppo espressionista. La presente relazione intende affrontare il macro-tema della formazione dei

compositori nel primo Novecento e dell'influenza che la stessa ebbe nelle proposte delle avanguardie del teatro musicale di quegli anni.

Roberta De Piccoli ha svolto studi musicali presso il Conservatorio B. Marcello di Venezia, si è laureata in Lettere e in Musicologia-Beni musicali all'Università Ca' Foscari di Venezia; si è perfezionata in Metodologie della ricerca scientifica nell'educazione musicale all'Accademia Filarmonica di Bologna e ha conseguito l'abilitazione all'insegnamento musicale presso l'Università di Bologna. Attualmente è docente di Storia della musica per Didattica della musica presso il Conservatorio G. Rossini di Pesaro ed è referente del Fondo Musicale di MUSLI- Museo della Scuola e del Libro per l'infanzia di Torino. Ha collaborato e collabora con varie istituzioni tra cui: l'Università Ca' Foscari di Venezia; Fondazione Teatro La Fenice Venezia; Fondazione Teatro Comunale di Modena; Fondazione Aterballetto Reggio Emilia; Fondazione La Toscanini Parma; Fondazione Siena Jazz; Conservatorio di Musica B. Marcello Venezia; Conservatorio di Musica G.

Martini Bologna; Musikamera Venezia. Ha pubblicato saggi e articoli in riviste specializzate (tra cui: "Venetica. Rivista degli Istituti per la storia della Resistenza"; "Musica/Realtà"; "Musica e Storia"; "Venezia Arti", "Musica Domani") e in volumi antologici (*L'insegnamento come scienza. Ricerche sulla didattica della musica*, a cura di M. Baroni, LIM 2009; *Parole nell'aria. Il sincretismo fra musica e altri linguaggi*, a cura di M.P. Pozzato e L. Spaziantè, ETS 2009; *L'ascolto a scuola: strategie didattiche per la comprensione di musiche non familiari*, a cura di M. Baroni, LIM 2013; *Lecturae Plautinae Sarsinates*, XVI Pseudolus, a cura di R. Raffaelli e A. Tontini, QuattroVenti 2013). È stata corrispondente per "Il Giornale della Musica" dal 2007 al 2015. Sta svolgendo una ricerca in collaborazione con ICAMus (The International Center of American Music) sul concetto di identità musicale tra la comunità italo-canadese di Toronto.

Mariateresa Dellaborra-Danilo Prefumo

«Music full of science, originality, and fire»: le edizioni della musica strumentale di Giuseppe Sammartini

La relazione intende far luce per la prima volta in modo sistematico sulle edizioni delle musiche di Giuseppe Sammartini apparse tra il 1717 e gli anni Sessanta del XVIII secolo presso vari stampatori inglesi (Walsh, Simpson, Bremner, Johnson), olandesi (Roger) e francesi (Leclerc). La disamina delle opere prenderà avvio dall'isolato concerto per oboe inserito in una raccolta miscelanea del 1717 per far poi chiarezza sulla successione delle edizioni, ad oggi proposta in maniera errata o incongrua, analizzando nel contempo le diverse strategie editoriali del compositore. Dopo un'iniziale raccolta di sonate a tre per due flauti e basso continuo annunciata da Walsh nel 1727, Giuseppe Sammartini tra il 1736 e il 1743, mentre era al servizio di Frederick prince of Wales, pubblicò le sue opere in Inghilterra a proprie spese e solo in un secondo momento si affidò a editori 'ufficiali'. Oltre ad analizzare l'originale e complessa evoluzione artistica di Sammartini, si indagherà, anche attraverso notizie desunte dalla stampa locale, sulla sua capacità di adattamento alla vita musicale inglese in un momento di particolare fortuna degli autori milanesi, testimoniata anche dall'interesse degli editori europei nei confronti della loro produzione.

Mariateresa Dellaborra pubblica per Olschki, ETS, Brepols, Lim, Ut Orpheus, Suvini Zerboni, Doblinger, Istituto Italiano per la Storia della Musica. e per diverse riviste musicologiche. Ha compilato molte voci per *The New Grove*, *MGG* e *DBI*.

È responsabile della collana *Strumenti della ricerca musicale* e *Concerti e sinfonie 1780-1840*. della Società Italiana di Musicologia, membro del consiglio direttivo della Società Editrice di Musicologia, direttore della collana *Musica pensante* (Unicopli), coordinatrice di ITMI (Indici della Trattatistica Musicale Italiana) e docente di storia della musica al conservatorio di Milano.

Danilo Prefumo si è laureato in Filosofia compiendo parallelamente studi musicali. È membro attivo del Centro Studi Paganiniani di Genova e direttore artistico della casa discografica Dynamic e dell'Istituto Discografico Italiano. Si interessa soprattutto alla musica strumentale italiana ed europea del Sette-Ottocento, con un'attenzione particolare per le opere dei fratelli Sammartini e di Niccolò Paganini, cui ha dedicato numerosi articoli apparsi sulle più importanti riviste specializzate italiane («Il Fronimo», «Rivista musicale italiana», «Rivista italiana di musicologia», «Fonti musicali»). È autore dei volumi *I fratelli Sammartini*, *Franz Schubert e Paganini. La vita, le opere, il suo tempo* tradotto anche in lingua inglese).

Sara Dieci

Costante cor felsineo. *Rappresentazioni sonore della città di Bologna nella cantata tra Sei e Settecento*

Nel grande corpus di musica vocale non liturgica conservato presso la Basilica di San Petronio a Bologna sono confluite numerose carte afferenti al genere della cantata e a quelli ad essa attinenti, come serenate o accademie, oltre a diversi brani che ancora sfuggono ai consueti parametri di indicizzazione formale. Mentre il tipico modello arcadico-pastorale è tutt'altro che trascurato, è ben documentata la nota attitudine emiliana alla frequentazione di soggetti morali e spirituali, fino a esternare le correnti intellettuali di quei tempi. Molte sono anche le occasionalità rivelate da certe

composizioni che, infatti, sono alquanto variegata sia nell'ampiezza d'organico, sia nella durata. Un'accurata lettura dei loro versi ci restituisce una singolare cronaca della vita cittadina di fine Seicento, poiché essi vennero intonati in circostanze quali nozze, monacazioni, contese politiche, visite di forestieri illustri. Tra le più svariate personificazioni – fra cui Ozio, Livore, Pace, Clemenza, Allegria – in alcuni di questi esemplari è prevista una parte in cui è la stessa Felsina (tale è l'antico nome etrusco della città) a rivolgersi all'uditorio. Il presente intervento si propone di analizzare le ricorrenze poetiche e musicali del canto di Felsina, allo scopo di individuare una forma di auto-rappresentazione del governo bolognese, se non i cenni di un deliberato programma che mira a istituire un emblema sonoro della città. Quest'indagine, che prende l'avvio dai testi musicali e dal loro ambiente produttivo, prevede di valutare casi analoghi relativi ad altri capoluoghi ma segnatamente di rintracciare nei vari campi artistici del Barocco bolognese i tratti costitutivi di un'insolita iconografia urbana.

Sara Dieci ha compiuto gli studi di organo e clavicembalo nei conservatori di Parma e di Toulouse, con Francesco Tasini e Willem Jansen. Si è laureata in lettere con Claudio Gallico all'Università di Parma con una tesi sul basso continuo monteverdiano. Ha partecipato a diversi corsi di perfezionamento in organo, clavicembalo, musica d'insieme, basso continuo e sulla tutela degli organi antichi. La sua attività concertistica privilegia gli organi storici e la collaborazione con musicisti dediti al Barocco. Ha effettuato, fra altre, diverse prime incisioni di opere di Vivaldi, A.M. Bononcini, Pistocchi, Tessarini, Perti, Butler, oltre al *Vespro* di Monteverdi (Dynamic) e una monografia dedicata a Carlo Farina (Amadeus). È organista della Cappella Musicale della Basilica di San Petronio in Bologna. Dottore di ricerca presso l'Università del Salento, all'attività esecutiva affianca quella musicologica, rivolta principalmente agli aspetti storici della prassi esecutiva e alla cantata da camera italiana; ha all'attivo numerose pubblicazioni e collabora con vari progetti di ricerca (Progetto Bononcini, Fondazione Arcadia; ITI CREA, Université de Strasbourg). È docente di Storia della musica all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Alice Dozzo

L'adattamento del bolero nella filmografia di Pedro Almodóvar: un caso di riciclaggio storico

Con la fine della dittatura in Spagna emerge una profonda riflessione sull'identità nazionale, cui gli artisti risposero con manifestazioni anticonformiste. Pedro Almodóvar, figura di spicco di questo momento storico, adotta una prospettiva parodica nei confronti degli elementi dell'iconografia tradizionale, liberandoli dall'ombra del discorso politico franchista. Il nuovo stile cinematografico elaborato da Almodóvar è stato studiato a lungo, in particolare da Alejandro Yarza che ne ha esplorato l'estetica camp e il concetto di "riciclaggio storico". L'estetica camp implica un processo di riciclaggio di oggetti del passato e, secondo Yarza, Almodóvar applica tale approccio agli elementi imposti dal franchismo come simboli dell'identità spagnola. Nei suoi film, Almodóvar contrappone elementi "tradizionali" come il cinema e la musica popolare, le telenovelas e il melodramma, ai più "moderni" come la televisione, il sesso, la droga e l'omosessualità, creando una tensione narrativa tra tradizione e contemporaneità. Questo processo, definito da Yarza come "riciclaggio storico", comporta un adattamento ironico e trasformativo di tali elementi. Basandosi sulle teorie di Yarza e sul contesto storico-culturale, la presente ricerca ha l'obiettivo di studiare l'utilizzo e l'adattamento del bolero messicano nei film di Pedro Almodóvar, esaminando come il regista impieghi questo genere musicale per contrastare e sovvertire la concezione di identità spagnola promossa dal regime franchista. In particolare, quest'analisi si focalizza sul bolero interpretato dalla cantante messicana Chavela Vargas, presente in cinque film del regista spagnolo: *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Julieta* (2016) e *Dolor y Gloria* (2019). Almodóvar sceglie deliberatamente il bolero di Vargas per il suo potenziale rivoluzionario, sfruttando il ricco significato delle performance della cantante per sottolineare la ribellione ai valori tradizionali della Spagna franchista. Questo studio si propone di evidenziare come Almodóvar utilizzi tali brani per arricchire la narrazione e il tono camp delle sue opere, stabilendo un dialogo ironico e provocatorio con la storia culturale e politica della Spagna. L'obiettivo della ricerca è dimostrare come il bolero, attraverso l'interpretazione di Vargas, si configuri come simbolo di resistenza e di rinascita culturale nel cinema di Almodóvar, contribuendo a una nuova visione dell'identità spagnola nel periodo post-franchista.

Alice Dozzo (1997) ha conseguito nel 2019 la Laurea triennale in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia e ha conseguito nel 2022 la laurea magistrale in CAM – Cinema, Arti della Scena, Musica e Media presso l'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Umanistiche. Nel novembre 2023 ha partecipato al Seminario di studi a tema “L’adattamento come prodotto, processo o ecosistema. Metamorfosi medialità di testi, pratiche e forme esperienziali”, organizzato dal Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione dell’Università di Torino in collaborazione con il gruppo di ricerca Estetica musicale fra Media e Tecnologia dell’Associazione Athena Musica.

Dall’agosto 2023 lavora nell’ambito dell’industria musicale olandese, precedentemente presso l’etichetta musicale bitbird e attualmente presso Black Hole Recordings in qualità di Catalog Manager.

Dario Falcone

Il lamento della gioia: contesto, innovazione e pensiero nella produzione vocale profana di Domenico Mazzocchi

Nella produzione vocale profana di Domenico Mazzocchi la letteratura classica, in primo luogo quella latina, occupa uno spazio di essenziale importanza: basti pensare a lavori come i dialoghi *Dido furens* e *Nisus et Euryalus* pubblicati nei *Dialoghi e Sonetti* (Roma, 1638) dedicati al cardinale Ippolito Aldobrandini. In questi due lavori profondamente originali il genere del madrigale rappresentativo viene mirabilmente adeguato alle esigenze espressive degli esametri virgiliani. Queste due composizioni profane in latino costituiscono, inoltre, un ottimo punto di partenza per indagare in maniera più ampia quel momento di fioritura delle arti presso gli Aldobrandini e i Barberini, famiglie alle quali Mazzocchi si legò ben presto dopo il suo trasferimento da Civita Castellana (VT) a Roma: il contesto di grande fermento culturale nel quale Mazzocchi si trovò ad operare coinvolgeva personaggi come Athanasius Kircher, Giovanni Ciampoli, Francesco Balducci e Ottavio Tronsarelli (alcuni dei quali legati all’Accademia degli Humoristi). Per tentare di restituire la ricchezza e la complessità dei rapporti tra artisti e pensatori appartenenti a questo entourage e il loro contesto culturale, il presente lavoro intende inoltre proporre la ricostruzione di possibili fonti letterarie di due testi musicati da Mazzocchi: il madrigale *Oh se poteste mai* su testo di Francesco Balducci, che richiama temi riscontrabili in versi di Giovanni della Casa e del greco arcaico Ibico, e la *Passacaglia* con cui si conclude il libro di Madrigali del 1638. In quest’ultima composizione, articolata in un *dialogo* e in una *passacaglia*, il rapporto tra musica e parole si carica di significati e valori inediti: a emergere in questa composizione è una particolare accezione della bellezza e dell’eros, i quali sembrano non poter essere vissuti che *sub specie absentiae*. In Mazzocchi sembra realizzarsi un’aspirazione da parte della musica a farsi pensiero, riflessione poetica, momento di conoscenza dell’uomo e delle passioni che lo dominano. Il presente lavoro intende suffragare questa tesi considerando la poetica degli affetti un potentissimo supporto per l’indagine psicologica, cognitiva ed emotiva insita nel materiale poetico-musicale e servendosi di alcune riflessioni di due pensatori del Novecento come Walter Benjamin e Simon Weil che, pur nel loro essere così distanti dal mondo di Mazzocchi, hanno riflettuto su quella tensione ossimorica della bellezza che è riscontrabile in più lavori di Mazzocchi.

Dario Falcone è nato a Venezia il 20 ottobre 2000. Nell’ottobre 2021 si è diplomato in pianoforte al Conservatorio di Venezia Benedetto Marcello sotto la guida di Massimo Somenzi con il massimo dei voti, la lode e la menzione. Attualmente frequenta il biennio in pianoforte presso il Conservatorio di Bergamo Gaetano Donizetti sotto la guida di Maria Grazia Bellocchio. Ha studiato composizione sotto la guida di Daniele Zanettovich. Si è esibito, tra gli altri, al Teatro la Fenice di Venezia, alla Sala Piatti di Bergamo, alla Sala Donatoni della Fabbrica del Vapore e alla Società umanitaria a Milano. È risultato vincitore assoluto del 2° concorso di composizione “Giancarlo Menotti” di Spoleto nel 2014 e del 4° concorso di composizione “Arnaldo Fortini” di Assisi nel 2015. Da sempre interessato al dialogo tra musica, letterature e teatro, è iscritto al corso di laurea in Scienze dell’antichità presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia. Nel novembre 2021 la sua ricerca *L’Inno omerico a Demetra e Il flauto magico di Mozart: il canto della separazione* è stata selezionata e presentata al Festival “Parole tra musica e filosofia” di Como. Recentemente il suo articolo su alcune questioni mozartiane *Esprimere con i suoni sentimenti e idee* (scritto a quattro mani con Maria Paulon) è stato pubblicato

da Mimesis nel primo numero della rivista *Oi dialogoi. Ricercare, creare, interpretare*.

Ilaria Fico

Peculiarità scritte in alcune testimonianze liturgico-musicali dei secoli XVIII e XIX conservate in Terra di Bari

Nell'ambito di un progetto di mappatura, descrizione e analisi delle testimonianze scritte di musica liturgica in Terra di Bari, che ha comportato l'analisi, la catalogazione e la trascrizione di decine di manoscritti databili fra il XVI e il XIX secolo, alcuni dei quali mai presi in esame in ambito musicologico, sono stati individuati sei esemplari sette-ottocenteschi che presentano peculiarità scritte tali da meritare un'indagine più accurata. I manoscritti che presentano particolare interesse sotto il profilo paleografico sono attualmente conservati ad Andria (Biblioteca Diocesana "San Tommaso d'Aquino"), Bari (Biblioteca Nazionale "Sagarriga Visconti Volpi"), Bisceglie (Biblioteca del Seminario "Don Pasquale Uva"), Conversano (Archivio Diocesano) e Locorotondo (Archivio della Cattedrale di San Giorgio Megalomartire). Il paper illustrerà le peculiarità scritte di questi manoscritti, rilevanti per il segno grafico adottato e per la modalità impiegata nella scrittura, che spesso si presenta come il frutto di procedimenti di ibridazione fra notazioni diverse, con varie combinazioni fra alcune tipologie di notazione mensurale nera su pentagramma e indicazioni metriche moderne, oppure come una notazione moderna, ma notata su tetragramma. Lo studio paleografico di questi testimoni consente di avanzare ipotesi sull'intenzione che sottende l'operato dei notatori, sulla loro formazione e sul loro livello di alfabetizzazione musicale, sull'utilità di alcuni espedienti adottati, ma soprattutto pone in rilievo il rapporto tra oralità e scrittura che ha caratterizzato il canto liturgico in molte fasi della sua storia. Infine, pone degli interrogativi sulle diverse possibili opzioni di presentazione del testo musicale in sede di trascrizione, in particolar modo nel caso di esempi musicali di difficile interpretazione ritmica: anche queste riflessioni sono parte delle indagini in corso, che si pongono come obiettivo, fra gli altri, quello di presentare al lettore moderno la trascrizione di un testo scritto, che era però espressione di una tradizione prevalentemente orale, o per lo meno mista.

Ilaria Fico è attualmente dottoranda del 38° ciclo del corso di "Storia dell'arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica" presso l'Università degli studi di Udine con un progetto di ricerca dal titolo *Mappatura, catalogazione e riproduzione dei manoscritti di musica liturgica in Terra di Bari*, supervisionato dal Prof. Luca Cossetini e co-supervisionato dalla Prof.ssa Marina Toffetti. Fa parte del gruppo di ricerca *ENAP – Editoria musicale, nuovi media e analisi delle pratiche musicali e audiovisive* insieme ai docenti Roberto Calabretto, Luca Cossetini e Angelina Zhivova. Ha partecipato al XXIX Convegno Annuale della SIdM nel 2022 a Cremona con la relazione dal titolo *Stabat Mater e Dies irae: canto fratto nell'Antifonario C3 della cattedrale di Acquaviva delle Fonti*; e al XXVII Incontro dei Dottorati in Discipline Musicali de Il Saggiatore Musicale nel 2023 presentando il proprio progetto di ricerca. Nello stesso anno ha partecipato al Convegno Internazionale "All'ombra dell'Ararat. L'arte armena nella letteratura odeporea (XIII-XXI sec.)" presso l'Università di Udine con l'intervento dal titolo *Note di colore in viaggio. Iconografie armene e paesaggi sonoro-musicali, X-XV secolo. Riflessioni preliminari*, tratto dall'omonimo progetto di ricerca in corso. Inoltre, nel 2024, è tra i relatori del Seminario congiunto Udine-Sorbonne Nouvelle "La musique au croisement des arts et des médias" con un intervento dal titolo *Spazi sonori: la "casa sonante" di Frank Lloyd Wright*.

Giacomo Franchi

Le tracce della forma sonata in Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata di Franz Liszt

Nel 1838 Franz Liszt inizia la composizione di un brano per pianoforte che avrebbe terminato venti anni più tardi e dato alle stampe sotto il titolo di *Après une lecture du Dante, Fantasia quasi sonata*. Di quest'opera si è scritto soprattutto della sua lunga e complessa genesi, dei nessi con Dante e la Commedia e dei materiali motivici che ne costituiscono il contenuto musicale. Tuttavia, del rapporto tra questi ultimi e la forma, in particolare quella sonata, esistono poche e contrastanti interpretazioni. In assenza di uno schema teorico per l'analisi della sonata romantica gli studiosi hanno posto l'accento su aspetti diversi di questa composizione. Ad esempio, William Newman ne ha

schematizzato la forma in un grafico che mostra le successioni dei temi, le dinamiche e le tonalità senza spiegare tuttavia come questi elementi interagiscano tra di loro in un processo evolutivo-dialettico di tipo sonatistico. In un'analisi di Carl Dahlhaus emergono più chiaramente i concetti di primo e secondo tema e di ripresa anche se la brevità della spiegazione genera più dubbi che risposte, soprattutto sull'identità del secondo tema e sulla natura e il ruolo della ripresa. I nuovi strumenti analitici offerti da alcuni esponenti della recente teoria della forma musicale come James Hepokoski e Warren Darcy, Janet Schmalfeldt e Steven Vande Moortele, permettono il superamento delle precedenti interpretazioni della forma della *Dante sonata* di Liszt. Di conseguenza, non solo è possibile individuare il secondo tema ma anche il luogo della ripresa, entrambi in posizioni diverse da quelle suggerite da Dahlhaus, con l'obiettivo di svelare i nessi tra le diverse aree di una composizione dall'aspetto camaleontico. Naturalmente la *Dante sonata* non è una sonata ma una fantasia e ciò viene tenuto in considerazione. Tuttavia, il rapporto con la forma sonata, suggerito dallo stesso Liszt nel titolo dell'opera, dimostra la sperimentazione da parte dell'autore delle possibilità di una narrazione che da una parte guarda alla libertà offerta dalla fantasia e dall'improvvisazione e che dall'altra guarda alla logica dialettica tipica della sonata. Non in ultimo questo tipo di analisi fornisce un supporto anche all'interpretazione pianistica di un'opera che, nonostante sia caratterizzata apparentemente da elementi di virtuosismo esecutivo estremo, propone nel profondo un racconto dallo sviluppo raffinato tutt'altro che superficiale.

Giacomo Franchi ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale presso l'Università di Pavia con una tesi intitolata *Le sonate per pianoforte solo di Muzio Clementi: testimoni di un classicismo europeo*. Si è laureato con lode presso l'Università di Roma "Tor Vergata" e diplomato con lode in Pianoforte presso il Conservatorio di Musica di S. Cecilia di Roma. Ha collaborato con l'Università di Roma Tre nell'ambito del progetto BiblioLMC e con l'Università degli studi di Roma LUISS Guido Carli come docente nel percorso di formazione *Costruire la leadership*. Tra le sue pubblicazioni si contano: *Debussy*, Curci, 2023; *Le sonate di Muzio Clementi nella Formenlehre tra Otto e Novecento*, «Studi Musicali», 2023; *Le caratteristiche musicali dell'Ondina nei Lieder di Robert Schumann e Franz Liszt*, in Paolo De Matteis, Armando Ianniello, *Le ricerche degli AlumniLevi: la giovane musicologia tra riflessioni, dibattiti e prospettive*, Fondazione Levi, 2024. Attualmente è docente di musica presso la scuola secondaria di primo grado.

Alice Fumero

La tecnica pianistica di Amina Goodwin. Indizi e reminiscenze degli insegnamenti di Clara Wieck Schumann nel Practical Hits on the Technique&Touch of Pianoforte Playing di Amina Goodwin.

La ricerca analizza il breve manuale di tecnica pianistica *Practical Hits on the Technique&Touch of Pianoforte Playing* scritto da Amina Goodwin (1862-1942), bambina prodigio e talentuosa pianista inglese che ebbe una fortunata e decennale carriera come solista e membro del rinomato "London Trio". Sebbene le lezioni con pianisti del calibro di Carl Reinecke, Camille Saint-Saëns e Franz Liszt le valsero una straordinaria reputazione, furono le lezioni con Clara Schumann a segnare profondamente il suo stile di suonare. Ammessa nel 1887 presso il Hoch's Konservatorium di Francoforte, Amina Goodwin intraprese la stesura del "Practical Hits" già durante gli anni di studio, che durarono fino al 1891: al suo interno vengono presentati alcuni degli aspetti tecnici ed interpretativi acquisiti durante le lezioni con Clara Schumann, la quale pare diede la sua approvazione al testo «The excellent method of instruction which has the approval of Mme. Schumann» (*The Times*, 30 Aug. 1892). Il libro, pubblicato da Augener & Co. a Londra solo poco tempo dopo il ritorno di Goodwin da Francoforte, rappresenta un altro fondamentale tassello per ricostruire non solo lo stile pianistico della sua illustre insegnante, ma anche il suo approccio didattico, che può essere ricostruito solo attraverso la comparazione delle numerose testimonianze degli allievi. Il breve manuale si pone come una pratica sintesi di quella illustre tradizione didattica pianistica (da Bach, passando attraverso C.Ph.E. Bach, Beethoven, Czerny e Johann Peter Milchmeyer) della quale Clara Schumann si poneva come destinataria e mezzo di trasmissione per le generazioni successive. Questa ricerca si focalizza - per la prima volta - in maniera dettagliata sul testo della Goodwin e mira a rintracciare in esso - confrontando le prescrizioni del "Practical Hits" con i ricordi di Fanny Davies, Adelina de Lara, Mathilde Verne, Marie Fromm, alcune fra le allieve

più famose - la concezione pianistica, trasmessa da Clara Schumann, che la Goodwin impiegò nelle sue numerose esibizioni: una tecnica mai fine a se stessa – da un tocco profondo e “premutato” al fraseggio “cantato” – che ha segnato un’epoca pianistica e che nel corso del tempo è mutata.

Alice Fumero nel 2003 si è laureata, con il massimo dei voti, alla Facoltà di Musicologia a Cremona (Università di Pavia – V.O.) con una tesi sui concerti per pianoforte e orchestra Biedermeier di Clara Wieck, Ignaz Moscheles e Nepomuk Hummel. Nel 2005 si è specializzata al Master di Art&Culture Management di tsm – Trento School of Management e nel 2021 ha conseguito, con lode, la laurea magistrale in Culture Moderne Comparete presso l’Università di Torino. Attualmente è iscritta al Master di I Livello di Analisi e Teoria Musicale dell’Università della Calabria. Dal 2006 è fondatrice e direttrice artistica dell’Associazione K.I.T.E. (www.iniziativakite.org), che si occupa di divulgazione culturale e scientifica attraverso l’incontro di musica, arte, letteratura e scienza e per la quale ha organizzato oltre 230 eventi, fra reading, seminari, concerti, spettacoli, convegni e mostre sul territorio piemontese. Ha scritto e diretto più di 20 spettacoli teatrali originali di divulgazione culturale che sono stati selezionati in diversi Festival. Nel 2019 ha fondato, insieme a Giovanni Caprioli, l’Associazione LeMus (www.lemusedizioni.com), che si occupa di divulgazione musicale attraverso l’organizzazione di eventi e l’attività editoriale. Per il catalogo LeMus, ha curato i due volumi dell’epistolario fra Clara Wieck Schumann e Johannes Brahms (prima traduzione italiana) e ha pubblicato tre spettacoli teatrali. Attualmente è impegnata nella traduzione e cura dell’edizione italiana delle Memorie di Eugenie Schumann. Dal 2014 insegna storia della musica presso diverse realtà (associazioni, licei, Uni3) in Piemonte. Ha partecipato a diversi convegni musicologici in Italia e Portogallo.

Giulia Gabrielli

MICHAEL - Multimedial Italian CHant ArchiVE of Liturgical melodies and texts: *un progetto sulle fonti di canto piano dei secoli XIV-XVIII*

Il contributo presenta i primi risultati del progetto *MICHAEL - Multimedial Italian CHant ArchiVE of Liturgical melodies and texts* (PRIN 2022), dedicato alle fonti di canto piano italiane dei secoli XIV-XVIII. Il progetto, iniziato nell’ottobre 2023, coinvolge tre università (Libera Università di Bolzano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Università di Trento) e mira alla costruzione di una banca dati digitale di fonti di canto liturgico ‘tardo’, sia manoscritte che a stampa, conservate principalmente presso la Biblioteca Feininger di Trento. Il database fornirà agli utenti le immagini di molti manoscritti ed edizioni assai importanti e poco studiate, con i loro metadati, in modo da fornire l’accesso ad una mole straordinaria di dati. I singoli items saranno codificati in un appropriato formato XML-MEI, dotato anche della possibilità di import/export verso i formati gabc e abc per la stampa dei risultati e l’esportazione verso programmi informatici esterni. Un’ampia selezione di fonti permetterà di costruire uno strumento in grado di identificare e registrare testi e melodie finora non considerate dai repertori esistenti. Il nuovo strumento fornirà un supporto essenziale anche nel campo della polifonia sacra composta tra il XIV e il XVIII secolo: le composizioni polifoniche di questo periodo interagiscono infatti con le melodie tradizionali attraverso le tecniche della parafrasi, della parodia e dell’alternanza tra canto piano e polifonia. *MICHAEL* sarà integrato in Cantus Index Network (<http://cantusindex.org>) come il primo database online di canto liturgico in Italia.

Giulia Gabrielli è professoressa associata in Musicologia e Storia della musica presso la Facoltà di Scienze della Formazione della Libera Università di Bolzano. Diplomata in pianoforte e in canto, ha studiato musicologia a Cremona, Münster e Graz, 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 (gregoriano, *cantus fractus*, musica francescana, policoralità) 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 inoltre responsabile del progetto *MICHAEL* (PRIN 2022), dedicato alle fonti di canto piano dei secoli XIV-XVIII.

Marco Gallenga

Sensibilità partimentale e schemi galanti: la sonata italiana nella Spagna di Boccherini e Brunetti

Studi recenti sul linguaggio musicale settecentesco indicano come sia possibile leggere la complessa vicenda stilistica della musica strumentale europea attraverso l'uso di stilemi compositivi scaturiti dalla didattica partimentale e l'identificazione di schemi 'galanti'. Le sonate per strumento ad arco di Luigi Boccherini e Gaetano Brunetti, figure di maggior rilievo nel contesto della musica da camera - distintiva della vita di corte della Spagna della seconda metà del XVIII secolo - si rivelano un campione prolifico. Infatti, la vita musicale nella Spagna di Carlo III e Carlo IV continua a essere fortemente influenzata dalla presenza di musicisti italiani e i due compositori in questione agirono come catalizzatori di influenze musicali variegata, derivanti sia dal loro ambito geografico di provenienza sia dal contesto europeo. Un'attenta analisi consente di riscontrare nella musica da camera dei due italiani, formule cadenzali stereotipate, unità tematiche e condotte armoniche che rivelano un pensiero creativo di matrice comune. Il genere della sonata per strumento ad arco e basso si mostra inoltre particolarmente idoneo per comprendere in quale misura i partimenti possano aver condizionato le tecniche compositive dei due autori, e dunque, per loro tramite, il panorama della musica da camera spagnola nell'ultimo scorcio del XVIII secolo. L'identificazione di schemi 'galanti' consente di collocare le sonate per violino di Brunetti e le sonate per violoncello di Boccherini in un contesto stilistico decisamente diverso da quello che caratterizza il cosiddetto classicismo viennese, ed evidenzia al tempo stesso lo scarto tra l'astrattezza dei modelli e la loro concreta realizzazione in base allo stile e al gusto dei due compositori. L'obiettivo della ricerca è quello di individuare caratteri e moduli espressivi del linguaggio galante nelle sonate dei due compositori, per poter contribuire al riconoscimento di quella che potremmo definire una 'sensibilità partimentale e galante', elaborata attraverso un percorso didattico formativo condiviso.

Marco Gallenga è violinista e musicologo, si forma a Firenze al Conservatorio Cherubini con laurea triennale in Didattica della musica per violino all'Università degli Studi di Firenze, presso cui consegue la laurea triennale in Disciplina delle Arti, della Musica e dello Spettacolo e la laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo. Collabora con l'Orchestra della Toscana come formatore didattico per il progetto *Invito alla musica*, rivolto ai licei e istituti dell'area fiorentina. È collaboratore del Centro studi Giacomo Puccini e del Centro studi Luigi Boccherini, per i quali svolge il compito di catalogatore e collaboratore del comitato scientifico. È direttore della Scuola di Musica comunale di Greve in Chianti, e svolge il ruolo di Tutor senior presso il DAMS - Università degli studi di Firenze. È attivo in ambito musicale come strumentista in formazioni classiche e di musica d'autore, rock e pop.

Girolamo Garofalo

Una traslazione rituale bizantina fra Oriente e Occidente a Piana degli Albanesi: il canto degli Enkòmia dell'Epitáfios thrinos.

L'*Orthros* (Mattutino) dell'*Epitáfios thrinos* (Lamento funebre) del Santo e Grande Sabato costituisce uno dei momenti maggiormente pregnanti e suggestivi della Grande e Santa Settimana bizantina. Gli *enkómia* – in *arbëresh* (la lingua siculo-albanese) detti "*vajtimet*", cioè lamenti funebri - vengono cantati dopo l'Ode nona del Canone: si tratta di una lunga serie di *tropària* (corrispondenti a 176 versetti) raggruppati in tre stanze (*stasis*), i cui *incipit* sono *I Zoi en tafo* [*La Vita (giace) in una tomba*], *Àxion esti* [*E giusto*], ambedue di tono 1° plagale, ed *E gheneè pase* [*Tutte le generazioni*], di tono 3° autentico. Sul relativo contesto cerimoniale la rubrica liturgica prescrive che: «Il Vescovo oppure il Sacerdote che presiede, rivestito di tutti i suoi paramenti sacri, esce dal santuario e comincia a cantare *I zoi en tafo*; va verso l'*epitáfios*, lo incensa a forma di croce e incensa quindi tutto il popolo. Gli altri chierici e salmisti, stando intorno al sacro cenotafio dell'*epitáfios*, cantano gli *enkómia* [...]». Nei paesi bizantino-*arbëresh* di Sicilia – come, del resto, più in generale in tutto l'Oriente cristiano, con le sole eccezioni dei contesti propriamente monastici) l'*Orthros* del Sabato Santo viene celebrato il Venerdì pomeriggio. Nei centri siculo-albanesi però, contrariamente a quanto dispone la ritualità bizantina, quale uso peculiare la sera del Venerdì Santo si svolgono tradizionalmente anche processioni *all'aperto*, durante le quali pure i fedeli e i sacerdoti di rito bizantino accompagnano per

le vie cittadine l'urna del Cristo morto e la statua della Madonna Addolorata secondo i modelli paraliturgici più ampiamente diffusi nella tradizione popolare siciliana di rito latino. Le marce funebri eseguite dalle bande, il suono assordante delle numerosissime raganelle (in *arbëresh* "çïokajë" o "çikarrat", in dialetto siciliano *tràcculi*) e i canti devozionali femminili di derivazione mariana determinano per molti aspetti un "paesaggio sonoro" non dissimile da quello riscontrabile nel resto dell'Isola (in molti paesi siciliani, soprattutto dell'entroterra, com'è noto, si cantano ancora oggi i *lamenti* polivocali). Quale tratto peculiare delle colonie albanesi, però, si segnala l'esecuzione processionale degli stessi *enkòmia* che caratterizzano l'Ufficio liturgico pomeridiano celebrato *all'interno* delle chiese. In tale contesto la tradizione di Piana degli Albanesi presenta caratteri di speciale interesse. In tutti gli altri paesi dell'*Eparchia* (Diocesi) (Contessa Entellina, Mezzojuso e Palazzo Adriano), infatti, degli *enkòmia* ormai si eseguono (in greco) versioni che, pur essendo di norma ritenute da parte della generalità dei fedeli espressione delle tradizioni locali, sono in effetti palesemente riconducibili al repertorio greco-bizantino moderno, a Piana degli Albanesi, invece, gli *enkòmia* non solo si cantano in *arbëresh* e non in greco, ma si snodano su melodie modali e dai tratti piuttosto "arcaici", proprie della più antica tradizione orale bizantino-*arbëresh* di Sicilia. Di questa peculiare tradizione liturgico-musicale degli *Arbëresh* di Sicilia, finora mai indagata né in ambito musicologico né in quello etnomusicologico, nella relazione si illustreranno gli aspetti cerimoniali e i caratteri musicali più significativi, soprattutto sulla base dell'ampia documentazione audiovisiva raccolta dal proponente sin dagli inizi degli anni Novanta.

Girolamo Garofalo è Ricercatore di Etnomusicologia presso l'Università degli Studi di Palermo, dove insegna "Musica bizantina e dell'Oriente cristiano" nel CdS Magistrale in Musicologia e Scienze dello spettacolo. Le sue ricerche e le sue pubblicazioni (saggi e antologie musicali) riguardano la musica popolare siciliana e il canto liturgico bizantino e paraliturgico degli *Arbëreshë* di Sicilia. È fondatore e componente del Comitato Italiano per l'edizione e lo studio delle Fonti Musicali Bizantine (Cifmb), costituito nel 2018 presso l'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, su richiesta dei Monumenta Musicae Byzantinae di Copenaghen, sotto l'egida dell'Union Académique Internationale e dell'Unione Accademica Nazionale Italiana. È co-fondatore dello Study Group dell'Ims "Music of the Christian East and Orient" istituito a Bucarest, nel settembre 2019, durante l'Ottavo Convegno Internazionale "Musical and Cultural Osmoses in the Balkans", organizzato dalla National National University of Music di Bucharest e dalla Ims-Regional Association for the Study of Music of the Balkans. Ha partecipato a numerosi convegni etnomusicologici in Italia e all'estero: fra i quali quelli promossi dall'International Society for the Orthodox Church Music, dai Monumenta Musicae Byzantinae, dall'International Musicological Society, dall'International Council for Traditional Music. Ha egli stesso organizzato diversi convegni etnomusicologici e rassegne musicali. Negli anni 2010-2013 è stato Direttore scientifico e artistico dell'iniziativa "Voce e suono della preghiera: Giornata di Studi e Concerto", promossa dall'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (ed. 2010: Il canto liturgico armeno; ed. 2011: Il canto bizantino in Italia tra tradizione orale e scritta; ed. 2012, Il canto liturgico melchita; ed. 2013, Il canto liturgico copto).

Enrico Gramigna

Sulla musica sacra a Ravenna: le Litanie op. 2 di Elia Vannini

Lontana dai grandi centri musicali del Seicento, Ravenna ebbe la possibilità di sviluppare una sua identità musicale precipua che trovò espressione in seno alla cappella musicale arcivescovile, nata nel 1567 grazie all'istituzione del Seminario. Questa fondazione si rivelò cruciale per la comparsa in città di musicisti di grande spessore. Tra questi non è per nulla secondaria la figura di padre Elia Vannini, in carica come maestro di cappella dal 1677 al 1703 dopo aver ricoperto il ruolo di organista in seno alla stessa istituzione dal 1666. Accanto all'attività quotidiana di maestro di cappella, il carmelitano affiancò un importante impegno editoriale che sfociò in diverse raccolte date alle stampe per i tipi bolognesi. Tra queste testimonianze dell'attività compositiva di Vannini è da ricercarsi il primo esempio ravennate di musica sacra nella quale vengono adottati strumenti concertanti, pratica mai attuata in precedenza nella città romagnola. La presente relazione, dunque, propone un'indagine sulle Litanie della Beata Vergine a 4, 5 e 6 voci con violini a benedetto op. 2, prima opera a stampa di carattere devozionale di Elia

Vannini nella quale i due violini cominciano a guadagnare spazio sonoro all'interno della polifonia sacra ravennate, sia fungendo da supporto per le voci, sia assumendo il controllo timbrico di sezioni più o meno estese all'interno dei vari brani.

Enrico Gramigna è diplomato in violino, violino barocco e laureato in discipline della musica e del teatro, dottorando presso l'Università di Bari "A. Moro". Ha curato edizioni critiche Da Vinci Edition e Musedita. Ha partecipato come relatore a importanti convegni indetti da SIdM, il Saggiatore Musicale, Divino Sospiro-CEMSP. È critico musicale per Ravenna&Dintorni. Ha suonato in festival quali Grandezze e Meraviglie, Ravenna Festival, Reate Festival, Festival Paisiello, i Concerti del Quirinale e incide per Arcana e Urania.

Sebastiano Gubian

Jean Paul Sartre ed il musicista engagé in Italia: dialogo tra René Leibowitz, Luigi Rognoni e Luigi Nono

Il pensiero di Jean Paul Sartre caratterizzò l'intero spettro della cultura e delle arti in Europa, ma per poter cogliere un'influenza nel campo musicale propriamente detto, dalle istituzioni alle opere musicali, uno sguardo all'Italia risulta di assoluta rilevanza. La sua sintesi di fenomenologia, esistenzialismo e marxismo si rispecchia nei posizionamenti politici e nelle riflessioni filosofiche che caratterizzarono momenti decisivi della storia della musica italiana del Dopoguerra. Attraverso uno sguardo alle corrispondenze tra René Leibowitz e Luigi Rognoni e tra quest'ultimo e Luigi Nono, nonché ai loro contatti con Sartre, si può cogliere il percorso che alcuni *Leitmotive* della sua opera compiono per innestarsi nella cultura musicale del nostro paese. La figura di Leibowitz, a cui Sartre curò la prefazione di *L'artiste et sa conscience*, oltre a collaborare alla stesura delle parti filosofiche delle sue monografie su Schönberg, ebbe un ruolo fondamentale nel declinare a livello musicale il concetto di impegno politico, prerogativa che Sartre inizialmente riservava al linguaggio verbale. Sartre scriveva in *Qu'est-ce que la littérature?*: «*On ne peint pas les significations, on ne les met pas en musique; qui oserait, dans ces conditions, réclamer du peintre ou du musicien qu'ils s'engagent?*». Sarà, poi, proprio a Leibowitz che l'amico Luigi Rognoni nel 1960 scriverà: «*Il est extrêmement nécessaire de se tenir en rapports dans ce moment, et nous jugeons que la position de Sartre vis-à-vis de la situation politique et sociale internationale et française réfléchit aussi nos problèmes italiens*». L'influsso di Sartre, però, si coglie anche a partire dal suo esempio nel panorama politico internazionale. Caso particolare che verrà qui analizzato è, dunque, l'impatto sulla musica delle reazioni alle lotte di decolonizzazione e la conseguente ricerca di un atteggiamento di risposta al tradizionale eurocentrismo attraverso mezzi autenticamente musicali, in particolare nella rivisitazione della vocalità. La firma da parte di Leibowitz e dello stesso Sartre del *Manifesto dei 121* contro la guerra di Algeria causò l'esclusione dalle scene per il primo, ma determinò anche, simbolicamente, l'inizio di una fase più matura nel dibattito sull'impegno politico dell'artista, guardando con consapevolezza alle culture marginalizzate senza impostare l'idea di *engagement* sul solo sostegno al blocco sovietico o occidentale, o sulla lotta ai fascismi. Questi stessi temi fecero da sfondo all'azione compositiva di Nono, da *Intolleranza 1960* ad *Al gran sole carico d'amore*, dove il rapporto tra voce umana e messaggio è interessato da uno sviluppo ulteriore rispetto a *Il canto sospeso*, e dove la lezione sartriana, arricchita anche dall'utilizzo di testi del filosofo, si fa più manifesta. Sarà ancora nel 1968, dopo i viaggi nell'America latina, che Luigi Nono ribadirà, in un'intervista di Carlo Piccardi, l'importanza del declinare in musica le celebri *tre domande* che Sartre pone alla letteratura, nelle quali egli vedeva *in nuce* il possibile «superamento della musica astratta».

Sebastiano Gubian, laureato *cum laude* in filosofia a Bologna, è dottorando in musicologia presso l'Universität der Künste di Berlino sotto la supervisione della prof.ssa Dörte Schmidt e della prof.ssa Miriam Akkermann. Si interessa di rapporti tra musica e filosofia nel secondo Novecento, con particolare attenzione per figure quali Leibowitz, Schaeffer, Xenakis, Nono. Nel campo pianistico, si è formato con il didatta russo Siavush Gadjeiev e si è diplomato con lode al Conservatorio "Tartini" di Trieste con il prof. Giuseppe Albanese. Ha tenuto concerti solistici e cameristici sia all'estero sia in Italia, e ha inciso per *RMN classical*. Ha pubblicato per la casa editrice Agenda: *Beethoven e la filosofia hegeliana. Due sistemi a confronto: oltre la prospettiva di Adorno e Un metodo per il futuro. L'eredità estetica di T. W. Adorno come via per emanciparsi dal conservatorismo culturale*. Nel corso

del 2024 è prevista l'uscita in tedesco di *Die Musik und das Denken von Iannis Xenakis in Süddeutschland. Eine Studie aus musikwissenschaftlicher und philosophischer Sicht*, sullo *Jahrbuch* della Gesellschaft für Musikgeschichte Baden-Württemberg e di altre pubblicazioni in italiano e tedesco.

Luisa Hoffmann

Opera Nazionale Dopolavoro e folklorismo musicale in Sicilia (1929-1942 ca.)

L'Opera Nazionale Dopolavoro, strumento di rafforzamento del consenso e legittimazione del regime fascista, lungi dall'attuare "una attività scientifica vera e propria" (Starace) o un palese indottrinamento politico, aveva un programma dichiaratamente "educativo" e non doveva lasciare scoperto nessun ambito del tempo libero dei lavoratori: dallo sport all'istruzione professionale, dall'escursionismo all'assistenza, dall'attività artistica all'organizzazione di svaghi e manifestazioni culturali. In questo quadro, dalla fine degli anni Venti si afferma l'esigenza di un "ritorno alle tradizioni" in chiave nazionalistica, perseguito sia in ambito teorico in occasione di Congressi di arti e tradizioni popolari, sia attraverso svariate iniziative riguardanti feste e sagre locali, spesso inventate di sana pianta, e varie forme di "arte popolare" in cui rientravano anche "melodie, canzoni, danze, spettacoli" (Corso 1929). In ambito nazionale dal 1928 venivano organizzate manifestazioni propagandistiche come i raduni di "costumi popolari", dove i vari gruppi regionali si sfidavano attraverso esibizioni canore e coreutiche, sia eventi dal solo scopo rappresentativo. Questo fermento portò dal 1929 alla formale istituzione di gruppi di "canterini" in Sicilia, che si esibivano in manifestazioni e competizioni di carattere sia locale sia nazionale. In questo intervento intendo esporre le tipologie di manifestazioni in cui i gruppi "folkloristici" erano impegnati, con specifica attenzione per il repertorio proposto e per il contesto socio-culturale che caratterizzava la loro attività.

Luisa Hoffmann nasce a Palermo e giovanissima intraprende gli studi di pianoforte. Consegue la laurea in Discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo con una tesi di ambito etnomusicologico e successivamente consegue l'abilitazione per l'insegnamento di musica e sostegno nella scuola secondaria. Attualmente è dottoranda (XXXVII ciclo) in Storia e analisi delle culture musicali presso l'Università Sapienza di Roma, occupandosi della riproposta dei repertori musicali tradizionali siciliani nella prima metà del Novecento dal folklorismo nazionalista del regime fascista agli albori del *folk music revival*. Dal 2006 inizia lo studio su vocalità canto e teatro e partecipa come performer a diverse manifestazioni; negli ultimi anni intraprende lo studio dei tamburi a cornice con particolare riferimento alle musiche del sud Italia, e dell'organetto diatonico. Nel 2015 fonda lo *Yankele Ensemble* per dedicarsi ai canti del repertorio concentrazionario, yiddish, sefardita e klezmer, con il quale ha all'attivo esibizioni in rilevanti enti, luoghi e manifestazioni, collaborando anche con artisti di fama nazionale e internazionale quali Ester Ambrosino (Tanztheater Erfurt) e l'attore Gioele Dix. È autrice del saggio "La ricerca etnomusicologica di Giuseppe Ganduscio in Sicilia (1962-1963)" per la rivista *Etnografie Sonore/ Sound Ethnographies* (2022) e della monografia "Giuseppe Ganduscio. Azione politica, indagine etnomusicologica e *folk music revival* in Sicilia" per la Collana Suoni e Culture delle edizioni Museo Pasqualino (2023).

Carlos C. Iafelice

Sulla trasmissione del madrigale trecentesco: il caso di Sotto verdi fraschetti, molti augelli di Gherardello da Firenze

L'intervento si propone di indagare l'insieme di trasformazioni e differenze degli elementi testuali osservate nella trasmissione del madrigale trecentesco a partire dalla prospettiva di *Sotto verdi fraschetti, molti augelli*, intonato da Gherardello da Firenze. Le caratteristiche peculiari della sua tradizione vengono intesi come una sorta di epitome dei meccanismi riguardanti la traduzione notazionale e, pertanto, utili da servire come punto di partenza a ipotesi di fenomeni simili presenti nei madrigali dello stesso contesto. Inoltre, si intende presentare dati comparativi con madrigali che hanno una tradizione addirittura più attiva, come quelli di Jacopo da Bologna, di modo a confrontare le informazioni inferite.

Carlos C. Iafelice si è diplomato in Composizione e laureato in Musicologia all'Università Statale di São Paulo. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Musicologia presso la stessa università ed è poi stato Doctorate Research Fellow presso la São Paulo Research Foundation (FAPESP) con un tirocinio di ricerca presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona). Attualmente è assegnista di ricerca nell'ambito del progetto ERC Advanced Grant "European ArsNova" presso l'Università di Pavia, in cui si occupa delle edizioni critiche dei testi musicali del repertorio tardo trecentesco.

Michele Leggieri

«Io sono il mio suono». Itinerari timbrici nel Ciclo dell'Unicorno di Giovanni Verrando

La presentazione prende in esame il Ciclo dell'Unicorno di Giovanni Verrando (1965), serie di sette pezzi per strumento solo composti tra il 2001 e il 2019. Il Ciclo restituisce nella forma più immediata i risultati della riflessione teorica promossa dal compositore sulla questione della nuova liuteria – territorio operativo che identifica tutti quegli strumenti che consentono un'azione diretta sulla totalità dello spettro udibile e delle morfologie spettrali. Con la presente ricerca si intende, da un lato, inquadrare gli orizzonti teorici che fondano il linguaggio compositivo di Verrando, nonché mettere in discussione la presunta continuità con le poetiche spettrali, dall'altro, ricondurre la sua indagine sulla liuteria all'interno di un dibattito di più ampio respiro, inerente argomenti di natura tecnica, teorica ed estetica che attraversano trasversalmente le esperienze musicali dei secoli XX e XXI (il ruolo strutturale del suono complesso, la rivisitazione del concetto di strumento musicale, l'impiego di mezzi elettronici ed informatici). Le analisi dei sette pezzi, svolte al livello del gesto strumentale, presentano un'impostazione tassonomica ideata nel solco dalla proposta semiotica di Jean-Jaques Nattiez. La terminologia e i principi operativi che sottendono le tassonomie sono invece mutuati dalle ricerche sul repertorio elettroacustico di Denis Smalley e Lasse Thoresen e dagli studi di psicoacustica di Steven McAdams. L'ibridazione dei tre sistemi è motivata dal sussistere di uno stretto, quanto evidente, parallelismo tra le modalità di articolazione dei singoli gesti strumentali e le proprietà tipo- e spettro-morfologiche dei relativi morfemi spettrali, le quali fondano la scrittura di Verrando ai livelli grammaticale, sintattico e formale. I dati estratti attraverso l'analisi spettrale sono stati successivamente letti e contestualizzati a fronte delle operazioni di preparazione e trasformazione compiute dal compositore sullo strumento, in quanto manifestazioni del retroterra concettuale e tecnico che anima il progetto compositivo. Le analisi sono poi state rivedute sulla base delle interviste intrattenute col compositore e con gli esecutori. Quanto emerge dalla ricerca è il passaggio da una scrittura di evidente derivazione spettrale, radicata nella pratica della composizione assistita (CAO) e caratterizzata dall'impiego di campi armonici spettrali sviluppati all'interno di temporalità dilatate, ad una scrittura di natura tecnomorfa, indice di un'introduzione al livello concettuale dei processi operativi del mezzo elettronico ed informatico, fondata nei più svariati e complessi modelli spettrali; una scrittura che si articola in una temporalità propria del linguaggio e profondamente connaturata nelle inedite operazioni di trasformazione dello strumento musicale – rivelando elementi di rottura con le poetiche spettrali.

Michele Leggieri è laureato in triennale e magistrale in Musicologia presso l'Università di Pavia-Cremona. I suoi interessi vertono sulle poetiche e linguaggi musicali dei secoli XX e XXI, con particolare riguardo alle implicazioni sul piano dell'analisi. È stato tirocinante presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea tramite il programma Erasmus Traineeship. Vincitore del bando nazionale del Biennale College ASAC "Scrivere in Residenza – Scrivere di Musica", Venezia settembre-dicembre 2022. Vincitore del bando nazionale "Dimensions of current compositional practice: composers in dialog with musicologists", Fondazione Giorgio Cini, Venezia luglio 2024. È membro del gruppo di ricerca e catalogazione promosso dall'Archivio ASAC di Venezia per la realizzazione di una documentazione relativa all'edizione del 66. Festival internazionale di musica contemporanea "Out of stage" de La Biennale di Venezia. È stato tutor per il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona tra il 2020 e il 2023 (corsi: Armonia 2, Analisi musicale 2, Storia della poesia per musica 1, Storia della canzone d'autore). Ha tenuto una lezione all'interno del corso universitario di "Storia delle forme e delle tecniche compositive 3" tenuto dalla prof.ssa Ingrid Pustijanac (a.a. 2023-2024, Dipartimento di musicologia e beni culturali di Cremona).

Samuele Lo Cascio

«Ciel pietoso, ciel clemente»: circolazione e contaminazioni di una 'preghiera' a fine Settecento

Nel febbraio 1791 a Milano va per la prima volta in scena la tragedia per musica *La morte di Semiramide* di Antonio Simeone Sografi e Giovanni Battista Borghi. A vestire i panni di Arsace, primo uomo, è il contralto Giovanni Rubinelli, al quale è destinata la 'preghiera' «Ciel pietoso, ciel clemente». Il numero ricompare in quasi tutte le successive riprese dell'opera; tuttavia, come emerge dallo spoglio dei relativi libretti, il suo testo risulta modificato quando a cantare è il soprano Girolamo Crescentini. Questi, inoltre, non si limita a eseguire il brano all'interno dell'opera per cui è stato concepito, ma lo porta con sé in altri titoli, quali *La morte di Cleopatra* (Trieste 1792) di Sografi e Sebastiano Nasolini e *Giulietta e Romeo* (Milano 1796) di Giuseppe Maria Foppa e Niccolò Antonio Zingarelli. Intanto qualcosa cambia nella tradizione della *Morte di Semiramide*. Nell'autunno 1795 a Trieste, in occasione della sesta ripresa documentata dell'opera di Borghi, al posto di «Ciel pietoso, ciel clemente» viene introdotta una diversa 'preghiera', «Sommo ciel che il cuor tu vedi». Ancora una volta l'interprete è Crescentini, il quale inserisce poi lo stesso brano nella terza ripresa di *Giulietta e Romeo* (Vienna, 1797). L'analisi delle partiture mette in evidenza una significativa corrispondenza tra le linee vocali di alcune versioni di queste due arie, che sembrano derivare da una medesima matrice musicale. Scopo del contributo qui proposto è mostrare i rapporti fra i due numeri, individuarne i possibili antecedenti testuali e musicali e, alla luce di tali accertamenti, riconsiderare i modi dell'interazione e della collaborazione tra cantanti e compositori nella confezione dello spettacolo operistico a cavallo fra Settecento e Ottocento.

Samuele Lo Cascio (1999) si è laureato in Discipline della Arti, della Musica e dello Spettacolo presso l'Università di Bologna nel maggio 2021 con la tesi *Voci al crepuscolo. L'eclissi del fenomeno operistico dei cantanti castrati tra XVIII e XIX secolo* (relatrice: Prof.^{ssa} Maria Semi). Nel marzo 2024 ha conseguito la laurea magistrale in Musicologia e Scienze dello Spettacolo presso l'Università di Palermo con la tesi «Questo dolce cigno del Benaco». *Giovanni Rubinelli (1747-1817) musicista contralto* (relatore: Prof. Lucio Tufano). Presso lo stesso ateneo ha ricoperto per due anni consecutivi il ruolo di tutor della didattica per le discipline musicologiche. Tra il 2023 e il 2024 ha partecipato al progetto PRIN 2017 "Mapping Musical Life in 19th Century Italy", che si pone l'obiettivo di ricostruire alcuni aspetti della vita musicale nei principali centri urbani dell'Italia postunitaria servendosi di alcuni dei più diffusi periodici a stampa coevi.

Roberto Lucanero

The Star Spangled Banner nell'opera di "Blind" Tom Wiggins, Jimi Hendrix, Ornette Coleman

The Star Spangled Banner, adottato come inno degli Stati Uniti d'America nel 1831, non smette di far discutere a più di duecento anni dalla stesura del suo testo, scritto nel 1814 su una melodia preesistente. Se oggi, in linea con le posizioni "woke" diffuse grazie al movimento Black Lives Matter, alcuni osservatori lo considerano razzista, il rapporto del brano con gli afroamericani è stato sempre complesso tanto che molti tra questi ultimi preferiscono riconoscersi in quello che sul finire degli anni Dieci del Novecento la National Association for the Advancement of Colored People definì come l'inno nazionale nero, ovvero *Lift Every Voice and Sing*. Analizzare il modo in cui tre grandi musicisti afroamericani si sono riferiti nelle loro opere a *The Star Spangled Banner* può aiutare sia a comprendere meglio il rapporto tra questo brano e il sentire afroamericano sia a considerare lo specifico approccio afroamericano alla musica e all'arte. Lo schiavo Blind Tom Wiggins ne fa un uso "naturalistico" all'interno della sua composizione *The Battle of Manassas* e lo presenta come canto patriottico usato in battaglia. La rock star Jimi Hendrix al festival di Woodstock lo suona a suo modo, variato e distorto, tanto da farlo divenire, suo malgrado, un manifesto contro la guerra del Vietnam. Il jazzista Ornette Coleman lo trasforma in un nuovo inno, nel *The New Anthem* compreso nella sua composizione *Skies of America* incisa con la London Symphony Orchestra. Un nuovo inno che diviene tale grazie ai procedimenti "armolodici" teorizzati dall'artista a cui viene sottoposto il vecchio inno. Un nuovo inno frutto di un nuovo approccio alla composizione musicale che preconizza una nuova visione pacificata ed integrata della società americana. L'autore dell'intervento per primo mette in relazione questi tre punti di vista apparentemente lontani ma frutto di uno stesso bacino culturale, quello afroamericano.

Roberto Lucanero, laureato al DAMS, è musicista ed etnomusicologo. Suona professionalmente la fisarmonica, l'organetto diatonico e l'organo portativo spaziando tra musica contemporanea, musica pop, jazz e musica tradizionale. Ha scritto vari articoli e saggi dedicati al jazz, alla world music e alla musica tradizionale. È stato insignito del titolo di "ambasciatore della Fisarmonica" dal Comune di Castelfidardo. È stato docente di Storia del jazz, delle musiche improvvisate ed audiotattili presso il conservatorio de L'Aquila.

Nicola Lucarelli

Un'inedita testimonianza sul Tabarro e Suor Angelica nella biblioteca del Conservatorio di Perugia

Nel fondo donato da Riccardo Schnabl Rossi alla Biblioteca del Conservatorio di Perugia, poco prima della morte nei primi anni '50, ci sono due spartiti per canto e pianoforte di opere di Puccini: La Rondine e il Trittico entrambi con dedica e firma autografa del compositore. Sappiamo che Schnabl non assistette alla prima newyorkese e nemmeno a quella italiana di Roma del 1919, ma lo spartito regalato da Puccini all'amico perugino è senz'altro collocabile nella prima parte del 1919 perché presenta, a matita, le correzioni autografe del compositore nella romanza di Michele e i tagli alla romanza "dei fiori" di Suor Angelica che erano state segnalate al maestro Tenaglia, che si occupava della supervisione degli spartiti per l'editore Ricordi, nelle lettere del 25 gennaio, 13 febbraio e 21 febbraio 1919. Inoltre, nella lettera a Schnabl del 26 febbraio 1919, Puccini parla di una "lettura al piano" a Milano che avrebbe effettuato il perugino in compagnia di non precisati musicisti o critici forse non molto favorevoli al lucchese. È probabile che questo spartito perugino sia la copia milanese poi corretta da Puccini per l'amico con le modifiche inviate a Tenaglia. Lo spartito reca il numero editoriale 111700 ed è la prima edizione assoluta, quella pubblicata in occasione della prima di New York. Nella seconda edizione, quella curata dal Tenaglia, si realizzarono alcune modifiche, ma non tutte quelle volute dal compositore, perché il supervisore si accorse che alcune parti non combaciavano perfettamente, nell'accompagnamento o nella parte vocale, e Puccini, all'inizio riluttante, finì per accettare i suggerimenti di Tenaglia. Ci resta dunque questo documento, che è una testimonianza del processo creativo pucciniano e della sua costante ansia e preoccupazione di correggere ed emendare le sue geniali creazioni.

Nicola Lucarelli ha compiuto i suoi studi musicali e universitari a Perugia, diplomandosi in flauto nel locale Conservatorio e laureandosi in Lettere (con una tesi su Girolamo Crescentini con Pierluigi Petrobelli e Biancamaria Brumana) e in Materie Letterarie (con una tesi sugli aspetti linguistici e musicali del Laudario Cortonese), è anche laureato in Giurisprudenza e diplomato in canto. Ha svolto attività di schedatore musicale per la regione Umbria e per l'AIB Lombardia, sotto la guida di Agostina Zecca Laterza e Massimo Gentili Tedeschi, in particolare realizzando la schedatura completa del Fondo Attilio Franchi di Brescia, di cui ha pubblicato un dettagliato resoconto su Brescia Musica. Ha al suo attivo diverse pubblicazioni di ambito musicale umbro, come la monografia sul castrato umbertidese Domenico Bruni e interventi in vari Convegni, fra gli altri quello su Farinelli nel 3. centenario della nascita e quello milanese Interpretare Mozart con una relazione su Bedini e La Clemenza di Tito. È collaboratore del New Grove Dictionary e del New Grove of Opera anche nelle versioni online. Recentemente ha partecipato come relatore ai convegni della SIDM del 2014 e 2017 e a quello di Roma della IAML nel 2015. Vincitore del Concorso Nazionale per i Conservatori per la cattedra di Bibliografia e Biblioteconomia musicale, è stato docente al Conservatorio di Adria dal 2003 e dal 2013 è titolare della stessa cattedra nel Conservatorio "Morlacchi" di Perugia.

Cecilia Luzi

Influenze della prassi del 'cantare all'improvviso' nel madrigale polifonico: nuove tracce e ipotesi per un'indagine sistematica

Le numerose testimonianze della tradizione del canto a voce sola accompagnato con la lira da braccio con cui la poesia veniva intonata all'impronta – alla quale Blake Wilson ha dedicato nel 2020 il monumentale volume *Singing to the Lyre in Renaissance Italy* – ci raccontano di una prassi nata negli ambienti umanistici, nelle corti e nelle accademie nel Quattrocento ma proseguita fin dentro il secolo successivo e coltivata accanto alla pratica polifonica e soprattutto alla composizione ed

esecuzione di madrigali musicali nelle accademie, nei ridotti, nei convivi di tutti i centri della penisola italiana. Questa contiguità e compresenza di tradizioni diverse, tuttavia, viene oscurata dall'esplosione che il genere del madrigale musicale vive grazie alla stampa, divenendo linguaggio dominante. Agli occhi degli studiosi, quelle tendenze che non si conformavano alle categorie del Bembo per la poesia e del contrappunto franco-fiammingo per la musica, sono state considerate scarsamente rilevanti: la libertà d'intervento nel testo poetico o la presenza di varianti arbitrarie, l'intonazione caratterizzata da declamato arioso o melodia dalla struttura formulare nella voce superiore, la concezione accordale in cui le voci più gravi hanno funzione d'accompagnamento, e soprattutto la resa espressiva neutra del testo poetico lette talvolta come limiti del compositore o deviazioni dalla norma. Come i numerosi studi dedicati da James Haar all'influenza delle pratiche improvvisative nella produzione di madrigali hanno sottolineato, questo fenomeno è probabilmente ben più significativo di quanto emerga nella letteratura dedicata al madrigale musicale. L'obiettivo di questo contributo è quello di individuare nuove tracce della tradizione secolare italica del canto alla lira nel repertorio madrigalistico o rileggere interpretazioni di singole composizioni appartenenti alla prima stagione del madrigale e fino alla metà del secolo, di autori come Philippe Verdelot, Francesco Corteccia, Hoste da Reggio, Paolo Aretino, Maddalena Casulana la cui presenza in contesti in cui la pratica del cantare all'improvviso risulta documentata anche da fonti letterarie, individuando quei parametri quali trattamento del testo poetico, forma poetica, profilo melodico delle parti, tipo di scrittura, rapporto fra le parti, modo, in base ai quali definire più sistematicamente l'influenza del 'cantare ad lyram' nel repertorio del madrigale.

Cecilia Luzzi si è laureata in Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo, indirizzo Musica nel 1987 e ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Musicologia nel 1999 presso l'Università degli Studi di Bologna, rispettivamente sotto la guida di Angelo Pompilio e Lorenzo Bianconi. È stata docente a contratto di Storia della Musica Rinascimentale all'Università di Firenze (2006-2011), Storia delle Teorie Musicali all'Università di Parma (2004). Ha insegnato Storia della Musica nel Liceo Musicale di Arezzo (1997-2022), presso il Conservatorio G. Rossini di Pesaro, il Conservatorio F. Morlacchi di Perugia. Attualmente è docente di Storia della musica presso il Conservatorio L. Refice di Frosinone. I suoi interessi di ricerca sono rivolti al repertorio madrigalistico cinquecentesco, in particolare ai rapporti tra poesia e musica, oltre al lessico della musica dall'antichità al Cinquecento, alle Digital humanities, recentemente anche all'influenza della prassi improvvisativa nel repertorio del madrigale. Ha pubblicato il volume *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo di Monte (1580-1595)* (Firenze, Olschki, 2003), ha curato gli atti e l'organizzazione del convegno *Petrarca in musica* (Lucca, LIM, 2005). È autrice di numerosi saggi pubblicati in riviste, atti di convegno e edizioni collettive. Dal 2019 è condirettore della rivista *Polifonie. Storia e Teoria della Corallità* e coordinatore del Centro Studi Guidoniani istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo.

Leonardo Maffioletti

Belkis, regina di Saba. *L'ultimo balletto di Ottorino Respighi tra orientalismo e censura teatrale*

Tra le numerose e apprezzate opere di Ottorino Respighi, quella di cui si è persa traccia e che si suppone non sia stata più eseguita, è il balletto Belkis, Regina di Saba. Questa Coreografia in Sette Quadri è senza dubbio il lavoro più audace mai composto da Respighi in collaborazione con il librettista e caro amico di origini ebraiche Claudio Guastalla. Essendo oramai noti i precedenti delle opere esotiche di stampo orientalista e della loro parallela evoluzione con le epopee coloniali europee, venire a conoscenza di un balletto rappresentato nell'Italia fascista del '32 avente come protagonista la regina genitrice della stirpe imperiale etiope, non può far altro che destare enormi sospetti. Attraverso il confronto del Belkis di Respighi con il balletto di Alfredo Lualdi Lumawig e la Saetta ('37), opera scritta per dimostrare il proprio credo nelle azioni e negli ideali espansionistici del regime, durante la relazione si cercherà di fare chiarezza sulle profonde divergenze d'interessi tra i due compositori e le due opere, tra visione distopico-primitivista in Lualdi e ricerca arcaico-sincretica in Respighi. Infine, facendo riferimento alla documentazione conservata nell'Archivio Ottorino Respighi della Fondazione G. Cini di Venezia, si metterà in luce come la censura teatrale fascista intervenne su quest'opera al fine di arianizzarne i contenuti eliminando così dal libretto qualsiasi riferimento alla cultura ebraica; persino il co-protagonista Salomone e il librettista scomparvero,

poiché, come scrive il Guastalla stesso nei suoi Quaderni, «siamo tutti e due della stessa razza e l'aria che tira non è buona per noi». Da quel momento in poi, questo capolavoro del XX secolo cadde nell'oblio.

Leonardo Maffioletti è laureato cum laude presso l'università degli studi di Bologna nel corso magistrale Discipline della Musica e dello Spettacolo con la tesi 'Belkis, Regina di Saba'. L'ultimo balletto di Ottorino Respighi nel solco di un orientalismo tutto italiano, Leonardo Maffioletti, classe 1999, è attualmente iscritto presso la Scuola di Specializzazione in Beni musicali di Ravenna. Il febbraio del presente anno, la sua tesi magistrale ha vinto il bando di pubblicazione indetto dall'associazione "Recercare" di Roma. Da sempre affascinato dal mondo degli archivi e delle biblioteche, dal 2019 ha svolto attività di catalogazione e archivio presso il Conservatorio G. Verdi di Milano, dove ora è assunto tramite contratto per la posizione di Catalogatore Esperto.

Matteo Mainardi

Giovanni Anfossi, il maestro di Arturo Benedetti Michelangeli

Giovanni Anfossi (Ancona, 6 gennaio 1864 - Milano, 16 novembre 1946), discendente diretto di Pasquale Anfossi, è stato un pianista, compositore e didatta. Studiò presso il Conservatorio di Napoli, si diplomò in pianoforte con Giuseppe Martucci e in composizione con Paolo Serrao; nel 1888 si recò a Verona e iniziò la sua attività di insegnante. Nel 1896 si trasferì a Milano e insegnò presso il Collegio Reale delle Fanciulle e in diversi istituti privati; venne chiamato a far parte delle commissioni d'esame in Conservatorio e collaborò con la "Gazzetta Musicale di Milano", fondò una propria scuola di musica, intitolata al celebre antenato. Arturo Benedetti Michelangeli studiò con Anfossi dal 1929 al 1939, sotto la sua guida si diplomò nel 1934 e partecipò al Concorso di Genova (1936), al Concorso Ysaye di Bruxelles (1938) e al Concorso di Ginevra (1939): Anfossi curò un dettagliato portfolio di articoli giornalistici relativi a questi concorsi e ai diversi concerti che Michelangeli tenne tra il 1936 e il 1943, documenti che gettano nuova luce sull'inizio della carriera del virtuoso bresciano. Tra gli altri allievi di Anfossi ricordiamo anche Renato Cohen, Rina Gallo, Tullio Macoggi, Agostino Orizio, Francesco Pasquinelli, Carlo Pestalozza e Nino Rota; spicca tra questi Luisa Baccara, sua allieva fino al 1910, che mantenne stretti rapporti con il maestro anche negli anni successivi; Anfossi ebbe contatti diretti con Gabriele d'Annunzio e fu lui a introdurre l'accordatore Cesare Augusto Tallone al Vittoriale degli Italiani. Giovanni Anfossi era un esteta con una forte propensione al *dandismo*, la sua produzione musicale, è sopravvissuta quasi esclusivamente in veste manoscritta: comprende opere pianistiche, opere vocali da camera, musica cameristica, orchestrale e per banda, oltre a lavori teorici in forma di abbozzo. L'intervento descrive in modo particolare l'archivio privato di Giovanni Anfossi, conservato dai pronipoti Francesca Anfossi e Sergio Reborà.

Matteo Mainardi, diplomato in clarinetto, si laurea con Francesco Degradà e quindi con Cesare Fertonani, presso l'Università Statale degli Studi di Milano. Dal 1999 è titolare della cattedra di Storia della Musica e di Storia della Musica Pop presso il Civico Liceo Musicale "Riccardo Malipiero" di Varese, è stato responsabile del progetto sulle tradizioni musicali del territorio varesino. Ha partecipato a numerosi convegni e suoi saggi sono stati pubblicati da Brepols, Franco Angeli, Carocci, LIM, Archivio Storico Lombardo, Storia in Lombardia, Rivista della Società Storica Varesina e Fonti Musicali Italiane. Collabora con il Centro Studi Paganiniani di Genova. Ha pubblicato per l'editore Zecchini il volume *Achille Cattaneo e i concerti nella Varese fascista. ... e così si scrive la storia* e per PortoSeguro il libro per ragazzi *Una storia... di musica. Johann Sebastian Bach Il signore del caffè*. Insegna materie letterarie presso la scuola secondaria di secondo grado e svolge per il MIM attività di formatore nel campo dell'inclusione scolastica e del disturbo dello spettro autistico.

Samanta Marino

Le Villi, *oltre* Le Villi

Una fanciulla abbandonata e tradita muore di dolore, ritornando in terra sotto forma di spirito vendicativo. Al di là dei toni fiabeschi e leggendari de *Le Villi* del duo Puccini-Fontana, quale rilevanza sociale potrebbe avere quest'opera-ballo dalle tinte fosche e *noir*, figlia tardiva del movimento scapigliato? Saggi antropologici sulla struttura e i meccanismi della fiaba (Propp e Zipes) hanno portato a constatare, anche grazie al lavoro *Elementargeister und Dämonen* (1835) di Heine, l'origine comune di miti e leggende nazionali. Ondine, melusine e ninfe dei boschi sarebbero le antenate delle *willi*, particolare e più macabra tipologia di spiriti dell'aria, legati all'oltretomba; figure femminili accomunate da tradimenti, promesse infrante e abbandoni, frutto di un immaginario ottocentesco di matrice prevalentemente maschile, su cui si sono soffermati ad esempio gli studi di Fava. Il contributo vorrebbe proporre un'analisi del libretto e della partitura (anche utilizzando esempi di comparazione) de *Le Villi* per mostrare come, al pari di ciò che accade in altre culture storiche, la categoria del fiabesco-favolistico celi un profondo significato di evasione sociale. Contemporaneamente all'avvio dei nuovi studi di psicologia delle folle (Le Bon, Sighele, Freud) sul calare del secolo diciannovesimo, il meccanismo vendicativo pucciniano (Anna, vittima e carnefice) si congiunge a una speranza di rivalsa: l'urlo del femminile, del gruppo, dei più fragili e inascoltati. L'uccisione di Roberto, mortale traditore, sancirebbe così il sostanziale declino della classe borghese, agognata dal personaggio nel suo scalino più alto (evidenti i riferimenti autobiografici del compositore). La mia ipotesi, anche seguendo i contributi italianistici di Pomilio, è quella di un possibile discorso sulla "drammaturgia degli ultimi" (Verga), che avrebbe trovato in Puccini la sua massima espressione nel *Trittico* e che il compositore stesso avrebbe criticamente superato in *Turandot*, dove si dipana un percorso del tutto opposto di emancipazione della condizione sociale e della psicologia femminile. Un sintomo, insomma, della nuova mentalità post-1918, cui Puccini non fu certamente estraneo. Insomma, tra umana realtà e forse ancor più umana finzione, soprattutto nella sua più radicale declinazione del fantastico e sovrannaturale (*Wundermärchen*), si intende porre in evidenza la categoria del fiabesco come continua e costante ricerca di un altrove.

Samanta Marino è nata ad Avellino il 10 dicembre 1995. Dopo la maturità classica (indirizzo Brocca) ha conseguito: la Laurea triennale in Letteratura musica spettacolo presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza; la Laurea magistrale in Musicologia presso la medesima Università con la votazione di 110 e lode; il Diploma accademico di I livello in Canto lirico presso il Conservatorio Domenico Cimarosa di Avellino, dove sta concludendo il II livello (Canto lirico indirizzo solistico). È inoltre docente di Storia della musica, in carica per l'anno scolastico 2023/2024, presso il Liceo Musicale Francesco De Sanctis di Cervinara (AV).

Gabriele Mauro

Elfrida ed Elvira, *due opere proiettate nell'Ottocento*

Nelle opere destinate al S. Carlo di Napoli nelle ultime due decadi del Settecento, compositori e librettisti, in maniera assai varia, cominciavano a rinnovare drasticamente la tradizionale struttura dell'opera seria. Dal catalogo dei titoli per il teatro partenopeo ne spiccano due frutto della collaborazione tra Giovanni Paisiello, uno dei massimi esponenti della scuola napoletana e al culmine della carriera da operista, e Ranieri de' Calzabigi, celebre letterato livornese autore dei tre libretti che hanno dato vita alla riforma gluckiana del melodramma. *Elfrida*, rappresentata nel 1792 ed *Elvira*, del 1794, sono drammi che superano i dettami delle opere riformate e riprendono persino alcune (sorpasate) caratteristiche metastasiane, tanto combattute precedentemente da Calzabigi. La fusione delle due concezioni di melodramma con elementi dell'opera buffa, primo fra tutti l'inserimento di concertati (non solo alla fine degli atti), sono, però, da considerarsi un tentativo di sviluppare una forma innovativa di opera attraverso meccanismi che saranno ripresi dai compositori delle generazioni successive. La stesura di un'edizione critica, a cura del relatore e di prossima pubblicazione, ha offerto l'opportunità di mettere in luce i tanti elementi non tradizionali presenti nei drammi. Di questi, non tutti avranno un seguito: il tentativo di adattare alcuni brani vocali alla "forma sonata" strumentale non sarà preso a modello, così come l'insolito finale di *Elfrida*, che termina con un recitativo accompagnato e con la trama irrisolta, è da considerarsi, per l'epoca, una

sperimentazione quasi estrema. Al contrario, l'organizzazione interna di alcuni quadri scenici è precorritrice della posteriore "solita forma" con la quale saranno organizzati i numeri musicali nel melodramma ottocentesco, anche grazie alla dinamicità armonica e al costante uso del cantato declamato (da Calzabigi definito "parlante"), caratteristiche che accomunano i brani centrali in questione ai "tempi

di mezzo". Anche il rapporto tra arie e pezzi d'insieme è all'avanguardia: in *Elfrida* sono di egual numero e in *Elvira*, addirittura, i pezzi d'insieme superano, ampiamente, quelli solistici. Infine, nelle cavatine di Bellini, specialmente nei primi lavori, si trova una gestione armonica e fraseologica simile a quella presente in alcune delle arie oggetto di approfondimento.

L'intervento verte sulla contestualizzazione storica e sull'analisi micro e macro-strutturale delle due tragedie che, oltre ad essere di pregevole fattura, sono da considerarsi protagoniste nel processo che ha portato alla nascita del melodramma ottocentesco.

Gabriele Mauro è nato a Roma l'11 maggio 1986. È diplomato in Composizione presso il conservatorio "S. Cecilia" di Roma e in Direzione d'Orchestra presso il conservatorio de L'Aquila. Nell'a.a. 2023-2024 è responsabile di un progetto di ricerca del Conservatorio S. Cecilia di Roma volto al recupero delle opere *Elfrida ed Elvira* di Giovanni Paisiello e Ranieri de' Calzabigi, con prossima pubblicazione di un'edizione critica a sua cura con relativa riduzione per canto e pianoforte, all'interno del quale ha tenuto un seminario sull'opera seria napoletana di fine Settecento e un corso sulle tecniche di riduzione in canto e piano della partitura d'opera. Da anni si dedica all'insegnamento, dal 2021 al 2023 è cultore della materia Lettura della Partitura presso il Conservatorio S. Cecilia di Roma, tendendo un corso sulla riduzione al pianoforte della partitura sinfonica e operistica. Nel 2015 ha inciso, come direttore, la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, nella versione originale per 12 cantanti, 2 pianoforti e harmonium. (Finest Art Records, distr. Naxos, 3 stelle su Rivista Musica).

Marco Micheletti

L'errore prosodico di Gluck, riflessioni sul passaggio dal testo scritto a quello eseguito

Christoph Willibald Gluck, come altri autori non italo-foni, ha sempre avuto una non completa padronanza della prosodia italiana. Già Ranieri de' Calzabigi in una lettera del 21 agosto 1784 constatava le difficoltà del compositore nella pronuncia e declamazione dei versi. Ciò ha lasciato tracce soprattutto nella sua intonazione dei recitativi, e in particolare nella gestione delle tipiche fusioni vocaliche a confine di parola alle quali corrisponde spesso la figura metrica della sinalefe. Gluck, influenzato dalla fonetica tedesca, tende talvolta a separare queste fusioni. Per esempio, nel sintagma è appunto a volte separa il proclitico è dalla sillaba successiva. Queste anomalie sono state in parte esaminate nel 1992 sia in un articolo di Luigi Ferdinando Tagliavini, sia da Gabriele Buschmeier nella prefazione dell'Ezio Wiener Fassung per la Gluck-Gesamtausgabe. La studiosa nota la poca cura dell'autore nel rifinire la prosodia dei recitativi e raccomanda ai cantanti di fondere nell'esecuzione quelle vocali che Gluck spesso divide. Queste osservazioni vengono riprese nel 1995 da Walther Dürr in un articolo incentrato sulla distanza tra l'intenzione grafica e quella sonora dei compositori. Secondo lo studioso, Gluck verosimilmente delegava la rifinitura prosodica dei recitativi al cantante, spesso madrelingua, che nell'esecuzione avrebbe sistemato «la partitura difettosa del compositore». Pertanto, i recitativi di Gluck sono un esempio di testo musicale che nel passaggio dal testo scritto a quello eseguito non richiede sempre un'esecuzione fedele. Nel mio intervento mostrerò più nel dettaglio una peculiare imperfezione prosodica del compositore non considerata dai precedenti studiosi. Fornirò inoltre prove della perduranza delle anomalie prosodiche nei recitativi dell'intera produzione italiana di Gluck, fatto già fuggacemente accennato da Tagliavini, e che, con l'eccezione della Buschmeier, è stato ignorato negli opera omnia di questo autore.

Marco Micheletti, nato a Bologna, ha studiato pianoforte sotto la guida di Christa Bützberger diplomandosi presso il Conservatorio Martini di Bologna. Ha inoltre frequentato il corso di maestro preparatore di cantanti presso il *Centro universale del belcanto* di Mirella Freni a Modena. Si è laureato in Discipline della musica con una tesi su Alessandro Scarlatti all'Università di Bologna. Trasferitosi in Austria nel 2016, lavora all'Universität für Musik (Vienna) e alla Haydn Privathochschule (Eisenstadt) dove insegna stile e prassi esecutiva, storia dell'opera e dell'oratorio.

Ha seguito come vocal coach varie produzioni di opere italiane e collabora con numerosi cantanti soprattutto per lo studio dei recitativi con esecutori non italo-foni e per la composizione delle variazioni nelle arie del XVIII e XIX secolo.

Elena Minetti

Tentativi di sincronizzazione: Différences di Luciano Berio e la ricerca di una scrittura efficace

La sincronizzazione di eventi musicali nel tempo è una delle principali funzioni della scrittura musicale. A partire dalla metà del Novecento alcuni compositori e compositrici si sono confrontati con la necessità di coordinare, attraverso la scrittura, suoni strumentali e vocali dal vivo con suoni elettroacustici. Nel comporre per 'musica mista' si manifesta la necessità di far coesistere e sincronizzare sulla carta due diverse temporalità: da un lato, la temporalità dell'esecuzione dal vivo, dall'altro, la temporalità della traccia precedentemente registrata. La relazione focalizza la questione della notazione per musica mista alla luce del processo compositivo di *Différences* (1958-1959) di Luciano Berio (1925-2003). La necessità di una forma notazionale per questo genere musicale è espressa dal compositore nel suo intervento al dibattito *Musica sperimentale e musica radicale* del 1961 in cui egli spiega come una forma di scrittura sia indispensabile nel caso di "[i]mprescindibili necessità di esecuzione", come nel caso di *Différences*, in cui il quintetto strumentale 'concerta' con il suo riflesso elettroacustico. I materiali conservati presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea e l'Archivio di Tempo Reale di Firenze sono stati studiati alla luce di recenti studi sulla scrittura (musicale) e sui processi compositivi, e con l'ausilio di preziose interviste a collaboratori di Berio. L'utilizzo di strumenti scrittori nella partitura per la direzione di Berio, le annotazioni in francese, inglese e italiano, il riconoscimento di diverse calligrafie, nonché lo studio dei momenti musicali, in cui cancellature e riscritture si addensano, permettono di individuare problematiche notazionali e stratificazioni di fasi di scrittura. L'obiettivo del presente studio è stato rintracciare l'intento di Berio e dei suoi collaboratori di perfezionare una partitura per l'esecuzione, che tuttavia non fu mai realizzata, e proporre una riflessione sul ruolo della scrittura musicale in un momento storico-musicale in cui le sue funzioni e potenzialità vengono necessariamente ripensate.

Elena Minetti è assistente di ricerca presso il Dipartimento di Musicologia dell'Università di Amburgo e ricercatrice nel progetto *Henze Digital: Hans Werner Henze's Artistic Network* presso il Dipartimento di Musicologia dell'Università di Paderborn con sede a Detmold. Dal 2018 al 2021 è stata ricercatrice nel progetto *Writing Music: Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)*, nell'ambito del quale ha conseguito il suo dottorato di ricerca con il massimo dei voti e lode presso la Università di Vienna (mdw) e l'Università di Gießen (JLU). La sua tesi dottorale *Schrift als Werkzeug. Schriftbildliche Operativität in Kompositionsprozessen früherer musique mixte (1949-1959)* è stata premiata con il "Herta & Kurt Blaukopf Award" nel giugno 2024. Ha studiato Musicologia all'Università di Bologna, laureandosi con una tesi triennale in pedagogia musicale su *Pollicino* di Hans Werner Henze (2011) e con una tesi magistrale in estetica musicale su *The Bassarids* di Henze. Presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali di Siena, ha ottenuto il diploma accademico di II livello in Pianoforte (2019) con una tesi su *Bunte Blätter* di Robert Schumann. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla storia della musica del Novecento (in particolare sul teatro musicale e sulla musica elettroacustica), sullo studio dei processi compositivi, sulla filologia musicale e sugli approcci digitali, sulla storia e le teorie della scrittura musicale e sulla pedagogia musicale.

Davide Mingozzi

L'archivio di un critico nella Firenze tra Otto e Novecento: Carlo Cordara e Il Marzocco

La figura di Carlo Cordara (1866-1930) è stata per lungo tempo solo marginalmente oggetto degli studi musicologici (complice fors'anche la casuale omonimia con un direttore jazz attivo tra gli anni '50 e '60) e aspetta ancora una sua rivalutazione in sede storica. Torinese di nascita ma fiorentino d'adozione Cordara compì studi musicali e giuridici, e dal 1897 collaborò come critico al *Marzocco*. Penna arguta, Cordara manifestò il suo brillante pensiero in più di duecento articoli, inerenti sia la musica del passato (Frescobaldi, Palestrina, Lully) sia le novità a lui contemporanee, comprese le moderne possibilità di registrazione e riproduzione. Fu personaggio di spicco nell'ambiente culturale fiorentino a cavaliere tra Otto e Novecento; prova ne sono le numerose lettere recentemente ritrovate

nel superstito archivio del critico, oggi di proprietà privata. La scoperta getta nuova luce sull'attività critica e compositiva di Cordara e permette di sondarne gli svariati interessi musicali. Cordara, infatti, non fu solo un acuto critico ma anche un raffinato compositore: nel 1902 collaborò con Arturo Graf per il "mistero lirico" *La tentazione di Gesù* accolto con successo al Teatro Vittorio Emanuele di Torino; tentò la via del melodramma ma fu nel genere della romanza da camera che Cordara raccolse i maggiori consensi, fondendo le suggestioni del *ragtime* con la tradizione ereditata da Tosti. L'intervento vuole presentare la consistenza dell'archivio, le vicende legate al suo ritrovamento e ripercorrere i tratti principali della carriera di Cordara (in particolare la genesi della *Tentazione di Gesù*) alla luce dei documenti rinvenuti, in primo luogo gli autografi musicali, le fotografie e la ricca raccolta di lettere comprendente alcuni inediti di Puccini, Pizzetti, Toselli, d'Annunzio e Graf.

Davide Mingozzi si è addottorato in Arti visive, performative e mediali all'Università di Bologna. Ha compiuto i suoi studi a Genova dove si è laureato in Lettere moderne e diplomato in pianoforte al Conservatorio Nicolò Paganini. I suoi àmbiti di ricerca vertono sulla storia del melodramma, sulla vita musicale genovese e sulla letteratura pianistica tardo settecentesca e *biedermeier* di area italiana. Ha curato due edizioni critiche con composizioni di Andrea Adolfati e pubblicato su «Ad Parnassum» un intervento sulla ricezione italiana dell'*Art du chant* di Thalberg; ha recentemente annunciato la scoperta dell'atto di battesimo di Alessandro Stradella con un articolo apparso sulla rivista «Il Saggiatore musicale» e il ritrovamento di un abbozzo dei *Lituani* di Amilcare Ponchielli in un contributo su «Fonti Musicali Italiane». È inoltre autore della monografia *Il teatro a Genova a fine Settecento: impresari, costume e società* (LIM, 2023) È stato assegnista di ricerca all'Università Bologna e all'Università di Genova dove attualmente è docente a contratto.

Giuseppe Montemagno

Strategie di un'amitié internazionale. Sulla prima di Turandot in Francia

Il 9 agosto del 1926, pochi mesi dopo la creazione postuma di *Turandot*, Jacques Rouché, direttore dell'Opéra di Parigi, indirizza a Ugo Ojetti, direttore del «Corriere della sera», una richiesta volta a conoscere quale opera di Puccini dovesse per prima entrare nel repertorio dell'Opéra di Parigi, atteso che altri titoli – segnatamente *La Tosca*, *La Vie de Bohème* e *Madame Butterfly* – erano già da tempo appannaggio della scena dell'Opéra-Comique, dove erano state riprese per volontà del suo direttore, il regista Albert Carré. La richiesta, che sarebbe stata allargata anche ad altri illustri critici musicali dell'epoca, aveva un sottotesto che lo scrittore italiano, approdato alla guida del giornale di via Solferino un anno prima per le sue simpatie filofasciste, avrebbe colto al volo: suggellare un'*amitié* franco-italiana e acquisire Puccini al novero di musicisti allineati al regime. Ojetti si mostra sollecito nel lanciare un autentico referendum, al quale partecipano, tra gli altri, D. Aleona del «Lavoro d'Italia», M.A. Bellé del «Corriere d'Italia», ma soprattutto Matteo Incagliati del «Popolo d'Italia», il quotidiano fondato nel 1914. Il risultato è unanime, *Turandot* viene celebrata – secondo l'espressione di quest'ultimo – come «triste espressione del suo dolore, funesto presagio di un destino imminente». *Turandot* vede la luce all'Opéra di Parigi il 2 aprile del 1928, nella versione francese di Paul Spaak, con Marise Beaujon, George Thill e Marcelle Denya, alla presenza, tra gli altri, di Antonio Puccini, Giuseppe Adami, Carlo Clausetti, Giovacchino Forzano. Lo spoglio dei periodici dell'epoca, da entrambi i lati delle Alpi, rivela tuttavia sfumature forse imprevedute al clima celebrativo auspicato per l'occasione. La «Chine italianisante» di questa «immense laque» ricorderà – a un pubblico aduso a ben altri generi teatrali – anche «le plus somptueux défilé de music-hall»; Jean Poueigh, nel suo «Carnet de la Semaine» dal canto suo sottolinea che «pour peu qu'on soulève le voile du pittoresque, cette beauté sino-italienne révèle une pauvreté de lignes et une mollesse de formes, contre lesquelles proteste toute la statuaire de l'Antiquité romaine et de la Renaissance italienne.» Forse chi mira a rendere merito al grande uomo di teatro è Pierre Maudru, che dalle colonne di «Comœdia», ricorda come «Puccini fut et restera un grand musicien de théâtre», nella storia della musica italiana a cavaliere tra i due secoli. Significativa dei moventi dell'intera manovra sarà la definizione di Alberti de Gorostiaga, che vede nella prima francese di *Turandot* «la nuova vittoria italiana ottenuta in teatro». Arte e politica appaiono strettamente intrecciate nell'impresa.

Giuseppe Montemagno insegna discipline storico-musicologiche al Conservatorio “V. Bellini” di Catania e nelle Accademie di Belle Arti di Catania e di Palermo. Dal 2003 collabora inoltre con il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università di Catania; dalla fondazione è redattore del «Bollettino di studi belliniani», pubblicato dalla Fondazione e Centro Studi Bellini dell’Ateneo catanese. Relatore a convegni e seminari internazionali in Belgio, Canada, Danimarca, Francia, Giappone, Grecia, Italia, Regno Unito, Stati Uniti, Svizzera e Ungheria, è stato ospite di prestigiose sedi universitarie e istituti di ricerca, tra cui New York City University, University of Washington di Seattle, Université de Montréal, Université de Paris IV (Paris-Sorbonne), Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Center di Budapest, University of London, University of Oxford, Royal Northern College of Music di Manchester. Nelle sue ricerche prevalentemente si occupa di drammaturgia musicale e di migrazioni culturali e relazioni interartistiche tra Francia ed Italia tra XIX e XX secolo. In quest’ambito si collocano la maggior parte delle sue pubblicazioni, che annoverano tra l’altro contributi su Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Hérold, Massenet e Bruneau, Charpentier e Debussy, Daniel-Lesur. Ha dedicato alcuni studi anche alla regia d’opera, con particolare attenzione alle produzioni firmate da Patrice Chéreau, Emma Dante, Claus Guth e Lamberto Puggelli. Giornalista pubblicista dal 1991, svolge attività di critico militante per numerose riviste italiane e straniere a carattere specialistico.

Aurora Orsini

Massimo Mila e Goffredo Petrassi: ritratto di un critico e di un compositore attraverso la corrispondenza

Goffredo Petrassi e Massimo Mila sono stati due protagonisti del Novecento musicale italiano. Due personaggi apparentemente diversi per elezioni politiche, accomunati dalla convinzione che la musica dovesse essere uno dei veicoli primari di trasmissione della cultura. La corrispondenza tra i due, ancora inedita, si configura come un corpus documentario fondamentale per ripercorrere il Novecento italiano e leggere sotto una nuova luce il contesto storico, culturale e musicale.

Massimo Mila ebbe numerosi contatti con i maggiori compositori del Novecento e nutriva anche verso Petrassi un interesse fuori dall’ordinario, dimostrato dai numerosi scritti dedicati al compositore. Gli articoli di Mila erano argomento di discussione e confronto nelle lettere, che in questo caso diventano un elemento fondamentale per indagare l’immagine pubblica che Petrassi voleva far trasparire. La ricerca si propone di approfondire il rapporto umano e professionale tra i due, illuminando anche il contesto storico e culturale. Leggendo la corrispondenza, è possibile entrare nel merito del loro strenuo impegno nei confronti della programmazione musicale del Teatro alla Scala, dell’Accademia Santa Cecilia e della Biennale di Venezia, fortemente criticate per il loro distacco nei confronti della musica contemporanea. Il loro rapporto si interseca con i maggiori dibattiti musicali novecenteschi legati al concetto di espressione, avanguardia, teatro, centralità dell’autore ma anche alle nuove modalità di intendere la musicologia e la critica in Italia. Le lettere coprono un arco temporale ampio, partendo dal dopoguerra fino alla fine degli anni Ottanta, e costituiscono uno spaccato della seconda metà del Novecento in tutte le sue sfaccettature e contraddizioni. In conclusione, la ricerca ambisce non solo a fornire una nuova comprensione della relazione tra Massimo Mila e Goffredo Petrassi, ma anche ad arricchire la conoscenza della musica e della cultura italiana del Novecento, mostrando come le interazioni personali e professionali tra i due abbiano influenzato profondamente il panorama dell’epoca.

Aurora Orsini, classe 1997, è laureata in Musicologia presso l’Università “La Sapienza” di Roma con la tesi “Massimo Mila e Goffredo Petrassi: ritratto di un critico e un compositore attraverso la corrispondenza” (Relatore Andrea Chegai, Correlatrice Esterna Angela Ida De Benedictis). Grazie a una borsa di studio, nel 2022 è stata ricercatrice presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea (Svizzera), studiando le corrispondenze del Fondo Mila. Ha collaborato con l’Istituzione Universitaria dei Concerti per la scrittura dei programmi di sala e con la rivista GuitArt, specializzata in musica per chitarra. Oltre all’attività musicologica, porta avanti un’intensa attività concertistica sia da solista che in formazioni di musica da camera. Nel 2017 ottiene il Diploma Vecchio Ordinamento di Chitarra, per poi continuare gli studi con un Diploma Accademico di II Livello e due Master post-laurea in Interpretazione Musicale per Chitarra. Ha lavorato con direttori quali Zubin Mehta e Daniele Gatti e collabora regolarmente con il Maggio Musicale Fiorentino.

Andrea Parissi

Amilcare Zanella: «esaltatore e propagatore delle musiche rossiniane»

Dal 1905 al 1940 il compositore e pianista Amilcare Zanella (Monticelli d'Ongina, 1873 – Pesaro, 1949) ricoprì la carica di Direttore del Liceo musicale "G. Rossini" di Pesaro. Oltre ad aver apportato notevoli riforme sul piano istituzionale e didattico, Zanella diede un grande impulso alla riscoperta della produzione di Rossini: occasioni privilegiate erano le celebrazioni nelle ricorrenze bisestili della nascita del grande compositore pesarese, durante le quali il Liceo acquistava un ruolo primario in quanto principale istituzione musicale della città e si distingueva per l'alta qualità dei concerti proposti.

Il merito principale di Zanella fu quello di aver proposto programmi rossiniani variegati, inserendo anche brani non operistici rielaborati, inediti o "riscoperti": caratteristiche di questa *'Rossini Reinassance' ante litteram* furono le esecuzioni pubbliche di musica da camera inedita, rielaborata dallo stesso Zanella per organici vari a seconda delle occasioni. Testimoni di queste trascrizioni sono gli autografi conservati nella Biblioteca del Conservatorio di Pesaro, all'interno del fondo di manoscritti zanelliani che contiene composizioni originali e trascrizioni da altri autori. Anche la produzione operistica fu soggetta a questa attività di riscoperta degli originali rossiniani: degna di nota fu la rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* nel 1916 eseguita secondo la lezione dell'autografo, che attirò l'attenzione della stampa nazionale. L'intervento presenta lo studio (fin ora sporadicamente e sommariamente affrontato) dell'attività di valorizzazione e celebrazione del repertorio rossiniano da parte di Zanella negli anni della direzione del Liceo, attraverso la ricognizione e l'analisi delle carte autografe reperibili nella biblioteca del Conservatorio, unitamente ad un approfondimento delle vicende storiografiche legate all'esecuzione del *Barbiere* del 1916 rappresentato «nella sua integrità»¹, evidenziando quale peso ebbe tale attività nella vita musicale cittadina e nazionale.

Andrea Parissi si avvicina agli studi musicali con lo studio del pianoforte all'Istituto Musicale "G. Spontini" di Ascoli Piceno. Nel 2014 inizia una collaborazione con il M. Ada Gentile come musicologo e compositore per il Festival di Musica Contemporanea "Nuovi Spazi Musicali". Nel 2015 intraprende gli studi accademici al Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro e nel 2022 con segue il Diploma Accademico di II livello in Composizione ad indirizzo musicologico con una tesi di filologia musicale con la professoressa Mariateresa Storino. Nel 2017 vince il primo premio al Concorso Nazionale di Composizione "Poesia in Musica: verso l'Assoluto di Mauro Crocetta" con il brano Lex Harmonica. Dal 2018 al 2023 ha collaborato con la Fondazione Rossini di Pesaro come bibliotecario e musicologo. Dal 2019 porta avanti un progetto di divulgazione musicale su YouTube con il canale "Make Classical Music Great Again". Nel 2021 consegue la specializzazione professionale di Operatore di Bibliomediateca. Dall'anno accademico 2023/24 è Direttore della biblioteca del Conservatorio "G. Rossini". Ha lavorato nelle scuole primarie con progetti di educazione musicale e ha pubblicato per «Quaderni Musicali Marchigiani» e «Bollettino del Centro rossiniano di studi».

Chiara Pelliccia

Un cembalo per una virtuosa? Tracce inedite su Iacopo Ramerini «eccellente artefice di clavicembali»

L'attività di cembalaro e organaro di Iacopo Ramerini (1594-1674), di origine fiorentina, fu nota e apprezzata in ambito romano per buona parte del Seicento. I suoi strumenti furono suonati da cembalisti, organisti, compositori come Girolamo Frescobaldi o, in anni successivi, Bernardo Pasquini nelle *accademie* di musica di palazzo Borghese, alle quali Ramerini stesso contribuì con accordature e manutenzioni. Come organaro, prestò la sua opera, tra l'altro, per il rifacimento dell'organo della cappella del Voto nel duomo di Siena, voluta da papa Alessandro VII (Chigi). Più precisamente, il nome di Ramerini è legato a una serie di sperimentazioni e invenzioni organologiche, particolarmente ammirate e ricercate dai suoi contemporanei. Tra queste, il clavicembalo traspositore, del quale ci hanno lasciato notizia Giovan Battista Doni nel *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica* (Roma 1635), Marin Mersenne nell'*Harmonie Universelle* e Athanasius Kircher nella *Musurgia universalis* del 1650. A consacrare la fama di Ramerini ben oltre la città pontificia fu, in particolare, l'invenzione di un «cembalo di piano e forte»,

con il quale anticipava di vari decenni simili esperimenti di Bartolomeo Cristofori. Vari studiosi negli ultimi anni si sono soffermati su Ramerini, concentrandosi in particolare sui dati organologici e gli aspetti costruttivi dei suoi cembali, tentando di comprenderne i meccanismi di funzionamento e permettendo anche di ricostruire, e via via precisare, la biografia del cembalaro. A partire dalle attuali conoscenze, mi propongo di portare all'attenzione degli studiosi alcuni nuovi documenti archivistici emersi di recente, riguardanti i primissimi anni romani di Jacopo Ramerini. Si tratta di fonti emerse nell'ambito di ricerche sulle virtuose di musica tra Firenze e Roma condotte nel progetto *VidiMUS*. I documenti, databili tra il 1627 e il 1631, permettono innanzitutto di individuare un suo «cembalo con piano e forte», realizzato probabilmente a Roma su committenza fiorentina e probabilmente destinato a una virtuosa di musica, e di individuare la rete di conoscenze nella quale Ramerini fu inserito fin dal suo trasferimento nella città pontificia. I documenti offrono inoltre spunti per osservare la ricezione romana di una delle invenzioni organologiche tra le più apprezzate nel Seicento romano.

Chiara Pelliccia è docente a contratto presso l'Università di Firenze e assegnista di ricerca nel progetto interuniversitario *VidiMUS – Virtuose di musica nell'Italia del Seicento: formazione, carriere, reti di relazione, repertorio* (PRIN2020). Addottorata in discipline musicologiche presso l'università di Roma TorVergata, è stata borsista per istituzioni come l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Istituto Italiano per la Storia della Musica, il Deutsches Historisches Institut di Roma. È stata post-doc presso il Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (Mainz) e ricercatrice nel programma ERC *PerformArt*, ospitato dal CNRS di Tours e dall'École française de Rome. Ha collaborato e collabora a vari progetti di ricerca promossi dalla SIdM (tra i quali Clori-Archivio della cantata italiana, il progetto sull'Editoria musicale italiana, la collana Musica nel Novecento italiano). Ha all'attivo convegni nazionali e internazionali e la pubblicazione di articoli, saggi, edizioni critiche di musiche. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla storia dell'editoria musicale, alla cantata da camera, al patronage musicale tra XVII e XVIII secolo.

Eugenio Poli

L'influenza della guerra italo-abissina sull'opera lirica italiana di fine Ottocento

La guerra italo-abissina e il mito dell'Africa italiana segnarono una pietra miliare e un trauma nella coscienza collettiva del neonato stato italiano. Gli eventi bellici e coloniali ebbero un'importante influenza sulle forme d'arte e nelle diverse espressioni quali letteratura, arti figurative, teatro e musica, sebbene tale repertorio non sia mai stato analizzato sistematicamente poiché figlio, nella maggior parte dei casi, di autori minori, e poiché troppo ontologicamente legato ad un'ideologia bellica, coloniale e spesso razziale. Questo contributo vuole prendere in esame il repertorio operistico italiano di fine Ottocento coevo alla guerra italo-abissina di matrice coloniale e imperialista: verranno analizzati i libretti a stampa di opere liriche legate alle vicende del corno d'Africa per comprendere e riflettere sull'ideologizzazione, sulla concezione e propaganda nelle sale teatrali italiane e per cogliere tutte le voci degli intellettuali circa la guerra. Le opere prese in esame si possono dividere in quattro macrocategorie: vi sono opere di chiaro stampo ideologico legate ad una visione propagandista favorevole alla guerra, drammi borghesi che narrano del rientro in patria di reduci dopo la sconfitta, operette che cercano di trattare l'argomento coloniale in chiave comica e leggera ma con messaggi celati ed infine opere che non raccontano eventi coevi di guerra ma che ambientano nel deserto africano le loro opere, sfruttando un immaginario con cui il popolo italiano aveva iniziato a familiarizzare e che i reduci conoscevano bene. Lo studio, primo focus organico su questo tema, terrà un profilo più letterario e librettistico poiché di tali opere, obliate nei decenni successivi, le partiture non si sono conservate. Verranno presi in esame i libretti a stampa e le cronache teatrali dell'epoca per ricostruire il clima culturale e propagandistico nei teatri d'opera.

Eugenio Poli ha studiato tra Stati Uniti, dove ha espletato gli obblighi scolastici inferiori, e Italia, dove si è diplomato al liceo classico tradizionale. È laureato cum laude in Scienze della Musica e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi di filologia musicale e in Fagotto presso la Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado" di Milano. Autore di saggi e contributi in riviste specializzate, relatore in convegni nazionali, i suoi ambiti di ricerca spaziano dalla scuola musicale napoletana alla musica italiana in epoca regia e fascista. Attualmente è Professore di Storia della Musica presso il Liceo Musicale e Coreutico "G. Verga" di Modica.

Juan Mariano Porta

With a little help of my friends: il caso delle rielaborazioni delle Sonate per violino e violoncello op. I di Giuseppe Tartini, realizzate da Charles-Henri de Blainville e Giulio Meneghini

Tra gli anni Trenta e Sessanta del XVIII secolo, Giuseppe Tartini guidò la scuola di violino più famosa d'Europa e la sua Op. I (Sonate a violino e violoncello o cembalo, Le Cène 1734) fu la sua opera di maggior successo e diffusione. Diversi anni dopo, un ammiratore francese di Tartini prima, e il suo allievo e successore nell'orchestra della basilica di S. Antonio poi, adattarono parte di questo lavoro a un nuovo organico. Nel primo caso, Charles-Henri de Blainville (1711-1770), probabilmente influenzato dal successo delle edizioni francesi dell'Op. I, intorno al 1751 pubblicò gli arrangiamenti di alcune sonate dell'Op. I (GT2: A14, g10, F9, A19, G17, A16) per essere eseguite come Concerti Grossi. Nel secondo caso, Giulio Meneghini (1741-1824), probabilmente con l'intento di adattare l'Op. I al nuovo contesto e periodo storico, negli anni Sessanta del 1700 trasformò in *Concertoni* le prime sei sonate della pubblicazione (GT2: A14, F9, C11, G17, e6, D12). Partendo da questo contesto, la presentazione si propone di analizzare entrambi i lavori individuando le principali caratteristiche stilistiche e gli elementi di novità di ciascuno. Successivamente, verrà effettuata una comparazione delle diverse soluzioni apportate in ciascuna rielaborazione utilizzando come materiale privilegiato le sonate dell'Op. I presenti in entrambe le collezioni.

Juan Mariano Porta è nato a Mar del Plata, Argentina. Diplomato in chitarra, trombone e propedeutica nel conservatorio di musica della sua città, si trasferisce in Italia per continuare gli studi. Nel 2017 ottiene la Laurea Magistrale in Musica e arti performative con un contributo per un'edizione critica dell'Op. I di Giuseppe Tartini. Fra il 2018 e il 2019 si occupa dell'identificazione, censimento e catalogazione delle fonti tartiniane per il progetto INTERREG Italia- Slovenia tARTini: Turismo culturale all'insegna di Giuseppe Tartini. Dal 2018 al 2021 svolse un dottorato in Storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari occupandosi della realizzazione un'edizione critica delle sonate a tre di Giuseppe Tartini. Ha appena concluso un assegno di ricerca all'università di Padova occupandosi dell'edizione critica dell'opera di Giuseppe Tartini. Attualmente lavora come musicologo esperto nel Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello" di Venezia occupandosi del censimento, datazione e descrizione di fonti tartiniane e degli allievi di Tartini a Venezia e in area veneta.

Davide Pulvirenti

Architettura drammaturgica e struttura musicale dei duetti nei drammi giocosi di Goldoni

Nell'arco dell'ultimo cinquantennio si è assistito a un proliferare di studi sulla morfologia dell'opera del Settecento; uno spazio limitato, tuttavia, è stato riservato al duetto, il segmento drammaturgico deputato al confronto, al dialogo e all'interazione cinetica, in opposizione alla dimensione prettamente solistica dell'aria. Se le informazioni sul duetto nel dramma serio risultano parziali e sommarie, ancora più frammentari e disorganici sono i dati relativi alla produzione buffa, dove pure il numero a due appare un congegno caratteristico e irrinunciabile. Uno spunto prezioso in tal senso proviene dal vertiginoso testo metateatrale *La bella verità* di Carlo Goldoni (1762). Nella scena II.6 i due buffi si interrogano sul numero predisposto per loro nella nuova opera che si va costruendo. La cantante sostiene che progettare la giusta successione di eventi è essenziale per garantire un'efficace riuscita del «duetto per far di sdegno e pace». L'espressione utilizzata allude al pannello collocato nell'area estrema del terzo atto, in cui le tensioni accumulate nel corso della commedia si dissolvono e viene ripristinato l'equilibrio. Lo spazio privilegiato per disinnescare i conflitti è il cosiddetto 'duetto semifinale' (Weiss), ossia l'ultimo pezzo chiuso dell'opera, che traghetta gli amanti dal contrasto alla riconciliazione. L'intervento si propone di passare in rassegna le soluzioni congegnate da Goldoni per favorire l'innesto di questo numero. In particolare, mi propongo di individuare i destinatari del duetto entro la costellazione del cast e di evidenziare le caratteristiche dei testi poetici, che hanno ampiezza variabile e prevedono il ricorso sistematico alla polimetria, dispositivo utile per puntellare il transito da una situazione scenica all'altra. A seguire, intendo esaminare le soluzioni adottate dai compositori in relazione ai costrutti strofici, agli elementi d'azione e agli stimoli espressivi predisposti dal poeta. Come di consueto, le 'prescrizioni' immaginate dal librettista si rivelano importanti ma non vincolanti. La visione d'insieme così ottenuta permetterà di fare emergere la specifica combinazione con la quale formule più o meno convenzionali sono

impiegate di volta in volta per tradurre efficacemente gli 'affetti' richiesti dalla scena e per rispondere a peculiari esigenze drammaturgiche.

Davide Pulvirenti (Catania, 1994) nel 2021 ha conseguito la laurea magistrale in Musicologia presso l'Università di Palermo con il massimo dei voti e la lode. Attualmente è dottorando in Beni culturali, Formazione e Territorio, curriculum Musica e Spettacolo presso l'Università di Roma Tor Vergata con un progetto sulla morfologia del duetto nell'opera buffa del Settecento. Inoltre, collabora al progetto di rilevante interesse nazionale Mapping musical life: urban culture and the local press in post-unification Italy (MML) come borsista di ricerca dell'unità dell'Università di Palermo. Nel 2022 ha pubblicato il volume *Una nuova drammaturgia per l'opera napoletana. L'«Arbace» di Gaetano Sertor e Francesco Bianchi (1781)* (Lucca, LIM, 2022). Per l'attività musicologica ha ricevuto il premio "Una vita per la musica, giovani" (Venezia, Teatro La Fenice, 2022). Le sue ricerche vertono sul teatro musicale con particolare attenzione all'opera settecentesca sia seria, sia comica, e all'ecdotica dei libretti per musica.

Claudio Ribeiro

Performance practice evidence in the manuscript E.111(21) of the Biblioteca della Musica, Bologna

The anonymous manuscript E.111(21), titled *Regole per accordare un Cembalo, per portar le Deta, per accompagnare, e per solfeggiare*, housed at the Museo Internazionale e Biblioteca della Musica in Bologna, contains important evidence concerning performance practice around the turn of the eighteenth century. It is part of a large collection of manuscript writings about music, which contains instructions and exercises, all bound together in one book. Most other documents in the collection are also anonymous, but three documents have their authors mentioned: Milanta, Quintianus and Paduani. As several documents of the time in this library, considering the way it is catalogued, it probably belonged to the personal collection of Giovanni Battista Martini. The manuscript is divided into four parts, containing rules, or principles, for tuning a harpsichord, for organ and harpsichord fingering, for accompanying on the keyboard, and for clef reading and solmization. This paper concerns the first two parts, which are connected to my ongoing doctoral research on the performance practice of the Italian music written for harpsichord solo in the early eighteenth century. The first part of the manuscript, *Regola per accordare un Cembalo*, consists of systematic instructions on how to tune a harpsichord, which results in an unequal temperament that differs consistently from the ones commonly used today for the performance of Italian Baroque music. The second part, *Ordine per guidar le Deta delle Mani nel sonar l'Organo, ò Cembalo ecc.*, describes a system of keyboard fingering for intervals and leaps, and offers some hints on the execution of ornaments. In this paper I analyse the evidence found and describe the results derived from applying this evidence to practice in a systematic way; I present relevant data in order to estimate its date; I correlate it to other relevant historical sources such as Lemme Rossi's *Sistema musico, ovvero musica speculativa*, Giuseppe Tartini's *Trattato di Musica*, and Antonio Tonelli's cadences (*Preludi*), in his basso continuo realization of Corelli's Opus 5; and I speak about its application in today's performance of early music. My intent is to offer insights into the theoretical aspects of historical tuning systems, contribute to expand the knowledge on historical keyboard technique, as well as offer new possibilities for the performance of Baroque Italian music.

Claudio Ribeiro è clavicembalista, direttore d'orchestra e ricercatore. Lavora con una varietà di orchestre ed ensemble, come ospite regolare nelle maggiori sale da concerto e festival in Europa, e registra per etichette come Ramée, Ricercar, Ambronay Éditions, ORF, Brilliant e Passacaille. Affianca al fare musica un'intensa attività di ricerca focalizzata sulla prassi esecutiva e sulla scoperta e promozione del repertorio barocco sconosciuto, ed è anche un attivo docente di clavicembalo e musica antica. Claudio insegna al Conservatorio Reale dell'Aja e all'Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis der Kunstuniversität Graz, ed è regolarmente invitato a insegnare clavicembalo e musica antica in corsi internazionali estivi/invernali. Dal 2020 al 2022 è stato membro del "lectorate Music, Education & Society" del Conservatorio Reale dell'Aja, conducendo un progetto di ricerca congiunto con Inês d'Avena sulle pratiche esecutive della musica barocca italiana, ed è attualmente dottorando presso l'Anton Bruckner Privatuniversität a Linz, ricercando le pratiche esecutive della musica clavicembalistica italiana del primo Settecento.

Jesse Rosenberg

L'Ebreo Errante di Rossini e Verdi: le Peregrinazioni di un Rivendugliolo

Accanto alle loro opere di derivazione biblica, con il loro trattamento simpatizzante e persino "patriottico" degli antichi ebrei, Gioachino Rossini e Giuseppe Verdi hanno creato ciascuno un'opera dove appare un personaggio ebreo moderno con una vocazione stereotipica: un venditore ambulante di merci modeste. Sebbene i commentatori abbiano notato una somiglianza generale tra Isacco nel primo atto del *La Gazza Ladra* di Gioachino Rossini e Trabuco nel terzo atto del *La Forza del Destino* di Giuseppe Verdi, hanno sottovalutato la misura in cui le due raffigurazioni aderiscono a tropi ed elementi formali identici. Inoltre, la tradizione dell'esecuzione vocale associata a questi ruoli, in particolare uno stile di canto volutamente sgradevole, legato ad un'incipiente concezione razziale dell'ebreo, è stata trascurata dagli studiosi. Allo stesso tempo ci sono anche notevoli differenze nel modo in cui questi rivenduglioli sono stati concepiti, musicati, e portati in scena nelle rispettive opere.

Un'attenta analisi testuale e musicale alla luce di fonti primarie (corrispondenza, la partitura autografa del *La Gazza Ladra* nell'Archivio Storico Ricordi a Milano, e il libretto autografo di Francesco Maria Piave del *La Forza del Destino* conservato presso Casa Goldoni a Venezia) permette un approfondimento della nostra comprensione di queste rappresentazioni ebraiche, e indica che la somiglianza tra Isacco e Trabuco è troppo stretta per essere casuale, al punto da poterli considerare due manifestazioni dello stesso tipo essenziale. La relazione si conclude con una considerazione delle implicazioni per l'esecuzione di questi ruoli ai giorni nostri.

Jesse Rosenberg è professore di musicologia alla Bienen School of Music della Northwestern University di Evanston, IL. Italianista, ha pubblicato ricerche su Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, la musica strumentale nell'Italia del XIX secolo, e il critico e teorico musicale fiorentino Abramo Basevi. Negli ultimi anni si è concentrato sulla rappresentazione dell'identità ebraica nell'opera lirica, con saggi come "An operatic rabbi: David Sichel and Mascagni's L'amico Fritz (2009)", "Razza, religione e identità ebraica nelle opere dell'Italia fascista" (2017), "Colpa ed espiatione operistica nell'Italia post-Olocausto" (2018), "Notes on philojudaism and its limits in 19th-century opera" (2020), "Jewish Dyads and Gentile Triads: Giovanni Pacini's *Ivanhoe* (1832) as Forerunner of Italian Philojudaic Opera" (2020), "The *Teatro delle Novità* and Mario Jacchia's *La Stella d'Oriente* (2024)", "'Nepta' di Mary Rosselli Nissim, un'opera su libretto di Arnaldo Bonaventura" (2024), e "Echi melodrammatici marchigiani della figura dell'ebreo nel teatro di Alfred de Vigny" (2024).

Mariano Russo

La genesi della Sonata per violoncello solo di B.A. Zimmermann (1960): dalle prime versioni all'edizione

La Sonata per violoncello solo di B. A. Zimmermann (1960) può essere considerata uno dei capolavori della letteratura violoncellistica della seconda metà del secolo scorso. Si tratta, inoltre, del primo brano scritto dal compositore tedesco espressamente per il virtuoso Siegfried Palm, il quale, da quel momento in poi, diventa il suo esecutore di riferimento per il violoncello. Il lavoro possiede un'enorme intensità espressiva, tanto da indurre Palm a dichiarare di aver compreso per la prima volta – attraverso la *Sonata* – i sentimenti che poi avrebbero portato Zimmermann al suicidio, il 10 agosto del 1970 [Schmidt 2005]. A livello formale, il brano si suddivide in cinque movimenti: *Rappresentazione*, *Fase*, *Tropi*, *Spazi* e *Versetto*, ognuno dei quali a sua volta è organizzato in una quantità variabile di frasi (per un totale di 45), numerate e ben isolate graficamente sulla partitura. Il risultato di questa operazione si può pensare come una raccolta di 45 aforismi, da suonare uno dopo l'altro. In questo intervento si propone una ricostruzione dei passaggi compiuti da Zimmermann per arrivare alla versione definitiva del lavoro: essa è preceduta da ben tre bozze via via più definite, in un processo di messa a fuoco del materiale e di arricchimento progressivo dello stesso. Può essere interessante notare come il carattere aforistico dell'opera sopra descritto fosse presente fin dall'inizio, ma che il compositore lo abbia messo in luce sempre di più nelle varie fasi della scrittura, fino ad arrivare alle frasi numerate della versione edita.

La seconda parte della relazione, poi, prevede una breve analisi delle vicende che hanno portato il lavoro alla pubblicazione: la casa editrice Schott, con cui Zimmermann è sotto contratto, trova

particolarmente intricata l'impaginazione per la stampa e ritiene che non valga la pena pubblicare il brano, giudicandolo peraltro insequibile e impossibile da piazzare sul mercato. Nella corrispondenza con l'editore, Zimmermann scrive, tra le altre cose: «Ho trovato in Siegfried Palm un musicista che realizza tutto ciò che ho nei miei sogni più sfrenati. È in grado di fare tutto con precisione» [Schmidt 2005], provando anche a far leva sulla fattibilità di esecuzione dell'opera e sul prestigio dell'interprete. Nonostante i diversi tentativi, le parti non riescono a trovare un accordo e il compositore – che per un anno intero aveva lasciato il manoscritto depositato alla Schott pubblicherà il lavoro solo nel 1961 con la casa editrice Modern. L'intervento si inserirebbe in un più ampio progetto di ricerca dottorale dell'autore sulla figura di Siegfried Palm e sul rapporto – più che mai attivo – tra compositore ed esecutore nel secondo '900.

Mariano Russo (1998) si laurea in Scienze dei Beni Culturali (2020) e in Musicologia (2022) all'Università degli Studi di Milano e in Composizione (2023) al Conservatorio della stessa città, con A. Solbiati. Attualmente si sta perfezionando presso l'Accademia di Santa Cecilia ed è dottorando in Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale (UniMi). Interviene come relatore in convegni e conferenze (GATM, Saggiatore musicale) e ha pubblicato articoli su *Analitica*. La sua musica è eseguita a livello internazionale inseguito a commissioni o a vittorie in concorsi (festival Pontino, Galleria d'Arte Moderna di Milano, New music generation Kazakhstan, Jorge Peixinho Lisbona, Diaphonia call for scores, Divertimento Ensemble, Concorso internazionale Piero Farulli). Sue partiture sono state pubblicate da Casa Ricordi Universale AvA Musical Editions (Portogallo).

Lorenzo Sabene

Simone Molinaro e Carlo Gesualdo. Uno sguardo sulla metamorfosi compositiva del Maestro genovese a cavallo tra XVI e XVII secolo

La relazione mira ad essere un contributo utile a svelare aspetti inediti dell'ultima produzione madrigalistica di Simone Molinaro, un personaggio centrale nel panorama musicale genovese già nei primi anni del XVII secolo. Molinaro fu compositore, didatta, liutista virtuoso, maestro di cappella del Duomo di Genova e di Palazzo Ducale, editore: una figura poliedrica e complessa, non solo attenta e sensibile alle tendenze musicali coeve, ma anche predisposta dal punto di vista commerciale e imprenditoriale. Per comprendere il processo di metamorfosi che porta il musicista genovese a passare da uno stile "fiammingo" ad uno spiccatamente "gesualdiano" tra il 1599 e il 1615, date di pubblicazione rispettivamente della prima e della seconda raccolta di madrigali, è necessario considerare due tappe intermedie. La prima è la raccolta di *Fatiche Spirituali* del 1610, un interessante caso di *contrafacta* con la parte di *basso continuo*: l'importante corpus di composizioni è una prova della profonda padronanza del linguaggio musicale dei più importanti compositori della precedente generazione (tra tutti Andrea Gabrieli, Giovanni de Macque, Philippe de Monte) unita però alla moderna prassi del basso continuo. La seconda e assai più significativa è la *Partitura delli sei libri de madrigali* di Carlo Gesualdo del 1613, un testo e un testimone complesso, che certifica la profonda sensibilità musicale di Molinaro verso la *moderna ragione del comporre*, che culminerà con la sua raccolta di *Madrigali a cinque voci con partitura* pubblicata in proprio dalla sua tipografia a Loano nel 1615. Se nel *Primo libro di madrigali a cinque voci* del 1599 il giovane compositore genovese è ancora fortemente ancorato alla tradizione contrappuntistica cinquecentesca, nei *Madrigali* del 1615 sperimenta un linguaggio sperimentale, a tratti aspro e spigoloso, proprio dello stile gesualdiano. Un altro aspetto in comune con Gesualdo è sicuramente l'utilizzo del liuto nella pratica compositiva. In Molinaro l'uso delle intavolature, la pratica del basso continuo nell'accompagnamento vocale con strumenti quali la tiorba e la chitarra, sviluppano una maggiore sensibilità verso una visione d'insieme dell'intreccio contrappuntistico e una maggiore logica verticale, accordale, che risuona nelle armonie dei suoi ultimi madrigali. Uno sguardo comparativo tra le due inedite raccolte di madrigali di Simone Molinaro metterà in luce le principali differenze stilistiche pre e post *Partiture* di Gesualdo, consegnandoci una visione più completa del Maestro del Duomo di Genova e, più in generale, un'indagine sulla ricezione e la rielaborazione della musica di Gesualdo da parte del più importante esponente musicale del panorama genovese di inizio XVII secolo.

Lorenzo Sabene, classe 1994, si laurea con lode in Musicologia presso l'Università "La Sapienza" di Roma con la tesi "*Porgetemi la lira*»: polifonie vocali di un liutista. *Influssi gesualdiani in Simone Molinaro*" con relatore Andrea Chegai e correlatore Franco Piperno. Diplomato in liuto con il massimo dei voti presso il Conservatorio di musica "S. Cecilia" di Roma, ha perfezionato i suoi studi presso la ESMUC di Barcellona con Xavi Diaz-Latorre. Ha collaborato con l'Istituzione Universitaria dei Concerti dell'Università "La Sapienza" per la stesura di programmi di sala, tra cui quello per il concerto di Jordi Savall del febbraio 2023. È al momento impegnato nell'edizione delle sonate per liuto barocco e traversiere di Sylvius Leopold Weiss e nella edizione di brani per chitarra barocca di Ferdinando Valdambri Romano, che culminerà nella registrazione di un progetto monografico per la Brilliant Classics. Unisce all'attività musicologica un'intensa attività concertistica come solista, in ensemble e orchestre presso importanti festival italiani ed esteri. È vincitore come primo assoluto nella categoria strumenti antichi della prima edizione del concorso "Mario D'Agosto".

Massimo Salcito

Ghedini e la rilettura dell'opera monteverdiana nel '900: il "Combattimento di Tancredi e Clorinda" (1949)

La versione per voci, archi, arpa e clavicembalo del "Combattimento di Tancredi e Clorinda" di Giorgio Federico Ghedini (Milano, Suvini Zerboni, 1949) è la prima di quattro pubblicazioni a stampa che il direttore d'orchestra, compositore e didatta cuneese (1892-1965) dedica a Claudio Monteverdi. La ricerca intende dimostrare come tale trascrizione abbia significativamente contribuito al fenomeno della *Monteverdi Renaissance*, tra il Secondo Dopoguerra e la fine degli Anni '70. Nel corso della creazione del *databank* digitale indicizzato riguardante il progetto 1624-2024: 4 SECOLI DI COMBATTIMENTO, sono infatti emerse varie fonti primarie (archivistiche, sonore ed audiovisive, iconografiche) sullo specifico argomento, a completamento dei principali documenti musicali, consistenti nelle tre pubblicazioni a stampa curate dalla milanese Suvini Zerboni (anni 1949, 1950 e 1951). Fondamentale è stata l'acquisizione della fonte manoscritta, datata ed autografa, recentemente recuperata. Dall'analisi emerge la capacità del Ghedini d'interpretare efficacemente l'estetica monteverdiana ad uso dell'organico vocale e orchestrale lirico-sinfonico del periodo, valorizzandone tratti e capacità, in particolare nella scelta degli strumenti e nell'adattamento del tessuto testuale in chiave ritmico-metrica espressiva. La partitura di Ghedini risolve un'evidente lacuna presente nelle precedenti trascrizioni e revisioni, da Luigi Torchi (1897) ad Alceo Toni (1921), e da cui in parte non è immune persino la pur importante figura di Gian Francesco Malipiero (1926 e 1936). Ossia, la mancanza di una lucida rilettura dell'originale ideale estetico monteverdiano ricondotta agli strumenti ed alle voci effettivamente al momento disponibili. Il vasto numero di concerti, allestimenti lirico-teatrali, incisioni discografiche, trasmissioni radiofoniche e televisive correlate alla partitura di Ghedini, sia in Europa che nelle Americhe, ne corrobora l'efficacia ed il successo. Una ulteriore ricerca evidenzia il ruolo guida della trascrizione del maestro cuneese quale efficace strumento di riferimento per la creazione delle prime apposite coreografie realizzate nei teatri lirico-sinfonici di tradizione e per alcuni tentativi sperimentali d'interazione della musica barocca con i media (radio, televisione e cinema).

Massimo Salcito è Diplomato in Organo e Composizione Organistica, Pianoforte, Viola da gamba (corsi tradizionali decennali) e Clavicembalo (corso tradizionale triennale post diploma). Laureato al DAMS di Bologna, borsista all'Accademia Chigiana di Siena. Alterna l'attività concertistica a pubblicazioni e progetti su argomenti della musica antica. Docente titolare dei corsi di Clavicembalo e Tastiere Storiche al Conservatorio "D'Annunzio" di Pescara a seguito del Concorso DM 1990, coordina il gruppo di ricerca e relativo sito web fedelefenaroli.com. È ideatore e coordinatore artistico del progetto "1624-2024: 4 SECOLI DI COMBATTIMENTO", celebrazioni nella regione Abruzzo relative ai 400 anni dalla prima esecuzione del "Combattimento di Tancredi e Clorinda" di Claudio Monteverdi, a cui partecipano in qualità di partners Università, Conservatori di Musica e centri di ricerca.

Marta Salvatori

Le villotte e altri riferimenti di musica popolare nell'opera Nozze istriane di Antonio Smareglia (1854-1929)

Questa relazione è focalizzata su uno dei molti capolavori quasi dimenticati del panorama lirico italiano di fine Ottocento. L'opera *Nozze istriane*, su libretto di Luigi Illica fu composta nel XX secolo dal compositore Antonio Smareglia, compositore originario di Pola, e al suo interno sono ravvisabili numerosi elementi di folklore musicale. Alcuni di essi sono frutto di un soggiorno di Luigi Illica a Dignano d'Istria nel 1894, durante il quale il letterato ebbe modo di avvicinare e conoscere la gente del luogo, studiarne la mentalità e i costumi, per poi ricrearli nel libretto di *Nozze istriane*. Ma è soprattutto attraverso la musica del compositore polesano che l'opera si tinge di elementi di cultura popolare ancora presenti nella cultura musicale istriana e tuttora appannaggio di molte comunità. Con il mio studio intendo illustrare la presenza di questi richiami folklorici nel tessuto musicale dell'opera *Nozze istriane* attraverso un'indagine che partendo dalle forme musicali ravvisabili al suo interno ne metta in luce gli adattamenti al contesto dell'opera lirica, senza trascurare le funzioni intradiegetiche. Sarà, inoltre, preso in esame il libretto allo scopo di censire e illustrare i rimandi testuali al canto popolare in lingua istroveneta. Nonostante l'apprezzamento del pubblico, la presenza di questo tessuto testuale-musicale riferibile a un territorio molto ristretto, quello istriano, e di conseguenza caratterizzato da un circoscritto ambito musicale, fu proprio la causa della scarsa diffusione di quest'opera che godette di un numero limitato di esecuzioni.

Marta Salvatori ha un'ampia e diversificata formazione musicale: dopo aver studiato violoncello, si laurea in Discipline delle arti della musica e dello spettacolo indirizzo Musica presso l'Università degli Studi di Bologna, consegue il Biennio in Direzione di coro presso il Conservatorio della Spezia, il Diploma di Didattica della musica presso il Conservatorio della Spezia e il Diploma in Musica Elettronica presso il Conservatorio di Bologna. Scrive su riviste nazionali ed internazionali. Partecipa a convegni nazionali e internazionali, tra gli ultimi: il convegno annuale AMIS a Phoenix, il convegno SCSM a Chicago, e il convegno IReMus presso l'Université de la Sorbonne a Parigi. Attualmente è dottoranda presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano.

Enrico Scavo

'Et in Arcadia ego': gli oratori promossi dagli arcadi ferraresi tra Sei e Settecento

Un momento interessante nella parabola storica dell'oratorio musicale, anche in relazione alla riflessione sul tramonto del XVII secolo in Italia, emerge proprio fra gli anni Novanta del Seicento e i primi anni del Settecento, quando si ravvisa l'influenza arcadica nella produzione oratoriale ferrarese che già vantava una rigogliosa tradizione. Sebbene sia stato messo in luce il ruolo ricoperto dai modelli degli autori del teatro classico francese (primi tra tutti Racine) nel processo di rinnovamento del dramma per musica, fino all'opera seria di stampo arcadico-metastasiano, meno indagato è stato l'oratorio quale 'cemento' nel quale il movimento arcadico infuse il suo spirito di rinascita artistica e culturale. I letterati ferraresi che orbitarono intorno alla colonia del Po accolsero senza indugi le tendenze arcadiche irradiatesi da Roma, promuovendo l'esecuzione di oratori riferibili a questa nuova sensibilità, quali: *S. Giorgio tragedia spirituale per musica* (1699), *La Giuditta* (1700), *L'empietà di Atalia punita dalla Giustizia* (1703), *L'Atalia* (1704), *il Faraone* (1705) – replica del *Mosè risorto dall'acque* (1694), *Il Martirio di S. Margherita* (1706), *La Regina Ester* (1706), il *S. Lorenzo tragedia spirituale* (1708). L'analisi di questo corpus è stata condotta attraverso la dialettica 'opera' – 'evento': se da un lato le singole composizioni e, ancor più, i nessi che si realizzano tra queste hanno consentito di mettere in luce i principali tratti estetico-formali riconducibili all'esperienza arcadia, la ricerca condotta intorno agli 'eventi' ha rischiarato alcune peculiarità del contesto socio-culturale, attraverso le biografie di alcuni protagonisti. In particolare, come si mostrerà, fra gli artefici di questa ultima stagione dell'oratorio a Ferrara dominante è la presenza di figure di spicco dell'attività letteraria e musicale cittadina: Antonio Trotti, Scipione Sacrati e Giulio Cesare Grazzini come librettisti, Giovanni Battista Bassani come compositore, Pinamonte Bonacossi come 'impresario'.

Enrico Scavo dopo la laurea in Lettere ad orientamento Filologico Letterario (Università di Ferrara) consegue la Laurea Magistrale in Discipline della Musica presso l'Università di Bologna. La tesi di laurea, concernente l'edizione critica della raccolta di madrigali *Il Fior Novello di Giovanni Maroni* (1596), è stata pubblicata nel 2018 nella collana 'Biblioteca dell'Istituto Clemente Terzi' (Firenze, LoGisma editore). Diplomato in Contrabbasso classico (Conservatorio 'G. Frescobaldi' di Ferrara), approfondisce successivamente lo studio della prassi esecutiva antica (Conservatorio di Vicenza). Nel 2023 consegue il dottorato in musicologia presso l'Università di Ferrara con la tesi *L'Accademia della Morte di Ferrara: l'oratorio e il primato di Giovanni Battista Bassani* (tutor Prof. Alessandro Roccatagliati). La dissertazione si è aggiudicato il Premio De Sono 2023 per miglior tesi in Musicologia e sarà pubblicata nell'autunno 2024 per i tipi della Libreria Musicale Italiana. Ha collaborato al Tasso in Music Project (University of Massachusetts Amherst) e con il Centro Studi Antoniani di Padova per la realizzazione di edizioni critiche di musica rinascimentale. Attualmente collabora con l'Università di Trento per la schedatura delle fonti musicali della Biblioteca Angelica ed è coinvolto nelle attività di segreteria dell'Associazione «Il Saggiatore musicale».

Francesca Scigliuzzo

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

Nuove Forme Sonore è un gruppo di compositori, improvvisatori ed esecutori fondato a Roma da Giancarlo Schiaffini e Jesús Villa-Rojo alla fine del 1970, costituitosi in associazione nel 1973 e attivo fino al 2004. Nato come trio, divenuto presto un quintetto, l'ensemble si è dedicato alla ricerca e alla produzione di una «musica da camera nuova, autentica e soprattutto comunicativa» (Pecori 1974), una musica al confine tra scrittura e improvvisazione, tra generi e repertori diversi. Obiettivo della ricerca è indagare, da un punto di vista storico e analitico, le musiche e le pratiche del gruppo, rivolgendo particolare attenzione allo studio delle dinamiche di relazione e del gesto collettivo, scritto, libero o parzialmente predeterminato, per scoprire forme, motivi ed esiti di un pensiero creativo originale, vicino – in modi specifici e complementari – all'improvvisazione, alla composizione e all'esecuzione. Delineato il contesto metodologico che adotto, propongo l'analisi di esempi musicali diversi, editi e inediti: degli estratti da due improvvisazioni del gruppo e alcune composizioni di Giancarlo Schiaffini, scritte da e per i gesti propri dei musicisti del 'suo' ensemble. Se l'improvvisazione è il luogo privilegiato per indagare il fare musica di Nuove Forme Sonore in una dimensione performativa 'libera' e spontanea, i brani di Schiaffini sono il luogo ideale per osservare un sistema di scrittura aperto all'ascolto dell'interprete e alla creazione dialogica, un sistema di scrittura che ben sintetizza le relazioni tra il segno, le pratiche esecutive e il repertorio di gesti dei singoli musicisti e del gruppo. Lo studio di questi esempi mostra l'esistenza di un rapporto circolare tra composizione, scrittura e atto performativo, e la presenza di alcune ricorrenze nell'organizzazione dei gesti, delle dinamiche di relazione e della forma. Tali ricorrenze descrivono la logica del pensiero e delle azioni performative di Nuove Forme Sonore, in atto a prescindere e attraverso le specificità delle pratiche. La ricerca mette in luce da prospettive diverse, e attraverso l'esperienza originale e ancora poco studiata di Nuove Forme Sonore, le tensioni sottese alla definizione dei concetti di 'improvvisazione' e 'composizione', al fine di portare un contributo al già acceso e complesso dibattito sull'analisi e sul rapporto tra le due pratiche.

Francesca Scigliuzzo è diplomata in violoncello sotto la guida del M° Silvia Chiesa e laureata cum laude in musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia-Cremona, dove ha discusso le tesi "*Ciaccona, Intermezzo e Adagio per violoncello solo* 1945 di Luigi Dallapiccola. Problemi testuali e aspetti analitici" (l'articolo è stato pubblicato in *Philomusica-online* 2021) e "Il *pensiero divergente* di Giancarlo Schiaffini alla ricerca di soluzioni espressive tra improvvisazione, composizione ed esecuzione" (vincitrice del Premio Morelli 2021 e menzione per il Premio SIdM 2021). Interessata allo studio dei processi compositivi e all'analisi delle musiche e delle pratiche performative della seconda metà del XX secolo, ha pubblicato e sono in corso di pubblicazione: "*Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* (1987) di Luigi Nono. Proposta di studio di un processo compositivo *sovversivo*" (Le ricerche degli *AlumniLevi* 2024), "Tra critica testuale e pratiche esecutive. Il caso di *Ciaccona, Intermezzo e Adagio per violoncello solo* (1945) di Luigi Dallapiccola e Gaspar Cassadó" (in corso di pubblicazione per Quodlibet) e "Sulla scrittura di Evangelisti, 1954-1963: tra libertà e controllo" (in corso di pubblicazione). Attualmente dottoranda presso l'Università

degli studi di Udine lavora ad un progetto di ricerca su Nuove Forme Sonore, gruppo di compositori, esecutori e improvvisatori nato a Roma nel 1970.

Roberto Scoccimarro

Gli abbozzi di Giuseppe Verdi per Aida: riflessioni sul rapporto tra processo creativo ed esotismo

Negli abbozzi compositivi di Giuseppe Verdi è possibile generalmente distinguere tra schizzi preliminari, abbozzi continuativi e frammenti di partitura scartati. Ciò vale anche per gli schizzi di *Aida*, le cui più di 600 pagine di materiale, raccolte in un ordine parzialmente casuale, sono state ora virtualmente riordinate da parte dello scrivente. Tale lavoro ha permesso l'elaborazione di un ordine cronologico relativo degli schizzi concernenti i medesimi numeri e sezioni di numeri. Sulla base di tale fase preventiva di studio si è sviluppata una prospettiva genetica del processo creativo, i cui criteri mostrano linee di contiguità con quanto propone la *Skizzenforschung* per gli abbozzi beethoveniani. Poiché in questa sede non è possibile presentare un'analisi esaustiva del materiale, si è deciso di focalizzare l'indagine sugli schizzi per il quarto atto, in particolare sulla scena del giudizio. Il coro dei sacerdoti *Spirto del nume, sopra noi discendi* fu inizialmente concepito da Verdi in un'armonizzazione a quattro voci del tutto tradizionale, priva di effetti esotici. Dopo diverse stesure in tale forma (due delle quali in partitura), nei successivi schizzi la versione fu accantonata per l'intonazione all'unisono, in stile "salmodico", rimasta poi definitiva. Tale radicale mutamento di concezione va posto in relazione con altri due luoghi dell'opera, entrambi nel terzo atto: l'inizio, originariamente composto come un "coro alla Palestrina", poi sostituito dall'intonazione modale d'atmosfera esotica *Oh tu che sei d'Osiride* (cfr. Gerhard 2018); e il monologo di Aida, che dal convenzionale numero *Schiava deserta ed orfana* si trasformò nella romanza *O cieli azzurri* (cfr. Della Seta 2022). In tutti e tre i casi, partendo da registri stilistici tra loro diversi ma tutti afferenti alla tradizione colta occidentale (stile antico, aria, coro armonizzato), si assiste a un processo che sfocia, dopo molteplici tentativi, in esiti pertinenti l'area dell'esotismo o dei linguaggi musicali remoti: la modalità e l'unisono nell'invocazione dei sacerdoti ad Iside, ancora la modalità e la melodia strumentale fiorita nella romanza di Aida, e nuovamente l'unisono nella scena del giudizio. Appare dunque evidente come la specifica sonorizzazione delle alterità etniche e culturali presenti nell'opera non sia un'idea drammatica ed estetica pianificata fin dal principio, bensì il frutto di un cammino tortuoso: solo in una fase più matura della composizione Verdi giunse a caratterizzare tali alterità in vesti musicali percepibili quali inusuali (extra-europee o arcaiche) e a caricare così la dicotomia Egitto-Etiopia di sensi profondi, aprendola a plurime forme di ricezione: tra le altre, l'Egitto come società oppressiva paragonabile all'Europa colonizzatrice nell'Ottocento, o all'Impero austriaco prima dell'indipendenza italiana (cfr. Locke 2005, 2006). Questa relazione intende proporre, attraverso immagini e trascrizioni inedite degli schizzi, nonché riferimenti alla corrispondenza verdiana, riflessioni sulle successive tappe e motivazioni del processo creativo.

Roberto Scoccimarro è attualmente collaboratore scientifico nel progetto "*Lukas Sarasin and the phenomenon of the "collegium musicum" in circa 1800*" presso la Hochschule der Künste Bern. Nel 2023 è stato collaboratore al progetto PRIN "*How they used to sing Verdi?*" dell'Università di Bologna. Durante gli anni 2018-2020 è stato collaboratore dei progetti "Schott-Archiv" e "Beethoven-Sammlung" della Staatsbibliothek di Berlino, dal 2013 al 2016 del progetto "Hofmusik Dresden" della biblioteca SLUB di Dresda. La sua tesi di dottorato sui drammi seri di Leonardo Leo, discussa presso la Hochschule für Musik und Tanz di Colonia, è stata pubblicata dalla casa editrice Ortus (Berlin-Beeskow 2020). Ha precedentemente conseguito a Roma la laurea in Storia della Musica con Pierluigi Petrobelli, e, parallelamente a studi privati di composizione, il diploma di pianoforte presso il conservatorio di Santa Cecilia in Roma. Partecipa a convegni musicologici internazionali e collabora con istituzioni operistiche nel settore della *Operndramaturgie*. Le sue principali aree di ricerca sono il teatro musicale nel Sette- e Ottocento, la scuola "napoletana" e lo studio degli schizzi compositivi (*Skizzenforschung*).

Maria Semi

Riflessioni sulla storiografia musicale del nuovo millennio

A quasi cinquant'anni dalla pubblicazione di *Fondamenti di storiografia musicale* di Carl Dahlhaus, il dibattito attorno alla scrittura delle storie della musica non si è certo sopito. L'affermarsi dei global studies, le sfide poste dalla riflessione post- e decoloniale, e la pubblicazione della monumentale storia di Taruskin hanno contraddistinto il dibattito di inizio millennio. Prendendo spunto dalla recentissima (2023) pubblicazione di una nuova storia della musica occidentale in sei volumi, parte della serie *Cultural Histories* di Bloomsbury, propongo da un lato di esaminare il contributo specifico di questa nuova impresa storiografica, dall'altro di valutare quanto le principali questioni sollevate nel volume di Dahlhaus sembrino o meno essere ancora centrali nella scrittura delle storie sopra menzionate. Ciò che si propone non è, dunque, tanto di sottoporre la riflessione di Dahlhaus alla prova del tempo (cosa che peraltro è stata già fatta nel 2016 da un insieme di musicologi di area germanica nel volume *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, a cura di F. Geiger e T. Janz), quanto di vedere nel concreto come i volumi di Taruskin e della *Cultural History of Western Music* si collochino rispetto ad alcune ingombranti dicotomie, come quella tra storicità e carattere artistico, esplicitamente poste a fondamento del genere storiografico-musicale da Dahlhaus. L'obiettivo è quello di riflettere sulle forme di storiografia emergenti e sul loro rapporto col passato.

Maria Semi è Professoressa associata all'Università di Bologna, dove insegna Estetica e Filosofia della musica. Si è occupata di lessicografia musicale pubblicando una nuova edizione critica del *Dictionnaire de musique* di Jean-Jacques Rousseau (in *Œuvres complètes. Présentation chronologique Édition du tricentenaire (1712-2012)*, a cura di Jacques Berchtold, François Jacob e Yannick Séité, vol. XV, Paris, Classiques Garnier, 2020). Accanto a pubblicazioni inerenti al Settecento, i suoi interessi mirano a comprendere l'impatto della Global History e dei Postcolonial Studies sugli studi musicologici e a ragionare sul peso dell'eredità del pensiero ottocentesco nelle narrazioni della storia della musica occidentale. In relazione a questi temi ha di recente pubblicato i seguenti articoli: *Delgamuukw v. the Queen. Cronache di un ascolto giudiziario* («Etnografie Sonore/ Sound Ethnographies», 2021, 4, pp. 125–142); *Writing about Polyphony, Talking about Civilization: Charles Burney's Musical 'Corns and Acorns'* («Music & Letters», 2022, 103, pp. 60-87); «*Chi arriva alla tonalità, vince!*». *Dai videogame alla storia della musica* («Studi Culturali», 2022, 3, pp. 335-351); *A (Global) History of What? Three Challenges in Contemporary Music History Writing* («Acta Musicologica», 2022, 94, pp. 227-244).

Gaetano Stella

Teoria armonica nella tarda scuola napoletana: il trattato manoscritto Sull'armonia di Pietro Platania

Gli studi sulla teoria armonica nel meridione d'Italia tra Sei e Settecento hanno avuto negli ultimi 15 anni grande impulso soprattutto a seguito del grande interesse suscitato a livello internazionale dalle ricerche condotte sui partimenti. Questi, vero nucleo e perno dell'apprendimento della composizione in Italia fino all'inizio del XX secolo sono stati abbastanza ben indagati relativamente alla loro origine e sviluppo in area napoletana fino alla fine del XVIII secolo. Molti aspetti relativi invece ad altre tradizioni di diversa collocazione geografica o di epoca successiva sono invece ancora largamente da indagare. Più in dettaglio, la teoria dell'armonia in area napoletana nel XIX secolo, a parte qualche contributo di chi vi scrive e di pochi altri autori, attende ancora un esame approfondito delle fonti, dei presupposti teorici e delle varie forme che conseguentemente presero gli studi della composizione nelle scuole del meridione d'Italia. La relazione da me proposta intende concentrarsi su un interessante manoscritto conservato presso la biblioteca del conservatorio di Napoli con segnatura I-Nc S.C.12.8.2 dal titolo: *Sull'armonia. Studio teorico pratico di Pietro Platania. Dedicato agli alunni del R. Collegio di musica di Palermo*. Si tratta di un progettato trattato di armonia ed accompagnamento di Pietro Platania, allievo di Raimondi e direttore del Regio Collegio di Musica di Palermo all'epoca della sua redazione (anni 60 del XIX secolo). Il trattato, di quel Platania che poi sarebbe diventato Maestro del Duomo di Milano e Direttore del Conservatorio di Napoli per circa 20 anni, a differenza del successivo (più articolato e completo) *Trattato di Armonia* edito da Lucca e poi

da Ricordi, è rimasto manoscritto, ed è un interessante testimone di quella fase di passaggio che vide l'Italia diventata unita, cercare nuove vie per rinvigorire una secolare tradizione pedagogica musicale alla luce delle novità armoniche provenienti d'oltralpe e particolarmente dalla Francia. Attraverso lo studio del manoscritto intendo quindi evidenziare, attraverso una descrizione della sua struttura e del contenuto, quali gli elementi di tradizione, quali gli elementi di novità introdotti e quali gli elementi di elaborazione originale dell'autore; per aggiungere un tassello allo studio di una prassi pedagogica (quella degli anni '60 dell'Ottocento a Palermo e nel meridione italiano) ancora largamente da indagare.

Gaetano Stella è pianista, musicologo, direttore di coro e d'orchestra. È stato allievo di Aquiles delle Vigne (pianoforte), Teresa Procaccini (composizione), Giorgio Sanguinetti (musicologia), Giuseppe Piccillo (direzione di coro) e Bruno Aprea (direzione d'orchestra). È docente di Storia della musica presso il Conservatorio L. Refice di Frosinone. Ha pubblicato saggi su importanti riviste nazionali (*Rivista di analisi e teoria musicale*) ed estere (*Journal of music theory*, U.S.A.), curato l'edizione di atti di convegno internazionali (*Istituto italiano per la storia della musica*) e numeri speciali di riviste (*Rivista di analisi e teoria musicale*). Ha partecipato inoltre ad importanti convegni in Italia (convegni nazionali SIDM, GATM ed altri), Belgio (Euromac 2014 a Lovanio) Germania (Euromac 2008 a Friburgo), Regno Unito (Università di Durham) e Stati Uniti (Convegno annuale della American Musicological Society 2008).

Gennaro Tallini

Per l'edizione critica delle Intavolature di Fedele Fenaroli: recensio e stemma dei testimoni esistenti

Le *Intavolature libro I*, composte entro la fine del Settecento da Fedele Fenaroli, rappresentano un importante tassello volto alla costruzione di un metodo di insegnamento della tecnica clavicembalistica e del basso continuo che permetta agli allievi di avere familiarità con le risoluzioni del *partimento* e con i fondamenti della composizione e del basso continuo. I testimoni oggi reperibili delle *Intavolature* sono conservati a Gaeta, Napoli e Montecassino mentre altri, contenenti però le sole *Sonate per cembalo*, sono conservati nella Biblioteca provinciale di Campobasso. In particolare, abbiamo: *Intavolature Libro Primo del Sig[n]or Fedele Fenarole* (Gaeta nel Fondo Musicale del Seminario Vescovile), *Intavolature del Sig.re Fedele Fenaroli* e le *Sonate per clavicembalo del Maestro Fenaroli* (Napoli, biblioteca "San Pietro a Maiella") e *Intavolature del Sig.re Fedele Fenarole*, codice miscelaneo del Fondo Musicale dell'Abbazia di Montecassino. L'analisi dei *mss.* evidenzia l'ideale progressione dei singoli brani nell'originale visione didattica del maestro; la sua progressività, infatti, permette di analizzare e fa risaltare in modo eccellente gli aspetti che i copisti dei tre testimoni hanno potuto prediligere per i propri interessi e bisogni didattici, professionali e d'insegnamento, anche a partire dalle varianti che ognuno di loro ha imposto ai propri *mss.* in termini di schema didattico, ordine formale e strutturazione armonica. Diverso, invece, il caso del testimone cassinese, frutto di collazione di due codici simili contenenti, nella prima sezione, 15 *Intavolature* solo in parte riconducibili alle 20 dei codici napoletano e gaetano. La presente comunicazione, quindi, da un lato mira ad illustrare il ruolo che le intavolature e le sonate fenaroliane ricoprono all'interno del complesso *Gradus* didattico progettato dal maestro abruzzese e dall'altro ad individuare quali manoscritti, tra i testimoni oggi reperibili, siano più vicini all'originale, anche in un'ottica filologica volta a restituirne, in una prossima edizione critica, il *corpus* integrale.

Gennaro Tallini, dopo gli studi di pianoforte, composizione, clavicembalo ed organo ha conseguito la laurea in Estetica presso l'università di Cassino ed il dottorato di ricerca in Filologia presso l'Università di Verona. Attualmente è coordinatore vicario del Centro di Ricerca "Al Segno di Fileta" e direttore delle collane "La Stanza Segreta di Musica" e "Studi Aurunchi" (ISSN 2724-413X) presso l'editore Ali Ribelli e parte del comitato di redazione di "Kepos-online" (Fascia A). Tra gli altri, ha pubblicato saggi e articoli scientifici su Elsa Olivieri Sangiacomo Respighi, Antonio Minturno, la Generazione dell'Ottanta, Luigi Capotorti. Recentemente ha scoperto una messa *Alla Pallestina* di Fenaroli, un *Salve regina* di Luigi Capotorti (ed. critica 2023) e un nuovo testimone dello *Stabat Mater* di Pergolesi (Musica/Realtà 127). Con M. Salcito, F. Duranti e G. Mascia.

Paolo Teodori

La Regola di Contrapunto, ovvero il residuo della teoria nella pratica della composizione a cavallo tra Cinque e Seicento

Claudio Annibaldi, occupandosi della committenza musicale tra Cinque e Settecento, ha messo l'accento sull'importanza che, nell'esperienza musicale di quei tempi, poteva avere la finalizzazione pratica, volta alla realizzazione di eventi sonori reali, delle attività dei musicisti. Sarebbero diversi i motivi per occuparsi della *Regola di Contrapunto* (in parte tramanda appunti dei fratelli Nanino), ma questo, della destinazione primariamente pratica della musica, è tra i più interessanti. Come Daniele Sabaino notò in un articolo del 1998, il manoscritto della *Regola di Contrapunto* rappresenta una fotografia, parziale ma attendibile, della prassi didattica della composizione tra la fine del XVI secolo e l'inizio di quello successivo. Si tratta, dunque, di un manuale che può offrire l'opportunità, a chi si occupa di analisi della polifonia tardorinascimentale, di riflettere sul diverso peso dei riferimenti cui il musicista attingeva nella pratica della composizione; in particolare dà modo di considerare il rapporto tra pratica e teoria della musica. Un manuale di regole per la composizione è orientato dalla sua funzione didattica: deve tener conto dell'esperienza musicale corrente, ineffabile e però circostanziata, che deve segmentare e sintetizzare in indicazioni che ne rendano disponibile la migliore comprensione; è attento alle circostanze e ai modi in cui la musica viene impiegata; considera poi il percorso pedagogico, che deve essere efficace in vista degli obiettivi da raggiungere. Sono comprensibili, quindi, da una parte la prossimità della *Regola* alla pratica della musica, dall'altra la distanza dal modo con cui la trattatistica più accreditata del tempo illustra alcuni temi che toccano aspetti sensibili della pratica compositiva. Tale distanza può essere valutata, per esempio, osservando come la *Regola* presenta la modalità, uno degli aspetti più importanti e sensibili (anche per la musicologia attuale) della composizione tardorinascimentale. La descrizione dei "toni" manifesta un'attenzione limitata nei confronti del tema modale e fa presumere che, pur all'interno di un quadro complesso e spesso contrastante, fosse ancora debole l'intuizione di una struttura gerarchicamente organizzata. Accanto a questo, l'attenzione quasi maniacale all'organizzazione dell'insieme di chiavi più opportuno – a seconda del sistema per b-quadro o b-molle scelto per un determinato componimento – rende evidente quanto l'esatta configurazione del complesso vocale fosse ritenuta cruciale per la predisposizione d'un adeguato spazio sonoro.

Paolo Teodori è Professore di Teoria dell'Armonia e Analisi a Santa Cecilia. Attualmente dottorando in *Musica e Spettacolo* presso l'Università "Sapienza" di Roma. Partecipa abitualmente, in qualità di relatore, a convegni aventi come oggetto principale l'analisi musicale (in particolare GATM, EUROMAC). Ha pubblicato diversi articoli (anche in *Studi Corelliani* e in *RATM*) sulla musica di autori attivi a Roma tra Cinque e Settecento e, più occasionalmente, sulla musica da film. Fa parte del Comitato Nazionale Celebrazioni Palestriniane. Ha pubblicato il manuale *Fondamenti di Composizione*, ad uso dei Conservatori di Musica. Ha composto e compone musica per diverse trasmissioni televisive e per coro. Direttore del *Coro Sant'Agnese in piazza Navona*.

Federico Terzi

Organi da teatro nell'Italia dell'Ottocento: il caso del Teatro alla Scala

Alcuni documenti finora poco considerati in sede storiografica permettono di interrogarsi sull'organo al Teatro alla Scala nel corso dell'Ottocento. Rese note le fonti, l'intervento ne analizzerà il contenuto e le implicazioni facendo emergere diversi filoni tematici. In primo luogo, ci si soffermerà sulle vicende materiali e sulle caratteristiche foniche dello strumento, questioni su cui è possibile disquisire soprattutto a partire dagli anni '60, quando in teatro si ebbe l'installazione di un organo fisso. Studiando simili aspetti, si toccheranno problematiche relative, da un lato, al repertorio operistico eseguito nel teatro milanese; dall'altro, all'orchestra della Scala e a varie figure di musicisti (tra cui Giuseppe Verdi). In secondo luogo, il contesto scaligero verrà messo a sistema con quello di altri teatri tra cui, per esempio, il Teatro Sociale di Bergamo, il Teatro Municipale di Reggio Emilia, il Teatro Grande di Brescia e il Teatro Filarmonico di Verona. Operando in una simile ottica, si farà notare al contempo che uno studio sugli organi da teatro può aprire nuove prospettive di indagine su argomenti di vasto interesse musicologico riguardanti l'Italia ottocentesca. Tra questi, il dibattito

estetico-compositivo sulla musica da chiesa; la presenza del sacro nelle scene d'opera; le discussioni sull'unificazione del diapason in tutto il territorio nazionale.

Federico Terzi è assistente di musicologia all'Università di Losanna e organista alla Basilica Notre-Dame di Ginevra. Si è laureato con lode in Filologia moderna all'Università Cattolica di Milano con una tesi su Carlo Borromeo e la musica. Ha studiato organo a Milano, Como e Ginevra. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla Milano borromaica alla musica di Puccini con particolare enfasi verso il mondo dell'organo. Attualmente realizza una tesi di dottorato sulla musica organistica e pianistica di Vincenzo Petrali (1830-1889). Suoi lavori sono pubblicati (o sono in corso di pubblicazione) in sedi quali *Rivista italiana di musicologia*, *Intersezioni*, *Rhetorica*, *Ævum*, *Journal of seventeenth-century music*, *Études de Lettres*, *Grove music online*.

Anna Rosaria Valanzuolo

Il teatro in salotto: le parafrasi operistiche per trio di Vincenzo De Meglio

L'egemonia del melodramma nella vita musicale italiana dell'Ottocento si riflette, all'interno del genere della musica strumentale, nella straordinaria quantità di parafrasi operistiche – per strumento solo, pianoforte *in primis*, o piccole formazioni cameristiche – che invade salotti privati, accademie, circoli e sale da concerto. Molte di queste composizioni si configurano come prodotti di consumo, realizzati per soddisfare l'ampia domanda di un pubblico specifico costituito perlopiù da dilettanti di diverso livello che amano riprodurre nel proprio salotto le melodie ascoltate in teatro. Accanto a questa letteratura musicale di consumo esiste un repertorio su motivi d'opera costituito di lavori cameristici che ambiscono ad una più alta dignità artistica e che si inseriscono con naturalezza in un più ampio fenomeno di rinascita della musica strumentale italiana. Tale rinascita risulta essere strettamente collegata alla diffusione, nell'Italia ottocentesca, della musica da camera straniera e in particolare tedesca: in quell'epoca i trii di Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn sono sempre più presenti nei programmi dei concerti, spesso accanto ai più vari derivati strumentali dell'opera. È questo lo scenario musicale che fa da sfondo ai trii su temi d'opera del compositore partenopeo Vincenzo De Meglio (1825-1883): essi rappresentano un *unicum* nel genere della parafrasi operistica per trio con archi e pianoforte, in quanto caratterizzati da una scrittura virtuosistica squisitamente idiomata e da una particolare cura dell'aspetto formale non rintracciabili nelle composizioni affini di musicisti coevi. Per le suddette caratteristiche i trii in questione costituiscono una valida risorsa per studiare lo scambio e l'interazione tra generi differenti, ossia la musica da camera originale e la musica parafrasata; al contempo essi possono fungere da osservatorio privilegiato dal quale studiare le dinamiche di produzione, circolazione e fruizione del repertorio strumentale nel secondo Ottocento. Due sono gli obiettivi del presente studio: la riflessione sull'evoluzione del linguaggio strumentale dell'epoca e la ricostruzione del contesto socioculturale di riferimento; tali obiettivi sono stati perseguiti attraverso l'analisi dei trii di De Meglio, da una parte, e lo spoglio di fonti emerografiche del tempo dall'altra. In questo modo è stato possibile comprendere il *modus operandi* del compositore che appare manipolare nella direzione del virtuosismo il materiale operistico, ricollocandolo all'interno di una nuova architettura formale; al contempo, riflettendo su una rete fatta di dedicatari, esecutori e ascoltatori, è stato possibile definire l'identità di salotti e sale private o semi-private che ospitavano l'esecuzione di queste composizioni. Questo studio fornisce dunque un tassello utile ad approfondire la conoscenza tanto della produzione cameristica nella Napoli postunitaria, quanto del contesto musicale e culturale all'interno del quale quella produzione visse e si diffuse.

Anna Rosaria Valanzuolo è nata a Castellammare di Stabia nel 1980. Ha intrapreso lo studio del pianoforte all'età di otto anni, diplomandosi con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio di Musica di Salerno "Giuseppe Martucci". Successivamente ha frequentato con brillanti risultati l'Accademia Musicale Pescarese, dove ha conseguito il Diploma di Alto Perfezionamento Pianistico al termine di un corso di studi triennale col M° Bruno Mezzena. Ha inoltre conseguito, col massimo dei voti e la lode, il Diploma Accademico di II livello in pianoforte, il Diploma accademico di II livello di Musica da camera e il Diploma accademico di II livello di Maestro collaboratore presso il Conservatorio "San Pietro a Maiella" di Napoli. Ha approfondito la sua cultura musicale

intraprendendo gli studi di composizione, musica corale e direzione di coro presso il Conservatorio di Musica di Salerno; ha conseguito, con il massimo dei voti e la lode, la Laurea Magistrale in Musicologia presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza" con una tesi di ricerca dal titolo "Le parafrasi operistiche per trio con archi e pianoforte nella Nuova Italia", avendo come relatore il prof. Antonio Rostagno. Attualmente è iscritta a un dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Universidad Complutense de Madrid. È docente di Pratica e lettura pianistica con contratto a tempo determinato presso il Conservatorio di musica "Domenico Cimarosa" di Avellino.

Maria Beatrice Venanzi

Marietta Alboni, «una piccola Maria per un grande contralto»

Marietta Alboni (1826-1894), originaria di Città di Castello, è forse il maggiore contralto dell'epoca tra Rossini e Verdi. La sua carriera artistica, iniziata grazie al supporto della famiglia e all'appoggio dei concittadini, prosegue brillantemente grazie all'interesse di Gioacchino Rossini. È proprio grazie al maestro pesarese, del quale diverrà l'interprete preferita [Pougin 1912] che ottiene i primi ingaggi in Italia, prima a Bologna poi a Milano. Intraprende poi delle lunghe tournée in giro per l'Europa, dapprima insieme a due dei fratelli, poi da sola, divenendo «impresario di sé stessa.» È con questa fama che giunge a Londra, in cui nella stagione 1846-47 rivaleggia con la soprano Jenny Lind, e s'impone a un pubblico entusiasta nei ruoli di Cenerentola (ruolo titolo), di Arsace (nella Semiramide) e dell'Italiana in Algeri (ruolo titolo). L'Alboni, dal carattere instancabile e generoso, ma anche orgoglioso, approda a Parigi nel 1847, esibendosi dapprima all'Opéra e in seguito al Théâtre-Italien, presso il quale sarà acclamata da pubblico e recensori. Famosa per i ruoli en travesti, nei quali eccelle, per la presunta androginia e per la corpulenza (il recensore Paul Smith arriverà a definirla, paragonandola al basso più celebre della sua epoca, una «Lablache femelle»), l'Alboni attira su di sé molte voci per l'atteggiamento anticonformista, e la stampa non esita a cucirle addosso un personaggio che si distingue per una spregiudicatezza dei costumi poco rispondente alla realtà. Benché sia interessante documentare la creazione di un mito, lo è ancor di più ricostruire la vocalità della cantante: formata alla scuola belcantistica rossiniana, l'Alboni si distingue per una voce dal timbro vellutato e seducente, per la precisione dell'intonazione e per la morigeratezza nelle fioriture, nonché per un'estensione formidabile (dal sol² al do⁴, secondo il suo stesso autografo). Non mancano le critiche alla sua presunta freddezza e fissità nella recitazione, alla scarsa potenza vocale (soprattutto, negli ultimi anni della carriera, nei ruoli verdiani di Maddalena e di Ulrica) e alla sua abitudine di ripetere le arie senza alcuna variazione. L'Alboni si difende con autoironia da queste critiche, riconoscendo, in retrospettiva, che la sua corporatura le sarebbe stata d'impaccio nei ruoli più tragici, e sperando di essere ricordata per i suoi ruoli comici, in particolare quello della zia Fidalma nel Matrimonio segreto. Costretta a un ritiro prematuro dalle scene a causa della malattia del primo marito, l'Alboni terrà a rendere omaggio a Rossini in occasione della morte del maestro. La ricostruzione della sua storia di donna, oltre che di artista, potrà forse aiutare a rendere giustizia, e a risuscitare un interesse, per uno dei più grandi contralti italiani mai esistiti. La presente proposta nasce in seno al progetto PRIN «How they used to sing Verdi», diretto dal prof. Marco Beghelli (Università di Bologna), che mira a ricostruire le prassi esecutive verdiane a partire dalle fonti primarie più eterogenee (recensioni, lettere, testimonianze fonografiche). Occupandomi della parte francese della ricerca, ho raccolto e catalogato articoli e recensioni dalle riviste digitalizzate Journal des débats politiques et littéraires, Revue et Gazette musicale de Paris e L'Art musical, accessibili sul RIPM – Répertoire international de la presse musicale. Le ricerche sono state completate presso la Bibliothèque nationale de France, presso la quale ho avuto modo di consultare i registri dei teatri parigini e i fondi dei cantanti, esaminando in particolare due raccolte autografe di arie dell'Alboni e la monografia originale Marietta Alboni di Arthur Pougin.

Maria Beatrice Venanzi è laureata in Lingue e letterature moderne, laureata in Violino e diplomata in Viola al Conservatorio di Perugia. Nel 2021 ha conseguito il dottorato in Comparatistica all'Università di Torino, discutendo la tesi «Mallarmé e il Modernismo musicale: percorsi comparativi tra Debussy, Ravel e Milhaud», di prossima pubblicazione con LIM. Tra i suoi campi di ricerca, oltre alle cantanti del periodo verdiano, si annoverano la produzione liederistica di Fanny e Felix Mendelssohn e la didattica del violino. È risultata vincitrice della borsa di ricerca presso il DHI – Istituto Storico Germanico di Roma per il secondo semestre 2023, con il progetto di ricerca «Fanny

Mendelssohn e il viaggio in Italia.» Attualmente è assegnista di ricerca al DAR – Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna con un PRIN sulla «Prassi esecutiva delle opere verdiane – How they used to sing Verdi», diretto dal prof. Marco Beghelli, che ha per obiettivo la ricostruzione della prassi vocale verdiana a partire dai documenti d'epoca (recensioni degli spettacoli, registrazioni, epistolari). In seno al programma «Marco Polo», nell'anno accademico 2023/24 ha svolto un soggiorno a Parigi della durata complessiva di sei mesi, in cui ha approfondito il contesto vocale francese all'epoca di Verdi svolgendo delle ricerche presso la Bibliothèque nationale de France e ospitata dall'Université Paris 8 – Vincenne-Saint-Denis, con referente il prof. Camillo Faverzani.

Luigi Verdi

L'apprendistato del giovane Petrassi: composizioni e documenti inediti

L'11 ottobre 1928 Goffredo Petrassi sostenne l'esame di ammissione per entrare nella classe di armonia al Conservatorio "Santa Cecilia", venendo ammesso con voto "7,50" direttamente al VI anno, ossia alla scuola di fuga. La commissione era formata da Alessandro Bustini, Cesare Dobici e Alfredo Palombi. Petrassi aveva 24 anni e 3 mesi, era di gran lunga il più anziano degli esaminandi. La classe di Bustini era stata istituita nell'anno 1925-26, in sostituzione di quella di Setaccioli divenuto nel frattempo direttore a Firenze. Con il ritiro di Respighi dall'insegnamento nel 1927-28, Bustini rimase docente unico a partire dall'anno 1928-29. Dai registri di classe nella Biblioteca del Conservatorio "Santa Cecilia" è possibile ricostruire la formazione delle classi di composizione. Petrassi frequentò per quattro anni fino al diploma del 1932, avendo come compagni di studio musicisti di rilievo (Bizzelli, D'Ambrosi, Ferdinandi, Morelli, Rosati, Scarpini tra gli altri). Di grande interesse, quindi, il contesto generale e le personalità degli allievi che si trovarono a condividere il percorso didattico con Petrassi. Petrassi giungeva all'ammissione già con un bagaglio non trascurabile di esperienze compositive: una sonata violoncello e pianoforte, brani per pianoforte, voce e pianoforte come i *Canti della campagna romana* scritti in collaborazione con Giorgio Nataletti, che sembrano testimoniare una sua cauta vicinanza al movimento *Strapaese* ma già distante dal «pericolo illustrativo e manierismo popolare» di quest'ultimo (Gavazzeni). Sin dai titoli delle composizioni 'di studio' di Petrassi, si manifesta un certo distacco dalla musica 'descrittiva' allora in voga e una predilezione per le forme classiche. Nella biblioteca del conservatorio di Roma sono conservati i manoscritti autografi delle composizioni eseguite ai saggi: *Preludio e fuga* per archi (VI anno) 15/6/1929 (inedito) *Divertimento in do maggiore* per orchestra (VII anno) 15/6/1930 (Suvini Zerboni 2004). *Concerto per orchestra: «Ouverture Passacaglia»* (VIII anno) 25/6/1931: poi pubblicati come pezzi separati Ouverture da concerto (Ricordi 1934) e Passacaglia (Suvini Zerboni 2004). Da segnalare il ritrovamento di due composizioni giovanili degli anni Venti rimaste del tutto sconosciute fino ad oggi, non comparando in nessun catalogo e non essendo menzionate in alcuna fonte, delle quali è stata compiuta trascrizione e revisione, e che verranno presentate per la prima volta al pubblico dopo un secolo di oblio. Si tratta di composizioni brevi, piacevoli all'ascolto, con trovate di strumentazione che lasciano già presagire il Petrassi maturo. Vi si nota spregiudicatezza stilistica unita a un istinto naturale per il suono orchestrale.

Luigi Verdi, compositore, direttore d'orchestra e musicologo, ha scritto composizioni che vanno dal repertorio da camera a quello sinfonico, eseguite in Italia e all'estero. Il suo trattato di teoria musicale "Organizzazione delle altezze nello spazio temperato" (1998) ha affrontato, secondo un metodo sistematico, lo studio delle varie possibilità combinatorie dei suoni. Nel libro "Caleidocicli musicali. Simmetrie infrante dei suoni" (2010), ha sviluppato una tecnica che impiega le proprietà verticali degli accordi per regolarne anche lo svolgimento orizzontale. Ha pubblicato numerosi saggi e monografie, fra cui "Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia" (1991), "Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia prerivoluzionaria" (1996), "Franz Liszt e la sua musica nel cinema" (2014). Ha collaborato con varie riviste musicali, è stato promotore di manifestazioni ed eventi culturali, consulente di istituzioni quali l'Accademia Filarmonica di Bologna, l'A.gi.mus, l'Associazione Mozart-Italia, il Centro italiano di studi skrjabiniani, il Centro Studi Farinelli. Presidente della Fondazione Istituto Liszt, socio onorario della Scriabin Society of America e membro del Comitato artistico-scientifico della Sibelius Society Italia, nell'anno accademico 2002-2003 ha insegnato alla Frostburg State University del Maryland (USA). Docente di Composizione nei Conservatori di Adria, Bologna, Milano, Roma e, attualmente, al Conservatorio di Lucca.

Francesca Maria Villani

Musica, Genere e Razza: Le Compositrici Afroamericane e il Loro Impatto sulla Musica Classica

“It was either live with music or die with noise, and we chose rather desperately to live” scriveva Ellison (2002) nei suoi scritti sul jazz. Le origini legate ai canti degli schivi, la struttura costituita da botta e risposta, il rapporto viscerale col proprio strumento sono elementi che mettono a nudo le relazioni fra i corpi e le voci dei musicisti e, per estensione, la maniera in cui essi occupano lo spazio nella società americana del tempo. Il jazz e il blues incarnano la simbiosi, radicata nella realtà, che esiste tra estetica e vita delle persone nere. All'interno di questa prospettiva un ruolo fondamentale fu svolto dalle *blueswomen*, che coi testi delle proprie canzoni contribuirono alla formazione di una prima coscienza collettiva per le donne della working class (Davis: 2022). Tuttavia, a causa della politicizzazione dovuta alle lotte per i diritti civili, un'ulteriore segregazione culturale è stata operata nei confronti delle compositrici classiche nere. In un periodo storico in cui si rivendicava con orgoglio la creazione di un proprio linguaggio artistico, la musica classica appariva troppo vicina ai canoni occidentali per poter essere accettata. Il presente lavoro di ricerca si concentra su queste donne le cui composizioni sono tuttora trascurate in letteratura: un'analisi al contempo femminista e musicologica consente alla ricerca di espandersi e di analizzare le relazioni di potere e la doppia discriminazione subita di razza e genere. All'interno di questa prospettiva, alcune delle compositrici afroamericane più importanti, come Florence Price, Margaret Bonds e Undine Smith Moore rappresentano i diversi modi di mediare tra la musica classica e la tradizione afroamericana. L'intreccio e l'implementazione di alcuni motivi di ritmi di danze come la *juba* all'interno della *Sinfonia* in E minor di Price, così come il chiaro riferimento alla tradizione gospel nella *Spiritual Suite* di Bonds o i riferimenti ai motivi tradizionali nell'ultima produzione Moore sono solo alcune delle possibilità che queste compositrici esplorano, in un sottile equilibrio tra i canoni della musica occidentale e la ricerca di una propria voce. Lo studio della partitura è dunque affiancato ad un'analisi temi del femminismo nero (Davis, Lorde, bell hooks) al fine di comprendere come la molteplicità di approcci sia espressione della molteplicità di esistenze e corpi che trovano nella musica la loro dimensione. Uno studio capillare delle compositrici afroamericane dal punto di vista femminista non apporta, dunque, solo un accrescimento della ricerca a livello quantitativo, ma consente di valorizzarne la peculiarità e peso sociale e politico.

Francesca Maria Villani è dottoranda del DIN in Gender Studies (XXXIX Ciclo) presso l'Università Aldo Moro di Bari. Si è laureata in Scienze filosofiche col massimo dei voti e la lode presso il medesimo ateneo, con una tesi dal titolo “La polifonia dell'alterità. Corpo e voce in Cixous e Zambrano”. Nel 2018 ha conseguito il diploma in Pianoforte con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio “Nino Rota” di Monopoli. Ha pubblicato per Divergenze (2019) il romanzo “Goyescas” e per la medesima casa editrice ha curato l'edizione de “Una notte alla stazione di Silvi” di U. Fracchia. (2023). Tiene regolarmente concerti per le associazioni musicali italiane ed estere. Ha partecipato all'8ª edizione del festival ‘A due Voci’, (Como 2021) con un incontro-concerto promosso nell'ambito della *Journée mondiale de la philosophie* patrocinata dall'UNESCO. Ha preso parte all'VIII edizione delle giornate di studio “Le musiciste” (Roma Tre- Roma Tor Vergata) con un intervento su Sofija Gubajdulina e Ildegarda di Bingen.

Panel

Carolin Krahn, Agnese Pavanello, Cristina Scuderi, Marcella Tambuscio, Chiara Zuanni, Gesa zur Nieden

Transmitting Musical Knowledge in Eighteenth Century European Violin Playing: Tartini's Scuola delle Nazioni in Light of its Transnational Networks (Pupils, Patrons, Printers)

Carolin Krahn ha studiato Musicologia, Storia ecclesiastica antica e Letteratura francese a Würzburg, Vienna e Parigi. Dopo la laurea magistrale nel 2010 ha trascorso soggiorni di ricerca e di studio, tra l'altro, a Harvard e Stanford come borsista del DAAD e del European Recovery Program. Nel 2017 si è addottorata con una monografia sull'immaginazione dell'Italia musicale nell'estetica di lingua tedesca intorno al 1800, uscita con Hollitzer nel 2021. Parallelamente al dottorato, ha

completato un corso di studio di divulgazione e management musicale presso la Hochschule für Musik Detmold nel 2018. Dopo tre anni di insegnamento presso l'Università di Vienna, è stata ricercatrice all'Istituto Storico Germanico di Roma. Ha ottenuto l'abilitazione scientifica nazionale italiana (II fascia) in storia della musica nel 2023. Dall'autunno 2024 sarà professoressa universitaria di Musicologia all'Università di Kassel.

Agnese Pavanello è ricercatrice presso la Schola Cantorum Basiliensis, istituto universitario di Musica Antica affiliato alla Musik-Akademie Basel. Formatasi in Italia presso l'Università degli Studi di Pavia, ha approfondito i suoi studi presso diverse università estere, ottenendo il dottorato di ricerca presso l'Università di Friburgo (CH) con una tesi sul concerto strumentale. Ha lavorato presso l'Università di Salisburgo e la Universität für Musik und Darstellende Kunst di Vienna, dove ha svolto attività di insegnamento e ricerca. Ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale Italiana come professore di seconda fascia per le discipline musicologiche. I suoi interessi di ricerca vertono sulla polifonia sacra rinascimentale e sulla musica strumentale del Seicento e del Settecento. Ha pubblicato articoli su Arcangelo Corelli e studi ed edizioni di musiche di compositori della generazione successiva (Locatelli, Bopporti, Tartini); inoltre una monografia sul concerto grosso. I suoi contributi agli studi rinascimentali riguardano in particolare il compositore franco-fiammingo Gaspar van Weerbeke, di cui ha pubblicato edizioni delle sue messe e mottetti. Recentemente ha concluso un progetto sui Libroni di Franchino Gaffurio (Gaffurius Codices Online (<https://www.gaffurius-codices.ch/s/portal/page/home>)). Recenti pubblicazioni includono i volumi Kontrafakturen im Kontext (2020), Reopening Gaffurius's Libroni (2021), edizioni critiche di motetti missales (2023), e studi su Giuseppe Tartini (2022).

Cristina Scuderi è ricercatore Rtd/B presso l'Università Statale di Milano e guest professor presso l'Università di Graz (Austria), dove ha ottenuto l'abilitazione scientifica (venia docendi) e dove ha svolto per diversi anni attività di ricerca e insegnamento. Inoltre, è docente a contratto presso l'Università di Roma Tre e l'Università di Udine. Diplomata in organo e composizione organistica, clavicembalo e musica elettronica, ha insegnato presso le Università di Vienna, Firenze, Venezia e Padova, e presso vari Conservatori, svolgendo attività di ricerca musicologica nelle Università di Friburgo (Svizzera) e Stuttgart (Germania) con sovvenzioni del Ministero degli Affari Esteri e del Deutscher Akademischer Austausch Dienst. Presenta regolarmente i risultati delle sue ricerche presso convegni internazionali. La sua ultima monografia *The management of Opera (1861-1918). Eastern Adriatic Theatres* (Böhlau, 2024) – centrata sul recupero e contestualizzazione della documentazione italiana di ambito teatrale in territorio istriano e dalmata – è uscita anche in versione italiana per LIM. Dal 2005 è co-organizzatrice del Festival di Nuova Musica "Contemporanea" e del Concorso Internazionale di Composizione "Città di Udine", patrocinati da Commissione Europea - RNI, Unesco-Cni e Ministero degli Affari Esteri, nonché riconosciuti per più edizioni con premio di rappresentanza dalla presidenza della repubblica italiana. Cristina Scuderi è stata nominata al Lehrpreis (premio per l'insegnamento) 2019/2020 dell'Università di Graz, dalla quale ha inoltre ricevuto uno start up funding per la creazione e implementazione di un progetto tartiniano.

Marcella Tambuscio è ricercatrice presso il Dipartimento di Digital Humanities dell'Università di Graz. Di formazione scientifica, dopo la laurea triennale in Matematica e la laurea magistrale in Informatica presso l'Università di Pisa, completa un dottorato all'Università di Torino nel 2017 specializzandosi nella scienza della complessità e delle reti, studiando da un punto di vista teorico la diffusione di false credenze e bufale in una rete sociale. Dal 2020 lavora nell'ambito delle Digital Humanities applicando metodi di network science e machine learning all'analisi di dati provenienti da archivi storici antichi e contemporanei. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la diffusione dell'informazione in una rete sociale, metodi per l'analisi e l'estrazione di informazioni da un testo, prosopografia digitale e analisi di rete storiche.

Chiara Zuanni è professoressa associata presso il Dipartimento di Digital Humanities dell'Università di Graz. Dopo aver studiato lettere classiche ed archeologia all'Università di Bologna, si è trasferita nel Regno Unito dove ha completato un dottorato in museologia all'Università di Manchester. Successivamente, ha lavorato all'Università di Liverpool e nel dipartimento di ricerca del Victoria and Albert Museum, a Londra, prima di trasferirsi in Austria, a Graz, nel 2018. Qui ha completato

l'abilitazione in digital humanities, concentrandosi sulla gestione dei dati nei musei (in relazione a collezioni e pubblici) ed il loro valore epistemologico. I suoi interessi di ricerca riguardano la creazione della conoscenza con metodi digitali nei musei e l'uso di metodi digitali per la ricerca e presentazione del patrimonio culturale.

Gesa zur Nieden è professore di musicologia presso l'Università di Greifswald dal 2019. In precedenza, è stata professore aggiunto presso l'hmt di Hannover, professore junior presso l'Università di Magonza, visiting professor presso l'Università di Colonia e ricercatore associato presso l'Istituto Storico Germanico di Roma. Nel 2008 ha conseguito il dottorato presso l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi e l'Università della Ruhr di Bochum con una tesi sul Théâtre du Châtelet di Parigi. Dal 2010, ha guidato diversi progetti di ricerca internazionali sulla mobilità dei musicisti della prima età moderna (ANR-DFG Musici, EU-HERA MusMig) e sul transfer musicale (DFG-NCN Pasticcio) insieme a colleghi francesi, croati e polacchi. Nel 2024 ha lanciato il nuovo progetto di ricerca PopPrints sulla produzione di musica popolare sotto il nazionalsocialismo e l'austrofascismo, in collaborazione con le Università di Salisburgo e Linz. Le sue altre ricerche si concentrano sulla ricezione di Richard Wagner dopo il 1945, sul teatro musicale dei secoli XVII-XI e sulla musica e la storia nelle società plurali.

Giacomo Albert, Valentina Bertolani, François-Xavier Féron, Giulia Sarno, Laura Zattra

“RiSME digitali”: Archivi, fonti materiali e fonti immateriali nella musica elettroacustica

Giacomo Albert è ricercatore presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino, dove insegna Metodologia dell'educazione musicale. È segretario dell'Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), responsabile per l'informazione e la comunicazione della SIdM, ed è membro della sottocommissione disciplinare per la revisione delle Indicazioni Nazionali e delle Linee Guida per la musica nella scuola primaria e secondaria presso il Ministero dell'Istruzione e del Merito (MIM). Nella SIdM coordina insieme a Laura Zattra il gruppo di ricerca “RiSME digitali” e nell'ADUIM il gruppo di lavoro su “Innovazione tecnologica e creatività digitale”. È direttore della rivista “Gli spazi della musica”, è membro dei comitati editoriali di “Sound Stage Screen” e “Mimesis Journal” e dei comitati scientifici di CIRMA e CSTM. Ha pubblicato una monografia sulla relazione fra musica e videoarte e saggi e articoli in merito all'analisi dei processi compositivi delle musiche dei secoli XX e XXI e alla relazione con le tecnologie, alle applicazioni delle digital humanities in campo musicale e drammaturgico e allo studio del suono e della musica nei contesti multimediali e intermediali, con particolare riferimento alla sound art, alla videoarte, al sound design, al cinema sperimentale e a quello mainstream. Sue opere di musica elettronica sono state eseguite in Italia, Francia, UK, Germania, Spagna, Danimarca, USA, Canada e Australia.

Valentina Bertolani lavora sulla musica sperimentale ed elettronica, sull'improvvisazione collettiva, sugli oggetti fisici e sulle pratiche immateriali e incarnate che derivano da queste esperienze. Attualmente lavora al progetto “Archiving post-1960s experimental music: Exploring the ontology of music beyond the score-performance dichotomy”, che affronta le questioni teoriche, ontologiche, metodologiche ed etiche che sorgono dall'archiviazione di strumenti, oggetti, dispositivi elettronici eterogenei, software e materiali costruiti ad-hoc che continuano ad essere al centro delle arti sonore. Questo progetto è sostenuto da una borsa di studio Marie Skłodowska-Curie che sta portando avanti presso la Carleton University e l'Università di Birmingham.

François-Xavier Féron (master in acustica musicale e dottorato in musicologia all'Università della Sorbona) studia le pratiche musicali del XX e XXI secolo con una prospettiva interdisciplinare. Ha indagato i processi creativi, l'impatto degli strumenti tecnologici, l'esecuzione della musica mista e acustica, le pratiche delle illusioni uditive e della spazializzazione nelle opere di Gérard Grisey, Giacinto Scelsi, Stefano Gervasoni, Helmut Lachenmann, Jesper Nordin e John Zorn. Ricercatore CNRS dal 2013, ha lavorato al Laboratoire Bordelais de Recherche en Informatique, allo Studio de Création et de Recherche en Informatique et Musiques Expérimentales (LaBRI-SCRIME, Università di Bordeaux) e nel comitato scientifico della rivista *Circuit*. Dal 2018 fa parte dell'équipe Analyse des Pratiques Musicales del Lab. Sciences et Technologies de la Musique et du Son (STMS, CNRS - Ircam - Università della Sorbona). Membro del Centre for Interdisciplinary Research in Music Media

and Technology (CIRMMT) e dal 2019 co-direttore della banca dati *Analyses* con Alain Bonardi (documentazione del repertorio dell'Ircam).

Giulia Sarno è ricercatrice in Etnomusicologia presso l'Università di Firenze, dove insegna Etnomusicologia e Forme e pratiche della *popular music*. I suoi interessi includono l'indagine di istituzioni e pratiche musicali contemporanee, in special modo della musica elettronica sperimentale e dei cori da stadio; la conservazione e la promozione degli archivi sonori e musicali; il patrimonio musicale locale toscano. Le sue ricerche sono state pubblicate in volumi collettanei e su riviste scientifiche (tra cui «acusfere», «Etnografie sonore», «Musica docta», «RIdM», «per archi»). È autrice della monografia *Una storia di Tempo Reale: carte e memorie intorno a un'esperienza fiorentina di ricerca musicale (1987-2022)* (Squilibri 2023). Ha recentemente curato il volume *Sounds of the Pandemic: Accounts, Experiences, Perspectives in Times of COVID-19*, insieme a Maurizio Agamennone e Daniele Palma (Routledge 2023). Fa parte del gruppo di ricerca RiSME Digitali – Ricerche sulla storia della musica elettroacustica (Società Italiana di Musicologia), e da diversi anni collabora con Tempo Reale: attualmente è curatrice dell'archivio del Centro.

Laura Zattra si occupa di suono e musica dei secoli XX-XXI, con un interesse per la storia e i legami tra arte tecnologia e società; per la musica elettroacustica e il sound design, per le pratiche collaborative e le figure sottorappresentate. È docente in corsi di triennio/biennio/master. Autrice di oltre 100 pubblicazioni, è ricercatrice associata presso l'IRCAM di Parigi, fondatrice assieme a Giacomo Albert del gruppo di ricerca Risme Digitali e fondatrice e autrice del sito www.teresarampazzi.it. Il suo metodo incorpora filologia, storia orale e ricostruzione del processo creativo. Ha pubblicato tra gli altri: *Designing tools and devices* (Music/Technology, XV, 2021 con Stefano Alessandretti e Paolo Zavagna), *La notazione della musica elettroacustica* (2019), *Live-Electronic Music* (Routledge 2018 con Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Ian Burle), *Studiare la Computer Music. Definizioni, analisi, fonti* (2011).

Poster

Francesca De Carlo

La Roma musicale del XX secolo attraverso i programmi di sala delle sue istituzioni concertistiche

Dalla seconda metà del XIX secolo, le istituzioni concertistiche si avvalgono dell'uso di materiale stampato per offrire al proprio pubblico un servizio che possa mediare tra la fruizione dello spettacolo e la comprensione storico-contestuale dell'opera. Il presente studio (in corso di svolgimento) si propone di analizzare tali supporti, i programmi di sala, nella città di Roma, in un arco temporale che va dai primi anni del Novecento fino ai giorni nostri, con l'obiettivo di mettere in luce i cambiamenti culturali, sociali e musicologici che ne hanno influenzato la redazione nel corso di un secolo.

Nonostante una ricca produzione letteraria riguardante le dinamiche teatrali e l'interazione tra istituzioni e pubblico, i programmi di sala sono stati raramente oggetto di studio approfondito, spesso confusi e identificati con i libretti d'opera, che invece hanno ricevuto maggiore attenzione da parte della comunità accademica. Questa ricerca mira a colmare tale lacuna, investigando come, nel corso di un secolo, testi poetici, musicali, critici, immagini e pubblicità si siano integrati ai libretti d'opera. Si esploreranno le forze generatrici di questi cambiamenti e il rapporto tra tali elementi e le trasformazioni socioculturali del XX secolo. In particolare, si esaminerà come i programmi di sala rispecchino la genesi musicale dell'opera e il dialogo con lo spettatore.

L'analisi si concentrerà su diversi aspetti: le variazioni stilistiche dei programmi di sala nel corso del tempo; le influenze esterne che hanno contribuito a tali cambiamenti; l'evoluzione delle tendenze musicali e dei gusti del pubblico nella Roma del XX secolo e l'impatto degli eventi culturali, politici e sociali sulla programmazione musicale delle principali istituzioni culturali romane. La scelta di circoscrivere la ricerca alla città di Roma permette di condurre un'indagine dettagliata e accurata, senza escludere la possibilità di confronti con programmi di sala di altre rilevanti istituzioni culturali

a livello nazionale. Attraverso tali confronti, sarà possibile individuare analogie e differenze riconducibili a variabili geografiche, temporali e sociali.

In conclusione, questa ricerca si propone di contribuire alla comprensione del ruolo e della trasformazione dei programmi di sala in risposta ai cambiamenti socioculturali e musicologici. Il lavoro intende fornire nuovi spunti di riflessione sulla relazione tra le istituzioni musicali e il loro pubblico.

Francesca De Carlo (Arnsberg, 1998) ha conseguito il Diploma di Maturità Scientifica nel 2017. Successivamente, ha intrapreso gli studi in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) presso l'Università degli Studi Roma Tre, ottenendo la Laurea Triennale nel febbraio 2021. Nel febbraio 2023 ha conseguito la Laurea Magistrale in DAMS - Musica: Didattiche e Nuove Tecnologie presso lo stesso Ateneo, con la votazione di 110/110 e Lode. Dal gennaio 2024, dopo aver vinto il concorso pubblico per il XXXIX ciclo di formazione dottorale, è dottoranda del corso di Dottorato di Ricerca in Culture, Pratiche e Tecnologie del Cinema, dei Media, della Musica, del Teatro e della Danza presso l'Università degli Studi Roma Tre, conducendo una ricerca sui programmi di sala delle istituzioni concertistiche romane del XX secolo. Il 17 luglio 2024 è stata nominata Cultrice della Materia per il Settore Scientifico Disciplinare L- ART/07 (Musicologia e Storia della Musica) presso l'Università degli Studi di Teramo.

Marina Toffetti – Gabriele Taschetti

MUSICARE: Musiche Incomplete: Censimento, Analisi, Restituzione (Taking Care of Incomplete Music). Un progetto per lo studio e la valorizzazione della musica incompleta

La nostra conoscenza della musica del passato è compromessa non solo dalla lacuna costituita dalle composizioni sono andate perdute, ma anche dal fatto che le composizioni pervenuteci incomplete vengono spesso trattate alla stregua di quelle perdute. È il caso, ad esempio, delle numerose raccolte pubblicate in parti staccate che ci sono giunte prive di uno o più libri-parte. Queste, generalmente, non vengono trascritte, studiate o confrontate con le raccolte complete, né menzionate nei compendi di storia della musica. Inoltre, e questa è forse la conseguenza più grave, nessuno le esegue, rendendo così impossibile ascoltarle.

Il progetto di ricerca MUSICARE: Musica Incompleta: Censimento, Analisi, Restituzione (in inglese MUSICARE: Taking Care of Incomplete Music), sostenuto dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova e coordinato da Marina Toffetti, si propone di esaminare la natura e l'entità del fenomeno delle musiche incomplete studiando il campione delle raccolte di musica sacra pubblicate in Italia tra il 1590 e il 1640 e di sensibilizzare la comunità scientifica sull'importanza di studiare, rendere eseguibile e valorizzare questo repertorio.

Il poster intende illustrare alcuni risultati di questo progetto proponendo grafici sulla percentuale delle raccolte complete e incomplete e sulla diversa entità e natura delle lacune (numero e tipo di voci mancanti) nelle raccolte e nelle singole composizioni che vi compaiono.

Marina Toffetti è professore associato di Musicologia e Storia della Musica presso l'Università di Padova, dove insegna Teorie musicali e Analisi delle forme musicali e delle tecniche compositive, è membro del Collegio dei Docenti del Dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali ed è stata supervisor di un progetto di ricerca Marie Curie Individual Fellowship (2021-2023). Laureata *cum laude* in Lettere moderne, diplomata in Pianoforte, Direzione di coro e Composizione e dottore di ricerca in Filologia Musicale, ha tenuto corsi e workshop in Europa e negli Stati Uniti, è stata ripetutamente invitata in veste di visiting professor presso la Jagiellonian University di Cracow e presenta regolarmente i risultati delle sue ricerche in convegni nazionali e internazionali. Ha pubblicato anche in lingua inglese oltre 180 prodotti della ricerca musicologica fra monografie, edizioni critiche, saggi e recensioni. I suoi interessi vertono sulla filologia e l'analisi musicale, la storia della musica e delle istituzioni musicali, la ricezione, disseminazione e assimilazione della musica italiana in Europa.

Gabriele Taschetti ha ottenuto il dottorato di ricerca in Storia, critica e conservazione dei beni

culturali presso l'Università di Padova nel 2023, con un lavoro sulla prima antologia di mottetti di Lorenzo Calvi (Venezia, 1621). Collabora con le collane degli *opera omnia* di Tomaso Cecchini e Giovanni Battista Riccio. Ha contribuito al progetto "CRIM. Citations: the Renaissance Imitation Mass" (PI Richard Freedman, Haverford College) e fa parte del team di ricerca del progetto InterReg "Tartini bis" (Pirano–Trieste–Venezia). Attualmente è ricercatore post-doc presso l'Università di Padova nell'ambito del progetto "MUSICARE. Musiche Incomplete: Censimento, Analisi, Restituzione" (PI Marina Toffetti). Ha pubblicato edizioni critiche di musiche del Seicento, articoli e saggi sul mecenatismo musicale, sulla musica incompleta, sui *contrafacta*, su Giuseppe Tartini e sull'analisi musicale con strumenti digitali. È diplomato in composizione e alcuni suoi lavori hanno ottenuto riconoscimenti in Italia e all'estero.