

**XXX CONVEGNO ANNUALE DELLA
SOCIETÀ ITALIANA DI
MUSICOLOGIA**

Catania, 27-29 ottobre 2023

Abstract book

Andrea Agresti

Tra ricezione compositiva e creazione del mito. Il modello di Alban Berg nella dodecafonia di Alfredo Sangiorgi

Nell'ambito delle ricerche sugli intrecci tra la cultura musicale italiana e quella tedesca nel Novecento, considerando specialmente i processi di ricezione compositiva della Scuola di Vienna, la figura e la musica di Alfredo Sangiorgi (1894-1962) rappresentano un considerevole caso di studio. Nel 1922, il compositore catanese si trasferì a Vienna, dove divenne l'unico allievo italiano di Arnold Schönberg e tale esperienza ebbe una ripercussione sulla futura produzione dodecafonica durante gli anni della ricostruzione. Eppure, il percorso compositivo di Sangiorgi nel dopoguerra verso l'emancipazione della dissonanza e la dodecafonia è fortemente segnato non dalla figura di Schönberg, ma dal modello compositivo di Alban Berg.

Il presente contributo si pone l'obiettivo di indagare le modalità con cui Sangiorgi entrò in contatto con la produzione di Berg, mostrando come la musica del compositore viennese sia alla base di un profondo ripensamento del metodo dodecafonico. Le analisi si svolgono, pertanto, prevalentemente nel campo dell'intertestualità, in cui un ipotesto può fungere da modello sia in una fase di apprendimento che nella prassi compositiva. Inoltre, la ricerca include un ulteriore metodo volto all'approfondimento delle fasi cruciali nello sviluppo del pensiero musicale, che consiste in uno studio delle analisi svolte dal compositore stesso. Nel fondo Sangiorgi della biblioteca del Conservatorio di Catania, di fatto, accanto a rare partiture a stampa relative a opere originali, sono conservate diverse partiture bergghiane con metodiche annotazioni autografe da parte di Sangiorgi, che rilevano l'organizzazione delle altezze, i procedimenti dodecafonici e i principi formali.

Nell'evidenziare il ruolo di tali studi di Sangiorgi all'interno della pratica compositiva, si prenderanno in maggior considerazione due opere agli estremi dell'esperienza dodecafonica nell'ambito strumentale quali le *Tre Invenzioni* (1947) per orchestra d'archi, pianoforte e timpani e una *Symphonia* per orchestra (1955). Il modello compositivo è alla base di una creazione del mito e ciò traspare anche dall'epistolario, in cui Sangiorgi si riferisce a Berg come «martire», «eroe» e «nume tutelare».

Infine, si dimostrerà come l'esperienza di Sangiorgi, seppur peculiare, si collochi nel contesto più ampio della ricezione italiana di Alban Berg, fenomeno che è riscontrabile a partire dalla seconda metà degli anni Trenta e che segnò profondamente diversi aspetti della scena musicale coeva.

Andrea Agresti è attualmente dottorando in musicologia presso l'Università di Vienna con un progetto sulla ricezione italiana di Alban Berg negli anni Trenta e Quaranta. Ha conseguito il Diploma accademico di Primo Livello in pianoforte presso il Conservatorio "G. da Venosa" di Potenza, presentando una tesi sulla produzione strumentale tarda di Franz Schubert. Nel febbraio 2023, si è laureato presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia e, nell'ambito delle ricerche per la tesi di laurea, ha condotto uno studio sulla produzione del compositore dodecafonico Alfredo Sangiorgi. È stato selezionato come borsista in occasione del workshop *Le Sonate di Beethoven op. 31: genesi, analisi ed esecuzione*, organizzato dall'Istituto per la Musica della Fondazione Cini di Venezia nel dicembre 2021. Nel 2022, ha trascorso un periodo di studio di sei mesi presso l'Università Johannes Gutenberg di Magonza. Ha presentato in giornate di studio e convegni quali *Francesco Stabile e il suo tempo* (Potenza, 2021) e *Musicology in progress* (Cremona, 2023), dei quali si prevede la pubblicazione degli atti.

Lorenzo Ancillotti

Fra' Giovanni Dreyer: dalla corte degli zar, all'Annunziata di Firenze

La Basilica della Santissima Annunziata di Firenze, oltre ad essere una delle più vivaci agorà culturali della storia della città, è sede di una preziosa biblioteca che contiene uno scrigno di tesori musicali, in gran parte, ancora oggi pressoché sconosciuti. Tra i nomi maggiormente degni di uno studio figura Giovanni Filippo Maria Dreyer (Firenze, 1703-1772), conosciuto nel capoluogo toscano come "il Tedeschino" per le sue origini teutoniche. Citato da Charles Burney nel suo celebre *Viaggio musicale in Italia*, ebbe una discreta fama soprattutto come cantante (castrato), vero ambasciatore della musica vocale italiana, prevalentemente in Germania alla corte della zarina Iovanovna di Russia. Tornato a Firenze, entra a 33 anni nell'ordine dei Servi di Maria presso l'Annunziata, con il compito di provvedere ai servizi musicali. La cappella della Basilica viveva in quel tempo uno dei momenti di massimo splendore ed era la più interessante fucina di produzione sacra della città. Dreyer, forte della sua carriera canora e delle sue esperienze acquisite presso molteplici realtà, dopo un breve periodo di studio del contrappunto, inizia una produzione che lascia intravedere una cultura raffinata e veramente cosmopolita. Dai mottetti (salmi e inni) recentemente scoperti presso l'archivio musicale

della Basilica e analizzati si nota con chiarezza la convivenza di elementi tipici della scrittura napoletana su modello pergolesiano con elementi di evidente ispirazione galante; echi di rigoroso contrappunto di scuola romana e stili concertati di natura vivaldiana.

Lorenzo Ancillotti si forma presso i Conservatori di Firenze e Castelfranco Veneto in pianoforte, clavicembalo, organo e composizione. Parallelamente consegue la laurea in Musicologia presso l'Università di Firenze. Ricercatore presso il dipartimento "Concepts et langages" dell'Université Paris-Sorbonne, è autore di numerose pubblicazioni e collaboratore frequente di importanti centri e istituti di ricerca. Direttore artistico e scientifico del Centro studi musicali "Ferruccio Busoni", è organista titolare della Collegiata di Sant'Andrea di Empoli, direttore artistico della rassegna di musica sacra "Concerti di Sant'Andrea", del festival organistico internazionale "Città di Pietrasanta" e membro del comitato scientifico della Fondazione Accademia di Musica Italiana per Organo di Pistoia. È professore di Storia della musica presso il Conservatorio "A. Scarlatti" di Palermo.

Tarcisio Balbo-Sarah M. Iacono

«Alla maniera che si fa nella Cappella Pontificia»: intorno ad un antifonario seicentesco stampato per il monastero di Santa Chiara a Napoli

Il monastero di Santa Chiara, sin dalla sua fondazione, si distinse tra i chiostri napoletani per il prestigio delle sue professe – che provenivano tutte dalle maggiori famiglie aristocratiche partenopee – e per lo sfarzo delle cerimonie religiose che vi si tenevano. Queste includevano, in aperta contravvenzione ai dettami riformatori tridentini, anche una ricchissima componente sonora: i rituali per le monacazioni, ma anche le solennità dell'anno liturgico, furono, soprattutto a partire dal XVII secolo, occasione per divertimenti e fasti musicali sempre più mondani, per i quali venivano ingaggiati persino i musicisti della Real Cappella di Palazzo. Le inosservanze delle Clarisse, forti del regio patronato della propria istituzione, suscitarono le reazioni indispettite della Santa Sede e comportarono interventi di controllo e normalizzazione più o meno riusciti da parte dei vari vescovi che si succedettero sulla cattedra napoletana. Probabilmente alla volontà di promuovere pratiche musicali che fossero manifestazione di una devozione più composta, va ricondotto un *Antiphonarium secundum morem Sanctae Romanae Ecclesiae* pubblicato nel 1633 per i tipi del poliedrico stampatore – anche musicale – Ottavio Beltrano, espressamente destinato al cenobio di Santa Chiara.

Il rinvenimento di una terza copia del volume, oltre a quelle conservate ad Assisi e nella Biblioteca universitaria di Genova, ha sollecitato il presente contributo. Si tratteggerà il *milieu*, interamente francescano, in cui la redazione del tomo è stata concepita, e si proverà ad individuare il ruolo svolto dall'editore Beltrano, che sembra fungere da *trait d'union* tra i vari personaggi – teorici musicali, teologi e compositori – che in quello stesso ambiente si muovevano. Si illustreranno infine altri elementi d'interesse dell'*Antiphonarium*, che testimonia la prassi del canto fratto nei monasteri di osservanza francescana, e che ha avuto sicura diffusione anche nelle altre province dell'Ordine.

Tarcisio Balbo si è diplomato in pianoforte al Conservatorio di Caltanissetta, si è laureato *cum laude* in Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo e addottorato in Musicologia e Beni musicali all'Università di Bologna, dove è stato docente a contratto di Forme della poesia per musica e *tutor* per gli insegnamenti di Storia della musica e Pedagogia musicale. Dal 2002 insegna Poesia per musica e Drammaturgia musicale al Conservatorio di Modena. Ha pubblicato in riviste e miscellanee, e ha curato per l'editore Ut Orpheus l'edizione critica del *Demofonte* (1770) di Jommelli e l'*Urtext* della Missa defunctorum (1799) di Paisiello. Ha scritto per diverse istituzioni musicali (Teatro «La Fenice», Teatro Comunale di Bologna, Teatro de São Carlos di Lisbona, Ferrara Musica, Ravenna Festival). Suoi articoli sono apparsi sulle riviste «Amadeus» e «Classic Voice». Ha pubblicato un volume sulla Sesta sinfonia di Beethoven per l'editore bolognese Albisani.

Sarah M. Iacono, dopo aver compiuto gli studi musicali di viola presso il Conservatorio «N. Piccinni» di Bari, si è laureata in Beni culturali a indirizzo musicale presso l'Università del Salento. Ha conseguito il Diploma Accademico di II livello in Musica Antica (Polifonia Rinascimentale) e il Diploma della Scuola Vaticana di Biblioteconomia. Nel 2011 ha ottenuto il dottorato di ricerca con una dissertazione sulle raccolte manoscritte di arie e cantate degli Scarlatti custodite presso il conservatorio di Napoli. Ha preso parte, come catalogatrice specializzata in manoscritti, al Progetto Europeo per la tutela e la valorizzazione del patrimonio librario e museale del Conservatorio di Napoli. A Lecce, ha svolto attività seminariale e di supporto alla didattica per i corsi universitari di Filologia musicale e Storia della musica (età moderna e contemporanea) e ha insegnato Bibliografia e biblioteconomia musicale in corsi professionali per bibliotecari. Ha partecipato come relatrice a

numerosi convegni nazionali e internazionali, e ha pubblicato saggi in volumi miscelanei e in riviste come «Studi Pergolesiani» e la «Rivista Italiana di Musicologia». È stata la bibliotecaria responsabile della biblioteca del Conservatorio di Lecce, e ha insegnato Storia della Musica nella sede staccata della stessa istituzione. Svolge anche attività concertistica con la Schola gregoriana femminile «Cum júbilo» e come viellista in alcuni gruppi dediti al repertorio medievale e rinascimentale. Attualmente insegna Storia della musica nel Conservatorio «Arrigo Boito» di Parma.

Naomi J. Barker

Palestrina, Papini and the sixteenth-century musical archive of Santo Spirito in Sassia

In the 1960s Lorenzo Feininger traced most of the contents of the seventeenth century musical library that once belonged to the church of Santo Spirito in Sassia – a collection comprising several hundred sacred vocal works, many polychoral, all in partbook format. At the same time, he noted the absence of printed materials and of earlier sources. Even though in the 1930s Canezza and Allegra had mentioned the existence of choirbooks held in a library in Regensburg, Feininger did not attempt to find them. In 2001, eight choirbooks with a provenance indicating their origin as Santo Spirito, were listed in a catalogue of the manuscripts in the Proske-Haberl collection of the Bischöfliche Zentralbibliothek, Regensburg, yet these books have not been studied beyond the information gathered when their fragile state was conserved in the 1990s. This paper will consider some of the contents of the Regensburg choirbooks and will demonstrate how the music they contain provides important evidence of the impact of Tridentine reform in the 1580s and 1590s in an institution sponsored by the pope, and geographically close to S. Pietro. The music of Palestrina and Paolo Papini, a member of the Order of Santo Spirito and its maestro di cappella for nearly two decades, make up a significant proportion of the music. Previously unknown music by Papini and documentary evidence of its context will be discussed.

Naomi J. Barker is a Senior lecturer in music at the Open University. The focus of her research is seventeenth-century Italian music, especially that of Frescobaldi, and the social and cultural environments in which it was created and performed. Her most recent articles have appeared in the *Royal Musical Association Research Chronicle* and the *Journal of Seventeenth-Century Music*. In 2021-22 she was awarded a Leverhulme Fellowship for her research on the Ospedale di Santo Spirito in Sassia. Her book *Music, Medicine and Religion at the Ospedale di Santo Spirito, 1550-1750* is forthcoming with Boydell.

Luca Benedetti

Le messe di Giovanni Cavaccio: musica per il duomo di Bergamo alla fine del Cinquecento

La pubblicazione delle *Missae quinque et septem vocum* (Alessandro Gardano, Venezia 1580) suggella l'elezione di Giovanni Cavaccio (ca. 1556-1626) alla carica di maestro di cappella del duomo di S. Vincenzo a Bergamo. Fatti salvi pochi, ma significativi contributi, l'attività musicale della cattedrale cittadina è finora rimasta piuttosto trascurata, all'ombra della limitrofa basilica di S. Maria Maggiore, dotata di più ampie risorse economiche al servizio di una liturgia sontuosa e noto centro attrattore di compositori di primo piano. Il giovane Cavaccio dimostra nella sua prima opera a stampa una solida formazione acquisita prima in patria e poi alla corte di Monaco di Baviera, proponendo un saggio della sua perizia in una programmatica raccolta che comprende due messe parodia di ampio respiro (*Aspice Domine* da Jachet di Mantova e *Confundantur* da Lasso), una messa pro defunctis e una messa brevis. Nelle messe di Cavaccio si è voluto in passato riconoscere uno stile tradizionale e conservatore; tuttavia, se il ricorso a modelli ben conosciuti rispecchia gli abituali intenti dell'omaggio e dell'emulazione (privi però di particolari finalità retrospettive), le scelte formali attestano la rispondenza alle più aggiornate esigenze del servizio divino e allo sviluppo del repertorio liturgico-musicale polifonico testimoniato dalle edizioni musicali coeve. L'analisi della pubblicazione restituisce l'immagine di un compositore abile, affine allo stile musicale d'oltralpe come di compositori dell'area lombarda quali Merulo e Ingegneri, ma non estraneo ad alcune istanze caratteristiche dell'età post-tridentina (ciò che si suole chiamare 'stile conciliare', al quale vengono ricondotti i mottetti di Andrea Gabrieli e le messe di Vincenzo Ruffo). L'opera di Cavaccio offre dunque importanti spunti di riflessione nel quadro della musica sacra dell'ultimo quarto del Cinquecento che, pur nell'abbondanza di indagini su singoli autori o luoghi, attende ancora una solida visione d'insieme, una riflessione globale che superi definitivamente pregiudizi e luoghi comuni storiografici e permetta di cogliere l'essenza di una musica non retrospettiva né tantomeno retrograda, ma viva e vitale nel solco di una solida tradizione.

Luca Benedetti è laureato triennale e magistrale in Musicologia presso l'Università di Pavia, sede di Cremona, e attualmente bibliotecario presso lo stesso ateneo. I suoi interessi principali vertono sul repertorio liturgico polifonico del XV e XVI secolo, sulla tradizione e dimensione culturale del canto piano in età moderna e sul teatro d'opera italiano del XVIII secolo. Ha collaborato con AIB Lombardia nell'ambito della formazione per il reference bibliografico musicale. Ha partecipato a diversi convegni internazionali, e ha pubblicato su *Litterae Caelestes*. Dall'anno accademico 2022-2023 è tutor per i corsi di filologia musicale nel Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona. Ha collaborato con l'Ensemble Stile Galante (Amsterdam) in qualità di assistente di produzione.

Michela Berti

“La spesa della musica [...] si levava per sparagno”. *La gestione economica delle musiche straordinarie a S. Luigi dei Francesi di Roma nel Settecento*

Gli studi già condotti sulla vita musicale di un'importante chiesa romana come S. Luigi dei Francesi si sono concentrati sul XVI e XVII secolo (Cametti, Frey, Perkins, Lionnet, Ciliberti).

La cappella musicale stabile fu soppressa dalla Congregazione di S. Luigi dei Francesi nel 1686; il maestro di cappella era allora Alessandro Melani, che mantenne l'incarico fino alla sua morte, avvenuta nel 1703, con il compito di organizzare delle musiche straordinarie in determinate occasioni, stabilite per decreto.

L'interesse degli studiosi sembra essersi arrestato in concomitanza della morte del compositore pistoiese; nondimeno le attività musicali nella chiesa transalpina continuarono nella modalità stabilita nel 1686, per almeno il primo trentennio del XVIII secolo. Questo periodo coincide con il magistero di Pietro Paolo Martinetti, cognato di Melani.

I cambiamenti più importanti avvennero solamente a partire dal 1730, nel momento in cui Giovanni Battista Costanzi, protetto del cardinal Ottoboni, assunse l'incarico di maestro di cappella. Tuttavia i documenti archivistici rivelano che le variazioni apportate al calendario delle musiche straordinarie di S. Luigi dei Francesi non sono da attribuire tanto all'avvicinarsi dei due maestri di cappella, quanto piuttosto a delle questioni economiche, come è possibile dimostrare grazie alla consultazione dei documenti conservati presso l'archivio dei *Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette*. Le ricerche sistematiche condotte in questo importante fondo archivistico permettono ora di ricostruire l'attività musicale della chiesa francese anche per tutto il XVIII secolo, periodo finora negletto dalle ricerche. Dopo aver fornito degli elementi di informazione generale sull'organizzazione delle musiche straordinarie nella chiesa francese nel Settecento, questa relazione si concentrerà sugli aspetti economici presentando evidenze documentarie, frutto di ricerche inedite, che consentono di ricostruire l'organizzazione delle musiche straordinarie durante tutto il secolo e, soprattutto, gli effetti della gestione economica sulla vita musicale della prestigiosa istituzione.

Michela Berti è docente di Storia della Musica presso il conservatorio “G. B. Pergolesi” di Fermo e responsabile dell'archivio storico dei *Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette*.

Marie Curie Fellow (2013-2015) per il progetto *Le modèle musical des églises nationales à Rome à l'époque baroque* presso l'Université de Liège, ha diretto la pubblicazione del volume *Music and the Identity Process: the National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period* («Épitome musical», Brepols, 2019), con É. Corswarem. Dal 2016 al 2022 è stata coordinatrice delle attività scientifiche, ricercatrice e amministratrice del database del progetto ERC CoG *PerformArt* (<https://performart.huma-num.fr>) nell'ambito del quale, con A.-M. Goulet, cura il volume *Noble Magnificence: Cultures of the Performing Arts in Rome, 1644-1740*, («Épitome musical», Brepols; in corso di stampa). Nel triennio 2010-2012 ha lavorato all'École française de Rome, al Deutsches Historisches Institut in Rom e alla Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften nell'ambito del progetto ANR-DFG “Musici”, come responsabile scientifica della banca dati. Oltre a una monografia sulla musica a S. Luigi dei Francesi nel XVIII secolo (SEdM, in preparazione), le sue ultime pubblicazioni sono dedicate alle *digital humanities*, in particolare alla gestione dei database e alla costruzione di thesauri di argomento musicale.

Scot Buzza

Giuseppe Saratelli in Northern Italy: Toward a Restoration the Narrative of the Settecento

Giuseppe Saratelli (1684-1761) stood at the center of Venetian musical life for nearly three decades, working alongside some of the most celebrated names of the *settecento*, including Antonio Lotti and Baldassare Galuppi. As maestro di cappella at St. Mark's and maestro di coro at the Ospedale dei Mendicanti, he held two

of Europe's most prestigious posts. Although the musical establishments of pre-Napoleonic Italy have been well investigated, modern scholarship has overlooked Saratelli and his work.

This paper aims to address that lacuna in the musicological literature. Through examination of letters, scores, ecclesiastical documents, and iconographic evidence it reassesses Saratelli's legacy and appropriately places him within the cultural landscape of 1800s Venice. The findings make evident that a remarkable amount of previously accepted biographical and professional detail is, in fact, demonstrably false. This study corrects and substantiates Saratelli's identity, origins, parentage, birthdate, death and professional path. Finally, it raises important questions about the reliability of the traditional narrative in music historiographies of the *settecento*.

Scot Buzza is a graduate of Yale University, where he held simultaneous fellowships in both the School of Music and the Department of Slavic Languages and Linguistics, and of the University of Kentucky, where he earned his PhD in musicology with studies in the Venetian *settecento*. His primary research centers on the work of eighteenth-century composer Baldassare Galuppi, with a secondary research focus on twentieth-century American musical theatre.

Dr. Buzza is currently visiting professor of musicology at the University of Kentucky School of Music in the Division of Musicology and Ethnomusicology. Buzza is also the director of the Kentucky Institute of International Studies in Salzburg, Austria, where he has spent summers teaching and researching since 2009. Recent publications include articles for the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* and the *A-R Music Anthology*.

Clarissa Cammarata

L'ufficio di san Pietro in Vincoli nel manoscritto Asti, Biblioteca del Seminario vescovile, XXIX

Nonostante la ricerca musicologica degli ultimi decenni abbia visto ampliare sempre di più l'interesse nei confronti delle *historiae* e degli uffici dei santi, la strada che rimane da percorrere è ancora molta. Indice della enorme vastità di consuetudini liturgiche e liturgico-musicali attive nel panorama occidentale del medioevo (e non solo), non è difficile imbattersi ancora oggi – dopo la quantità e la validità degli studi già compiuti nel campo – in formulari in parte o del tutto sconosciuti o divergenti dalla tradizione più diffusa. Lo studio degli uffici dedicati ai santi, in questo senso, può essere decisivo nell'arricchire la conoscenza del repertorio liturgico-musicale sia nel suo complesso, sia relativamente a specifiche realtà che, in determinate coordinate spazio-temporali, hanno fatto confluire il proprio sentimento di devozione locale nella composizione e/o nell'esecuzione canora di una *historia*.

L'Antifonario XXIX conservato presso la Biblioteca del Seminario vescovile di Asti, databile al XII secolo e proveniente dall'abbazia di san Bartolomeo di Azzano d'Asti, si configura a tal proposito come una vera e propria miniera di brani sconosciuti e di rara diffusione. In particolare, ai ff. 93v-99v, l'ufficio di san Pietro *ad Vincula* contiene un numero considerevole di antifone e responsori non riscontrati in ulteriori manoscritti o repertori; tali pezzi, nella loro disposizione all'interno dei notturni, tramandano oltretutto una narrazione cronologicamente ordinata della vicenda in oggetto, ovvero la liberazione del santo, da parte di un angelo, durante la sua prima prigionia. Scopo dell'intervento sarà dunque l'analisi di tale *historia*, e dal punto di vista del testo letterario e da quello musicale (ossia modale, compositivo e melodico), nonché la sua contestualizzazione all'interno dell'area astigiana e, più in generale, piemontese e dell'Italia settentrionale.

Clarissa Cammarata si è laureata presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona). È attualmente iscritta al 37° ciclo del Corso di Dottorato in *Culture d'Europa. Ambiente, spazi, storie, arti, idee* del Dipartimento di Lettere e Filosofia presso l'Università degli Studi di Trento, nell'ambito del quale si sta occupando, sotto la supervisione del prof. Marco Gozzi, della tradizione liturgico-musicale dell'ufficio ad Asti. Ha all'attivo diverse pubblicazioni scientifiche nell'ambito della 'monodia' e codicologia liturgica e ha curato la mostra di frammenti liturgico-musicali *Non impediatis musicam*, avuta luogo presso l'Archivio di Stato di Como nel 2021. È inoltre parte del gruppo di ricerca *Historiae italiane* (Fondazione Ugo e Olga Levi); collabora con i bollettini bibliografici MEM (Medioevo Musicale) e

MEL (Medioevo Latino) e con i *database online* Cantus Index e MMMO (Medieval Music Manuscripts Online Database).

Giulia Capecchi

Il trattamento delle dissonanze nel Ragionamento (1588) di Pietro Pontio

Obiettivo di questo lavoro è rivalutare il contributo di Pietro Pontio (1532-1596) per quanto riguarda il trattamento della dissonanza, il cui utilizzo più emancipato rappresenta il punto di separazione tra le cosiddette *prima* e *seconda pratica*. La *prima pratica* vede come riferimento Gioseffo Zarlino che, nelle *Istituzioni armoniche* (1588), stabilisce la regola secondo cui la dissonanza debba essere preparata e debba risolvere scendendo di grado nella consonanza imperfetta più vicina. Zarlino e autori a lui precedenti guardano la dissonanza con diffidenza, la confinano principalmente alle cadenze. La *seconda pratica* prende a riferimento il madrigale di Monteverdi *Cruda Amarilli*, in cui vi si trova una dissonanza non preparata motivata dall'espressività delle parole. Pietro Pontio si colloca esattamente in un periodo di transizione tra le due pratiche. Teorico e compositore italiano lavora tra Parma, Bergamo e Milano. La sua fama di teorico si basa principalmente sui suoi trattati, il *Ragionamento* (1588) e il *Dialogo* (1595). Nel *Ragionamento* Pontio collega le dissonanze all'espressività della composizione e dedica ventidue pagine a esempi di intervalli dissonanti. Le dissonanze non risolvono solo nella consonanza imperfetta più vicina; si trovano esempi di *transitus irregularis* (nota di passaggio dissonante su tempo metricamente forte) che sarà tipico del linguaggio del barocco maturo e di *syncopatio catachrestica* (voce dissonante che non risolve propriamente). Pontio recepiva i cambiamenti presenti nella musica coeva come quella di Cipriano de Rore (c. 1515-1565), precursore della *seconda pratica*. Egli è stato una figura centrale, di transizione riguardo il trattamento della dissonanza tra *prima* e *seconda pratica*, precedendo Giovanni Maria Artusi (c.1540-1613), non meno originale di quest'ultimo anche se forse meno didattico. Su Pontio, a parte la tesi di dottorato di Peter Murray del 1989, ben poco è stato scritto sulla sua concezione del contrappunto. Un articolo interessante che menziona il suo contributo sul cambiamento della concezione della dissonanza è dovuto a Simon Van Damme nel 2010, esso si concentra però principalmente su teorici antecedenti come Gaffurius e Sapatario. Per questo motivo Pontio merita uno studio più accurato e il presente lavoro si muove in questa direzione.

Giulia Capecchi was born in Rome, 1 March 1995. She graduated in modern violin at the Santa Cecilia Conservatory in Rome (2015), and obtained a bachelor's degree in baroque violin at the Royal Conservatory in The Hague (2020) under the guidance of Enrico Gatti and Ryo Terakado and the Master in Early Music Theory (2022) at the Schola Cantorum Basiliensis under the guidance of Florian Vogt and Johannes Menke. She has regular concert activity as a violinist and baroque violist. Recently she edited Pergolesi's Violin Concerto for the research catalog of the Royal Hague Conservatory (2020). She joined the congress of the German Theory and Analysis Society (GMTH, Basel 2021) with a speech on Rameau and Tartini and, in 2022 the congress of the Italian Society of Historian of Physics and Astronomy (SISFA, Perugia, 2022) with a speech on Giambattista Benedetti and the two letters he wrote to Cipriano de Rore, and the congress of Italian Theory and Analysis Society (GATM, Salerno 202) with a speech on Arpeggio's realization in Corelli's fugues Op.5. She won the special prize of the jury in the Bonporti prize 2022 for historical composition.

Daniela Castaldo

DEUMM Online: Ripensare il Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti per la ricerca musicologica del XXI secolo

Il Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) ha acquisito nel 2021 i diritti del Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM), pubblicato tra il 1983 e il 2005 dalla prestigiosa casa editrice italiana UTET Grandi Opere, sotto la direzione di Alberto Basso. Con le sue tre sezioni tematiche (Le biografie; Il lessico; I titoli e i personaggi) articolate in circa 35.000 voci, il DEUMM è il più importante dizionario musicale moderno in lingua italiana.

Il contenuto dell'edizione originale a stampa, insieme a numerose voci aggiornate e nuove, è il punto di partenza per il DEUMM Online, che sarà disponibile come una delle opere di riferimento di RILM nella primavera del 2024, sulla piattaforma digitale Egret che offre funzionalità di ricerca e navigazione all'avanguardia e che sarà regolarmente sviluppata e aggiornata. Il team editoriale comprende Antonio

Baldassarre (Università di Scienze Applicate e Arti di Lucerna), Daniela Castaldo (Università del Salento) e Zdravko Blažeković (che gestisce DEUMM Online per conto di RILM).

DEUMM Online sarà continuamente integrato con nuove voci che riflettono le più attuali tendenze della ricerca musicologica, con particolare riguardo alle aree della musica popolare, della musica per film, del jazz, della musica tradizionale, della world music e della musica nell'antichità. Il nuovo DEUMM Online rappresenterà quindi non solo il passaggio dal supporto cartaceo a quello digitale, ma soprattutto il ripensamento dell'opera originale che porterà alla creazione di uno strumento moderno e più adeguato alle esigenze della ricerca attuale. Data l'importanza della musica italiana nel corso dei secoli, DEUMM Online non solo presenterà le tendenze musicali globali, ma rimarrà la risorsa di riferimento per lo studio di tutti gli aspetti della cultura musicale italiana. I nuovi contenuti saranno creati dai più importanti studiosi del settore, tenendo sempre presente la mission del DEUMM di riflettere le tendenze della musicologia italiana. La presentazione si concentrerà sui criteri che hanno ispirato l'elaborazione di questo nuovo strumento di riferimento digitale, illustrandone le caratteristiche tecniche in fase di progettazione.

Daniela Castaldo insegna discipline musicologiche all'Università del Salento dal 2002 (dal 2015 come professore associato). I suoi campi di ricerca comprendono l'archeologia musicale del mondo classico, la ricezione della musica antica nelle arti visive dal Rinascimento al XIX secolo, l'iconografia musicale e la musica per film. Su questi argomenti ha scritto due monografie e numerosi articoli. Attualmente fa parte del comitato editoriale della rivista scientifica *Music in Art: International Journal for Music Iconography* e del comitato scientifico dell'Associazione *Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM)*. È presidente di *MOISA. The International Society for the Study of the Greek and Roman Music and its Cultural Heritage*. Fa parte del progetto di ricerca franco-italiano *Repertorium Instrumentorum Musicorum Antiquorum (RIMAnt)* ed è co-editor in chief della nuova versione digitale del *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM Online)*.

Stefano Catena

'Thoughts and approaches to the analysis and categorization of spatiality in acousmatic music'

The spatial aspect of sound has always been considered and used by composers throughout history: from 'antiphonal psalms' to Mozart's spatially separated orchestras, from Charles Ives exploitation of acoustic space to Stockhausen's and Xenakis' (among others) approaches post World War 2. Notably, the introduction of the loudspeaker and consequent development of spatialisation technologies have allowed the composers to position and move sounds in space with remarkable precision, enabling the creation and manipulation of any spatial environment. However, while the technological advancement in the field of spatialisation keeps moving forward rapidly, the same cannot be said for its musicological understanding. A shared vocabulary and framework for the description and analysis of spatiality in acousmatic (and electroacoustic) music is still lacking. No study revolves around the listeners' reception of such events or has yet formulated a basic unit for the identification of 'spatial objects', even though acousmatic music analysis largely relies on perceptual and listening factors.

This study builds up from previous research from the author, where the 'spatial sonorous object' is formalized, together with its use for the musical analysis of the Mozart's 'Notturmo for four Orchestras in D Major' K286. In this contribution the distinct components of the 'spatial sonorous object' are presented and discussed, keeping in mind the importance of the listener's perspective rather than a more 'geometrical' approach. Several musical examples (Mozart, Xenakis, Wishart, Harrison, Truax) are used to illustrate each parameter and their relation to the compositional practice, not just in acousmatic music but also in the instrumental domain. This contributes to a new perspective on the musicological side of spatiality and used as starting point for the creation of a 'spatial vocabulary', an organization and categorization of the spatial event from both a compositional and perceptual point of view.

Stefano Catena (b. 1992) is a composer and researcher. A major focus in his work has been the tight integration of spatiality in his compositional workflow and the creation of theoretical frameworks for the analysis of spatiality in music. He completed his bachelor's and master's degree at Milan's Conservatory in Electronic Music: he also won a scholarship to study in the USA at Montclair State University (NJ) Erasmus grant at the Hochschule für Music in Detmold with Fabian Levy and Andrea Valle. His works have been included and performed in some of the most important international conferences such as Sound and Music Computing (SMC), Colloqui d'Informatica Musicale (CIM), the New York City Electroacoustic Music Festival (NYCEMF) Nova Contemporary Music Meeting (NCMM) in Lisbon, Living Lab Music (LLM9) in Venice,

NoiseFloor in Stoke-on-Trent. Stefano is currently pursuing a PhD in Music, Technology and Innovation - Institute for Sonic Creativity (MTI²) at DeMontfort University under the supervision of Dr. Peter Batchelor and Leigh Landy, in conjunction with the University of Birmingham and Scott Wilson. His research focuses on the creation of a vocabulary for sound movement and placement through case studies, listening tests and acousmatic composition. This research is currently funded and supported by the AHRC Midlands4Cities Doctoral Training Partnership.

Luca Cianfoni

Elena Barbàra Giuranna: aggiornamento e prospettive di studio alla luce dei materiali d'archivio

Il contributo si propone di presentare i primi risultati della ricognizione e dello studio dei documenti della compositrice Elena Barbàra Giuranna, conservati nel suo archivio presso l'Istituto di Studi Musicali Goffredo Petrassi, afferente alla Fondazione Campus Internazionale di Musica a Latina. Figura di rilievo del Novecento musicale italiano, Giuranna è stata tra le prime donne a diplomarsi in composizione – presso il Conservatorio di Musica “San Pietro a Majella” di Napoli nel 1923 –, tra le prime compositrici le cui opere, edite da Ricordi, sono state eseguite negli Stati Uniti, ed infine la prima donna Accademica di Santa Cecilia, nominata nel 1983. I materiali d'archivio – prima fra tutti una memoria autobiografica dattiloscritta, insieme ad altri documenti di varia natura – hanno consentito di ricostruire esaustivamente un quadro biografico più dettagliato rispetto alla letteratura musicologica corrente. I programmi di sala e i materiali musicali manoscritti e a stampa presenti in archivio hanno permesso di stabilire l'elenco completo delle opere di Elena Barbara Giuranna – ad oggi conosciuto solo parzialmente –, a partire da una lista dattiloscritta non completa redatta dalla stessa compositrice, gettando le basi per la compilazione di un catalogo tematico.

Nell'archivio sono conservati anche documenti privati di Giuranna; tra questi, la copia dattiloscritta della lettera inviata dalla compositrice alla Commissione delle Epurazioni, in risposta alle accuse di connivenza con il regime fascista. Giuranna, di fatto è percepita ancor oggi come una compositrice di regime, a causa di alcuni suoi lavori (*X Legio e Patria*) tematicamente vicini alle idee fasciste e che hanno presumibilmente contribuito a generare disinteresse nei suoi confronti nella seconda parte del Novecento.

In conclusione, gli studi effettuati tendono ad aggiornare e ad ampliare la biografia di Giuranna e a restituire un quadro sistematizzato delle sue opere.

Luca Cianfoni nasce nel 1990, ha conseguito la laurea triennale in Letteratura Musica e Spettacolo, presso “La Sapienza” Università di Roma, con una tesi su Nikolas Lenau e la sua opera maggiore "Faust", avendo come relatrice la prof.ssa Antonella Gargano. Prosegue gli studi presso la medesima università iscrivendosi al corso di Laurea Magistrale in Musicologia e portando a termine il percorso con il massimo dei voti e la lode accademica nel luglio del 2018, con una tesi su Franz Liszt e il rapporto con il movimento Ceciliano Italiano, avendo come relatore il prof. Antonio Rostagno, co-relatore il prof. Franco Piperno e co-relatore esterno il prof. Giancarlo Rostirolla. Nel marzo 2021 esce all'interno del numero 124 di Musica/Realtà una sua recensione dal titolo *Emanuele Pappalardo, Composizione, analisi musicale e tecnologia nella scuola primaria, la musica giocata dai bambini*. Nell'ottobre del 2021 inizia il percorso all'interno della Scuola di Specializzazione in Beni Musicali presso l'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, conseguendo il titolo con la votazione di 110/110, con una tesi intitolata *Archivio Giuranna: prospettive di tutela, conservazione e valorizzazione*, avendo come tutor la prof.ssa Angela Romagnoli. Attualmente ricopre il ruolo di Collaboratore di Biblioteca presso il Conservatorio di Musica Santa Cecilia di Roma.

Simona Cinciripini

Ritratto di Gaetano Braga. Territori e storiografia per una catalogazione delle opere

Nelle ultime pagine delle sue memorie autobiografiche il violoncellista, compositore e ricercato maestro di canto di Giulianova Gaetano Braga scriveva con cognizione di causa: "Io non so se qualche anima pietosa, quando sarò morto, si ricorderà di me!"

A livello nazionale si sono sviluppate numerose ricerche sulla sua figura e sulla sua produzione diverse per orientamento, metodologia e rilevanza scientifica.

A partire dallo storico e umanista Vincenzo Bindi, conterraneo e intimo amico dell'artista, che a vent'anni dalla sua morte diede alle stampe il volume “*Gaetano Braga. Da' ricordi della sua vita*”. Il suo impegno costituisce il primo nucleo di testimonianze sull'esistenza, nonché sulle insigni amicizie e sul valore della produzione

edita e inedita del compositore. A questo monumentale lavoro si aggiungono la trasformazione della casa natale del musicista in un museo e oltre vent'anni di ricerche da parte dell'Associazione Culturale "G. Braga" onlus, la quale ha riportato alla luce numerose fonti dirette e indirette.

Tuttavia, nonostante la sua notevole produzione compositiva e il materiale finora rintracciato, Braga continua ad essere accantonato in una prolungata colpevole dimenticanza.

Peculiare il fatto che sia ancora da esaminare buona parte di ciò che è stato conservato dagli eredi; questo ha condotto ad un'assenza d'integrità nelle fonti e, di conseguenza, un'attività di ricerca lacunosa. D'altra parte, impervia risulta l'elaborazione di un elenco cronologico completo delle sue opere musicali: di esse fa parte molta musica da camera attualmente irreperibile, da lui non approvata, tuttora inedita o priva di date.

L'intento peculiare della ricerca è quello di tracciare una preliminare ricognizione nel ricongiungimento delle fonti musicali reperibili pubbliche e private, nonché una prima ipotetica articolazione del catalogo, così da sottrarre il *King Violoncellist* del secondo Ottocento ad un immeritato oblio.

Simona Cinciripini è studentessa al secondo anno del titolo coordinato tra Discipline Storiche, Critiche e Analitiche della Musica (DCPL 15/A) al Conservatorio Statale di Musica "Gaetano Braga" di Teramo e Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (L-03) dell'Università degli Studi di Teramo. Ha recentemente partecipato in qualità di relatore al Convegno Internazionale Musicology in Progress organizzato dall'Università di Pavia a Cremona dal 18.04.2023 al 20.04.2023 con un intervento dal titolo "Il laboratorio ludico-musicale come paradigma d'inclusione". Da poco ha terminato il Servizio Civile Universale nella Biblioteca Civica "Vincenzo Bindi" di Giulianova, dove ha colto l'occasione per approfondire le proprie conoscenze sulla figura del compositore e violoncellista Gaetano Braga tramite il Fondo Braga ivi conservato.

Maria Incoronata Colantuono

La pratica di bastir motz, so e razó nelle Cantigas de Santa Maria ambientate nel Regno di Sicilia

La presente relazione ha per oggetto di studio l'analisi dei sistemi di composizione di quelle *Cantigas de Santa Maria* che narrano i miracoli mariani accaduti in luoghi appartenenti al Regno di Sicilia durante il XIII secolo. Le 5 *Cantigas* in questione, localizzate nelle attuali regioni corrispondenti alla Sicilia e alla Puglia, saranno analizzate in relazione ai processi di trasmissione e ricezione e in funzione delle loro correlazioni storiche.

Nei componimenti attribuiti ad Alfonso X *el Sabio*, le narrazioni dei miracoli (*razó*) sono affidate a parole (*motz*), melodie e strutture metriche (*so*) che si riferiscono, sia nel testo che nella melodia, a un modello imitato (*bastir*). L'analisi delle *Cantigas* attestate in quattro manoscritti (*códice rico*, *códice de Florencia*, *códice de los músicos* e *códice de Toledo*), permette di risalire alle relazioni intertestuali ed intermelodiche con altri repertori antecedenti o coevi.

In questa prospettiva, l'individuazione della struttura formale, della scelta degli schemi metrici e dei movimenti melodici preesistenti (*so*), insieme all'uso del lessico (*motz*), in ciascuna delle 5 *Cantigas*, consente di recuperare la rete di significati che soggiace al primo livello semantico espresso dal testo, permettendo di cogliere la funzione e il senso recondito dei componimenti.

Un'analisi dei sistemi di composizione dei componimenti mariani che, dunque, va oltre la condizione di creazione cristallizzata nella scrittura, e che include i fattori di variabilità propri dell'azione concreta della voce nella sua *profération*, in un processo di decodifica costante tra trovatore e pubblico.

Maria Incoronata Colantuono è Professore Associato di Musica medievale e Notazioni Medievali presso il Dipartimento di Arte e Musicologia dell'Universitat Autònoma de Barcelona, membro dell'Institut d'Estudis Medievals (UAB) e del Gruppo di ricerca Magistri Cataloniae (UAB). Laureata in Musicologia (1994) e Diplomata in Paleografia e Filologia musicale (2001) presso l'Università degli Studi di Pavia. Ha completato la sua formazione in Spagna ottenendo il Master in Teoria de la Literatura (2005), il Grau d'Història i Ciències de la Música (2007) e il Dottorato di ricerca cum laude e menzione "European Doctor" in Teoria de la Literatura i Literatura comparada presso l'Universitat Autònoma de Barcelona (2012). La sua attività d'investigazione include ricerche sulla musica, la liturgia e la letteratura nel Medioevo. Le sue più recenti pubblicazioni contengono studi sui manoscritti liturgico-musicali della Biblioteca de Catalunya, il repertorio liturgico-musicale francescano e i sistemi di composizione poetico-musicali delle *Cantigas de Santa Maria*. I risultati delle sue ricerche sono stati presentati in Conferenze e Congressi internazionali e sono pubblicati o in corso di pubblicazione in monografie, opere collettive e riviste scientifiche.

Valeria Conti

Da Innsbruck a Vienna: musica italiana nella collezione dell'imperatore Leopoldo I

La collezione musicale di Leopoldo I d'Asburgo – imperatore del Sacro Romano Impero dal 1658 al 1705 – è una delle più importanti collezioni di fonti musicali della seconda metà del XVII secolo. Conservata oggi nella Musiksammlung della Biblioteca Nazionale Austriaca, raccoglie principalmente composizioni viennesi di carattere drammatico ma anche un buon numero di opere italiane provenienti da fuori Vienna. Fra questo gruppo è possibile individuare alcune opere provenienti da Innsbruck e arrivate a Vienna dopo la morte dell'ultimo esponente del ramo asburgico tirolese, l'arciduca Sigismondo Francesco, nel 1665. Quell'anno Leopoldo I ereditò il titolo e i possedimenti del Tirolo, e fece trasferire a Vienna molti volumi della biblioteca del castello di Ambras, e possiamo supporre che tra i volumi trasferiti da Innsbruck figurassero anche partiture. Benché non sia rimasta alcuna traccia del trasferimento di materiale librario musicale, lo studio delle partiture della collezione “leopoldina” permette di ipotizzarne l'origine. Si tratta di alcune partiture dei primi anni '60 di Antonio Cesti e alcune partiture veneziane degli anni '40: *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Monteverdi, *L'Egisto* e *Il Giasone* di Cavalli. Il fatto che nella collezione le partiture antecedenti la salita al soglio imperiale (1658) siano pochissime, rafforza l'ipotesi che questi materiali siano arrivati da Innsbruck, dove da più di un secolo si conservava una ricca biblioteca musicale e un'importante collezione di strumenti antichi.

La relazione mira a illustrare il ruolo di Innsbruck come tramite per l'arrivo a Vienna di musica italiana. Tenterò di ricostruire il percorso di queste partiture dal loro luogo di origine all'approdo a Vienna, esaminando quanto avvenne nel 1665 con il passaggio delle proprietà tirolesi degli arciduchi all'imperatore. Farò luce sul diverso trattamento destinato ai volumi il cui trasferimento fu dettagliatamente documentato, e quello destinato ai libri di musica, considerati di minor valore. Metterò infine in evidenza le caratteristiche del collezionismo di Leopoldo I, lontano dal gusto antiquario della corte tirolese, ma attento piuttosto a preservare il presente, le tracce dell'attività musicale sotto il proprio regno.

Valeria Conti si occupa principalmente di drammaturgia e filologia dell'opera italiana del Sei e Settecento. Nel 2017 consegue la laurea magistrale all'Università di Bologna con una tesi sulle partiture del *Giasone* di Francesco Cavalli. Si addottora nel 2021 presso la stessa università con una tesi sulla *Semiramidi* di Giovanni Andrea Moniglia e Antonio Cesti. Attualmente collabora al progetto triennale del Fondo Nazionale Svizzero *L'opera italiana oltre le Alpi: la collezione di partiture e libretti di Leopoldo I a Vienna (1640-1705)* presso l'Université de Fribourg (Svizzera). È impegnata nei progetti di edizione dei libretti delle opere di Vivaldi per la Fondazione Giorgio Cini (general editor della collana insieme a Giada Viviani e Nicola Usula) e di edizione delle opere di Cavalli per l'editore Bärenreiter (per i volumi di *Veremonda* e *Giasone*). Fa parte dei gruppi di ricerca “Alumni Levi” e “La drammaturgia musicale a Venezia (1678-1792)” della Fondazione Ugo e Olga Levi.

Lorenzo Corrado

Almerindo Spadetta: primi cenni biografici e artistici

Almerindo Spadetta (1822-1894) è stato fra i librettisti napoletani più prolifici della seconda metà del XIX secolo. Il suo nome, ai più sconosciuto, è noto per comparire come autore del libretto *Don Checco*, musicato da Nicola De Giosa nel 1850 per il Teatro Nuovo di Napoli. Si ignora, però, che oltre al *Don Checco* vi sono almeno una trentina di libretti a sua firma in un arco temporale che si estende per un quarantennio (dalla metà degli anni quaranta fino alla fine degli anni ottanta). La maggior parte dei suoi testi sono stati rappresentati nella seconda metà dell'Ottocento per quei compositori napoletani dediti a mantenere in vita il genere, per molti dato in decadenza, dell'opera buffa. Oltre al *Don Checco* (indubbiamente la sua opera più famosa) ed *Elvina*, si contano collaborazioni con Vincenzo Fioravanti (un'interessantissima ‘azione allegorica’ *Pulcinella e la fortuna*), Alfonso Buonomo (*Cicco e Cola*, *La mmalora de Chiaja*, *La donna romantica e il medico omeopatico*, *Le follie amoroze*, *Tizio Caio e Sempronio*), Nicola D'Arienzo (*I due mariti*, *Le rose*, *Il cacciatore delle alpi*, *Il cuoco*, *I viaggi*), Francesco Ruggi (*Loretta l'indovina*, *I due ciabattini*, *Nadilla*) e altri minori. La sua produzione, ad oggi assolutamente inesplorata, si inserisce, così come molti altri suoi colleghi napoletani (Enrico Golisciani, Marco D'Arienzo, Domenico Bolognese) nel solco degli ultimi barlumi dell'opera comica (che mostra ancora vitalità nell'Ottocento inoltrato), con incursioni anche nel genere serio. Stabilmente Direttore di Scena del Teatro San Carlo e degli altri teatri minori, Spadetta è stato sicuramente un intellettuale attivo della società napoletana e la sua figura, così come la sua attività di librettista, deve essere ancora inquadrata storicamente. La relazione, dunque, frutto di uno studio più ampio sull'opera comica della seconda

metà del secolo, mira ad una prima conoscenza biografica dell'artista (sulla scorta delle fonti documentali ad oggi note), contestualizzando la sua produzione e tracciandone le prime caratteristiche.

Lorenzo Corrado ha studiato Pianoforte presso il Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli conseguendo la laurea di vecchio ordinamento; presso lo stesso Istituto ha conseguito anche la laurea di primo livello in Composizione. Si è poi specializzato con la laurea magistrale in Musicologia, all'Università "La Sapienza" di Roma dove ha discusso una tesi sull'*Elena da Feltre* di Saverio Mercadante. Attualmente è Dottorando presso l'Università "Tor Vergata" di Roma (curriculum Musica e Spettacolo) con un progetto sull'opera buffa della seconda metà dell'800.

Valentina Cucinotta

Gli echi dell'antico tra Giacomo Orefice e George Sand: Consuelo (1895)

Il compositore e maestro presso il Conservatorio di Milano Giacomo Orefice (1865 – 1922), ha dedicato diversi anni della propria vita alla riscoperta e la divulgazione della musica antica presso il pubblico. È ben noto infatti il clamore suscitato dalla sua ripresa dell'*Orfeo* monteverdiano (1909), così tanto divisivo e pionieristico per l'epoca e, poco prima della morte, dal suo adattamento di *Platea* di Rameau (1921). Nel 1894 Orefice partecipa al concorso Baruzzi di Bologna con due sue opere, *Consuelo*, una commedia in tre atti e *Cecilia*, in quattro. Riesce ad avere la meglio sugli altri compositori grazie alla prima delle due e così *Consuelo* viene messa in scena al Teatro Comunale il 27 novembre 1895. Il libretto a episodi, scritto da Orefice stesso, si distingue da altre intonazioni del fortunato soggetto di George Sand, messo in musica anche da Alfonso Rendano nel 1888 con diverse riprese anche estere. Orefice si concentra infatti solo sulla prima parte veneziana della vicenda, quella della formazione. La zingarella Consuelo, di oscure origini spagnole e gitane, è pupilla promettente del compositore Nicola Porpora presso la Scuola dei Mendicanti. La sua voce e il suo talento straordinari sono accompagnati da un'indole umile, sollecita, buona e ingenua, tanto da amare, riamata, Anzolo, un ragazzo del popolo con una apprezzabile voce da tenore, il quale non possiede però né la dedizione, né l'estro dell'amata. I successi di Consuelo le portano sfortunatamente invidie e delusioni amorose, tanto da essere spinta da Porpora a lasciare Venezia per cercare altrove i riconoscimenti sentimentali e artistici che merita. Considerata la competenza musicale di George Sand, il romanzo concorre notevolmente alla riscoperta di compositori come Porpora e la scelta di Orefice è sicuramente da ascrivere all'impegno nel recupero, senza inutili nazionalismi, di parti della cultura musicale italiana ormai in ombra. L'opera, che verrà messa in scena solo la prima volta a Bologna e mai più ripresa, vede come interprete di Consuelo il soprano Cesira Ferrani, che esattamente un anno dopo veste i panni di Mimì nella prima de *La Bohème* di Puccini. Si confronterà dunque la fonte letteraria con il prodotto lirico e musicale di Orefice, con un'attenzione particolare per le scelte musicali in rapporto all'epoca di riferimento della vicenda e quanto ciò sia riconducibile alle riflessioni di Orefice al riguardo. Si cercherà di capire, infine, quanto quest'opera giovanile del compositore abbia gettato le basi per intraprendere i laboriosi progetti di recupero dell'antico da lui portati avanti nella maturità.

Valentina Cucinotta è una docente di scuola secondaria. Dopo il diploma in Violino nel 2014 presso il Conservatorio "Corelli" di Messina, si è laureata in Lettere moderne nel 2016 nell'ateneo della stessa città. Nel 2019 ha conseguito all'Università degli Studi di Milano la laurea magistrale in Musicologia con il massimo dei voti e la lode, discutendo una tesi in Filologia musicale su Domenico Cimarosa. Ha svolto attività di collaborazione presso Centro Studi Pergolesi, Magazzino Musica, Divertimento Ensemble, Pietà de' Turchini e redatto le note di sala per l'Orchestra Sinfonica di Milano LaVerdi. Ha partecipato a convegni internazionali in Italia e all'estero (SIoM, Università di Pavia, City University of London) e ha pubblicato articoli in volumi miscelanei. Ha curato inoltre l'allestimento museale a Lugo (RA) di Casa Rossini Crescendo. Il museo del genio adolescente".

Marco D'Acunzo

La cappella musicale dell'Arciconfraternita di San Giuseppe dei nudi in Napoli

Nel 1740 nasce a Napoli la confraternita di S. Giuseppe dell'opera del vestire i Nudi. Ancora oggi poco conosciuta al pubblico questa pia istituzione si è occupata della vestizione dei 'poveri vergognosi' e fu sostenuta da una committenza nobile legata a doppio filo con la corona e il pontificio. Il potere temporale fu rappresentato con l'iscrizione al "registro dei Fratelli" di tutti i sovrani appartenenti alla casata dei Borbone, da Carlo III a Francesco II e delle sovrane, ma già dai primi anni di attività la Santa Sede ascrisse il pontefice

Pio VI consolidando la pratica per tutti i pontefici fino al 1916. La confraternita ebbe il suo massimo splendore sul finire del XVIII secolo e per tutto il secolo successivo. Acquisì nel 1795 un'antica reliquia sacra appartenuta a Nicola Grimaldi e poi, alla sua morte, al compositore Nicola Fago: il bastone di San Giuseppe. La presenza di una reliquia sacra richiamava molti fedeli e per una simile circostanza era necessario disporre delle maestranze e dei maestri di cappella tra più rinominati della città. Tra i nomi che circuitarono presso l'Arciconfraternita possiamo ritrovare G. Gabellone, V. G. Millico, G. Paisiello, D. Tritto, G. Cordella, N. Zingarelli, V. Fiodo, S. Mercadante, P. Serrao, C. de Nardis ed altri. Paisiello fu nominato nel 1796 maestro di cappella straordinario e dal 1801 maestro di cappella ordinario fino al 1814. L'arciconfraternita ha avuto contatti con le migliori maestranze musicali commissionando opere inedite per le proprie funzioni ordinarie e straordinarie, il fondo musicale presente nell'archivio è impreziosito da opere originali di diversi compositori e da innumerevoli copie, trascrizioni e rielaborazioni della *Missa Defunctorum* di Paisiello (1799).

Indagare le prassi di questo pio luogo fa luce sul sistema di produzione musicale e committenza di un'importante arciconfraternita della capitale partenopea e sul funzionamento della propria cappella musicale.

Marco D'Acunzo. Diplomato in chitarra, ha conseguito in seguito il titolo specialistico in "Management dell'impresa culturale e di spettacolo" e la laurea magistrale in Musicologia presso l'Università "Tor Vergata". Nel 2022 ha partecipato al convegno internazionale "Il comico e Donizetti: le farse" presso il Conservatorio San Pietro a Majella. Attualmente sta ultimando gli studi di composizione presso il Conservatorio di Napoli.

Dario Savino Doronzo

Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn. *Jean-Baptiste Arban, il virtuoso della cornetta a pistoni*

La metodologia didattica strumentale si è evoluta negli anni arricchendosi volta per volta di informazioni e tecniche avanzate. La prassi esecutiva strumentale ha raggiunto una caratura così elevata da 'creare' volumi tecnico-interpretativi che riescono a sviscerare e sviluppare il materiale prodotto attraverso esercizi didattici per lo sviluppo progressivo del musicista. Eppure si rimane sbalorditi nel constatare che alcuni metodi storici, pur con le opportune revisioni e integrazioni di nozioni nuove, sono tutt'ora punte di diamante per i percorsi didattici istituiti nei Conservatori di Musica e nei giovanissimi Licei Musicali.

Il presente studio vuol mettere in luce la grande importanza del «Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn» pubblicato a Parigi, con ogni probabilità non più tardi del 1859 (Léon Escudier Ed.), dal virtuoso docente cornettista e compositore francese Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban [1825 – 1889] per la Scuola Militare annessa al Conservatorio di Parigi.

Il contributo parte dall'analisi e dallo studio di un rarissimo esemplare della prima edizione del *Grande Méthode* di Jean-Baptiste Arban, nonché il destinatario, l'origine e il contesto in cui nasce e si sviluppa, per poi presentare la *visione musicale* del Maestro che ne caratterizzò la virtuosità dello strumento. In particolare, l'analisi presenta uno studio sulla metodologia didattica-strumentale avvenuta nell'ottocento, con peculiare riferimento alla pubblicazione di tale metodo che ha meritatamente riscosso un grandissimo successo fin dalla sua prima apparizione e continua tutt'ora ad essere tra i volumi più studiati, tanto da essere considerato – a buon diritto – come 'la Bibbia' del trombettista. Inoltre, a conclusione del contributo di ricerca, verrà presentata una copia della prima edizione del «Méthode Complète de Cornet à Pistons» di Ernest Marie [18.. – 1882] pubblicato a Parigi nel 1883 (Margueritat Ed.), un metodo anch'esso di rilevante spessore artistico e pedagogico-didattico, ma purtroppo, pian piano negli anni, andato in disuso.

Dario Savino Doronzo, diplomato in *Tromba, Musica Jazz, Direzione di Coro e Composizione Corale, Scienza e Tecnologia del Suono* e perfezionato in *Didattica Musicale e Ingegneria del Suono*, svolge intensa attività concertistica, in qualità di solista, in Italia e all'estero. Nel 2017 ha debuttato presso la prestigiosa *Carnegie Hall* di New York. Si dedica alla ricerca artistica e musicale. Ha collaborato con il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna per il *XXIV Colloquio di Musicologia* del «Saggiatore Musicale», con l'Università di Maastricht per il *MCICM 2022 «Borderlands Classical Music and Society»* e con il Dipartimento di Ricerca del Conservatorio di Foggia per la stesura del IV e VII volume *I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano*. È autore di numerosi saggi musicologici e di ricerca musicale pubblicati su riviste specializzate e volumi miscelanei. I suoi interessi scientifici riguardano la *filologia musicale*, la *musicologia storica moderna e contemporanea* e le relazioni-rapporti tra *musica e scienza*. È membro del comitato tecnico-scientifico della *Collana Contrappunti* di saggistica musicale (Ed. WIP, Bari). Laureato e abilitato alla professione in *Ingegneria Edile*, viene selezionato a livello europeo tra i 5 partecipanti del programma *Tuning In!* presso la *mdw - University of Music and Performing Arts* di Vienna. Inoltre, tiene

regolarmente, in qualità di relatore, convegni in Italia e all'estero riguardanti tematiche di *marketing territoriale* legate all'impatto generato dai grandi eventi culturali-musicali sul territorio ospitante. Nel 2019 pubblica, con il supporto della Regione Puglia e del Ministero dello Sviluppo Economico, il volume *Gli eventi musicali come elemento di valorizzazione del patrimonio urbano* (Ed. Forestano, Bari) in uso presso diversi Conservatori italiani. Già docente presso i Conservatori di Roma, L'Aquila, Cosenza, Ferrara, Cosenza e Cagliari insegna a contratto *Tromba Jazz* presso il Conservatorio "Umberto Giordano" di Rodi Garganico | Foggia.

Adriana De Feo

L'apprendistato di un librettista: il caso del "Sidonio" di Pietro Pariati (Venezia 1706)

Quando nell'anno 1700 Pietro Pariati inizia il suo apprendistato da librettista ha già trentacinque anni ed è sostanzialmente estraneo al mondo del teatro; dopo le prime esperienze milanesi e l'inizio della collaborazione a Venezia con Apostolo Zeno intorno al 1704, scrive quello che è il primo dramma per musica certamente suo giunto fino a noi: il *Sidonio*, rappresentato con musica di Antonio Lotti nell'autunno 1706 al Teatro San Cassiano. Il libretto, il cui soggetto è già conosciuto per esser "servito e di episodio nel poema epico e di favola nel drammatico", si ispira al dramma *Sidonio e Dorisbe* di Francesco Melosio musicato da Nicolò Fontei, andato in scena al Teatro San Moisè di Venezia nel 1642. Il primo dramma per musica che Pariati compone in autonomia per le scene veneziane anticipa tratti stilistici che saranno poi peculiari di gran parte della sua produzione teatrale. Il poeta sceglie di articolare il libretto in cinque atti, ma non – come si osserva nei drammi di Zeno o di Girolamo Frigimelica-Roberti – ad imitazione della tragedia francese, ma allo scopo di collocare al termine dei primi quattro atti scene comiche come parte integrante dell'azione. La presenza di elementi buffi in un dramma eroico sarà una caratteristica che il Pariati manterrà anche nelle opere scritte per la corte di Vienna (dove nel 1714 fu chiamato come poeta cesareo) e che rivela la sua autentica vocazione di scrittore comico, ma soprattutto la ritrosia a mantenere nettamente separati generi e argomenti drammatici.

La mia relazione intende ricostruire il 'tirocinio' di Pietro Pariati sulle scene del teatro musicale, illustrando come, nell'apprendere il mestiere del librettista, abbia attinto dalla tradizione drammatica italiana. Nell'individuare i caratteri peculiari della sua produzione poetica e il suo affermarsi come autore nella città lagunare si illumineranno aspetti di una figura poliedrica che, dopo gli importanti contributi pubblicati da Giovanna Gronda negli anni '90, è stata trascurata dagli studiosi, e che è in gran parte ancora da indagare.

Adriana De Feo si laurea nel 2005 all'Università di Bologna con una tesi in drammaturgia musicale e nel 2012 consegue un dottorato di ricerca in musicologia presso la Universität Mozarteum Salzburg con una dissertazione sulle Serenate mozartiane nell'ambito della Serenata teatrale nel Settecento (*Mozarts Serenate im Spiegel der Gattungsentwicklung*). Dal 2009 al 2015 è stata ricercatrice presso la Fondazione Mozarteum di Salisburgo per la *Digitale Mozart-Edition*. Dal 2017 al 2022 è stata ricercatrice e docente a contratto presso il dipartimento di filologia romanza della Universität Wien. È curatrice (insieme ad Alfred Noe) dell'edizione critica complessiva delle *Poesie drammatiche* di Apostolo Zeno, i cui primi due volumi (*Venezia e oltre: 1696-1717*), contenenti tutti i drammi del periodo veneziano, sono stati pubblicati per i tipi di Böhlau nel 2021. Le sue ricerche e relative pubblicazioni (apparse per Bärenreiter, Böhlau, Classiques Garnier, Libreria Musicale Italiana) riguardano principalmente la storia dell'opera italiana del Sei e Settecento. Dal dicembre 2022 dirige il progetto, finanziato dal Fondo Nazionale Austriaco per la ricerca, riguardante l'edizione critica complessiva dei testi per musica di Pietro Pariati (*Pietro Pariati's librettos from Venice to Vienna: The complete critical edition of his sacred and profane texts for music*) presso il dipartimento di musicologia dell'Accademia Austriaca delle Scienze.

Cinzia Dimatteo

L'altra Bohème: il debutto dell'opera di Leoncavallo e la sua affermazione nei cartelloni operistici

Nella relazione verranno esaminati articoli di critica musicale (di quotidiani, periodici, riviste) dal 1897 fino al 1990. Documenti che consentono di osservare il difficile percorso di affermazione della Bohème di Ruggero Leoncavallo dal debutto nel 1897, e dalle poche riprese tra la fine del XIX secolo e il primo ventennio del XX secolo, fino alle riprese in occasione del centenario della nascita del compositore e nel 1990, a Venezia, per il bicentenario del teatro veneziano.

L'analisi delle recensioni dell'epoca consente non solo di avallare delle ipotesi sui punti deboli e punti di forza dell'opera di Leoncavallo ma anche di monitorarne la ricezione nel corso del tempo in relazione all'indiscusso successo dell'omonima opera pucciniana. È davvero solamente il successo della Bohème di Puccini ad aver eclissato la Bohème di Leoncavallo?

Cinzia Dimatteo nata a Matera, ha conseguito la Laurea Magistrale in Musicologia nel 2017 presso l'Università di Bologna sotto la guida del Prof.re Marco Beghelli. Ha iniziato gli studi musicali presso il Conservatorio della sua città, diplomandosi in canto lirico nel 2010 e conseguendo nel 2012 la laurea di secondo livello in Discipline Musicali ad indirizzo canto lirico con il massimo dei voti e lode. Ha frequentato nell'anno 2012/2013, presso la scuola di Musica di Fiesole, i corsi di perfezionamento tenuti dal Maestro Claudio Desderi. Come musicologa ha svolto diverse lezioni concerto e partecipato a seminari presso istituzioni pubbliche e private. Ha collaborato con associazioni musicali di chiara fama (Camerata delle Arti, Orchestra Metropolitana di Bari, Orchestra da camera Lucana, Umbria classica) per la stesura di programmi di sala e per la presentazione storica e musicale di opere e concerti. Ha curato la programmazione di master tenuti da Franco Fussi e Claudio Desderi. Ha collaborato nell'anno con il liceo musicale di Montalbano Jonico (MT) come archivista della biblioteca musicale d'istituto. Ha tenuto seminari nel Salone delle Muse al Teatro Petruzzelli di Bari sui temi: "La trilogia mozartiana", "Le cinque farse rossiniane" e "Il Verismo italiano". Cura la presentazione storica e musicale degli spettacoli organizzati dall'associazione Lucania Arte Teatro e dall'Associazione R. D'Ambrosio di Matera patrocinati dal Mibact. Le sue ultime pubblicazioni sono: Giuseppe Verdi la seconda versione del Simon Boccanegra e Le due Bohème di Puccini e Leoncavallo edita da Bmg Editrice. Da alcuni anni è docente di Storia della Musica presso il Conservatorio di Musica "G. Martucci" di Salerno.

Angela Fiore

'Una scorsa a Napoli': la visita di Francesco II d'Este nella capitale del viceregno (1687).

Francesco II d'Este duca di Modena e Reggio Emilia, colto mecenate e musicista dilettante, nel 1687 si recò in visita privata a Roma. Successivamente decise di prolungare il suo viaggio verso Napoli, al fine di conoscere 'tutte le cose curiose' e assistere alle feste e cerimonie del Carnevale partenopeo. Il breve soggiorno, citato anche da alcune cronache napoletane, prevedeva la visita alle principali istituzioni e ai luoghi simbolici della città. Accompagnato dalla corte e dalla famiglia, il duca estense arrivò a Napoli nel gennaio del 1687 e venne accolto dall'allora viceré di Napoli, il marchese del Carpio. La città di Napoli si preparò dunque ad ospitare e intrattenere uno dei sovrani più sensibili e attenti all'arte musicale, attraverso l'organizzazione di momenti festivi *en plein air*, la preparazione di carri trionfali, caroselli e giostre. La cronaca del viaggio redatta da Giovanni Battista Giardini, poeta e segretario di lettere del duca di Modena, restituisce la cronologia del tour del sovrano modenese oltre alla descrizione delle diverse tappe effettuate, con la partecipazione ad alcuni eventi pubblici, ai riti del Carnevale e a liturgie sontuose organizzate in Cattedrale, nella chiesa del Carmine, presso il monastero di San Gregorio Armeno e in altri chiostrini femminili. Non manca il racconto di specifici momenti musicali previsti in onore del duca modenese, con il coinvolgimento di musicisti del Viceré: drammi per musica e commedie allestite a Palazzo Reale e nei teatri cittadini, così come accademie private. Attraverso la comparazione di fonti archivistiche di diversa provenienza, il contributo illustra il percorso del soggiorno napoletano di Francesco II d'Este e il suo accompagnamento sonoro, soffermandosi sulla cronaca degli eventi musicali.

Angela Fiore nel 2015 ha conseguito il dottorato di ricerca in musicologia presso l'Università di Friburgo (Svizzera). Dal 2015 al 2017 è stata lettrice presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Friburgo e ha inoltre ideato il progetto digitale 'Musico Napolitano: indice delle maestranze musicali attive a Napoli'. Dal 2018 a febbraio 2021 è stata titolare di assegno di ricerca presso l'Università di Modena-Reggio Emilia collaborando ai progetti di ricerca, catalogazione e digitalizzazione del patrimonio musicale e documentario della Biblioteca Estense Universitaria di Modena. È stata inoltre docente di storia della musica presso l'Università Ca' Foscari di Venezia (2019-2020), presso il Conservatorio 'Agostino Steffani' di Castelfranco Veneto e il Conservatorio 'Claudio Monteverdi' di Cremona (2020-2021). È attualmente ricercatrice presso l'Università degli studi di Messina. Per le sue ricerche ha ricevuto grants e borse di studio da: Swiss National Science Found (2011/2016); Pôle de recherche-Université de Fribourg (2014); American Musicological Society (2016); Jacques Handschin Prize (2016). Ha inoltre studiato violino presso la Scuola Civica di Musica Claudio Monteverdi di Cremona, diplomandosi nel 2006 e specializzandosi nel repertorio violinistico barocco su strumento antico.

Barbara Gentili

Tra ricezione e produzione: cantanti e attrici nella rappresentazione transnazionale della donna nova

Le profonde trasformazioni socio-economiche che alla fine dell'Ottocento cominciarono a ridefinire l'idea di femminilità investirono in pieno attrici e cantanti, le quali presentarono potenti ed innovative immagini dell'universo femminile dentro e fuori il teatro (Glenn, 2000; Rutherford, 2013; Stokes et al., 1988). Per lunga tradizione queste due professioni erano state parte di una medesima cultura teatrale, un aspetto che il passaggio verista accentuò tramite un ricco scambio di ruoli, idiomi e tecniche dalle attrici alle cantanti e viceversa (Guccini, 2019; Franke, 2020; Mariani, 2017). Il mio paper guarda al contesto italiano nelle sue connotazioni transnazionali ed inquadra i contributi delle donne del palcoscenico al nuovo costrutto della *donna nova* (New Woman) in una rete di scambi tra recitazione e canto.

A tale scopo esamino tre iconiche figure femminili che nelle stagioni teatrali del 1907 furono presenti sui palcoscenici di Buenos Aires: i soprani Emma Carelli (1877—1928) ed Eugenia Burzio (1882—1922) e l'attrice Eleonora Duse (1858—1924). Intrecciando ricezione critica e corrispondenza privata, trattati di declamazione e canto con le prime registrazioni sonore presenterò una duplice narrativa. Da una parte, considererò come i critici argentini si inserirono nei discorsi europei riguardanti femminilità e artisticità che accompagnarono queste tre artiste, enfatizzando i legami tra le loro arti — ed anche indugiando nella costruzione di sorellanze immaginarie tra alcune di esse. D'altro canto guarderò alle tecniche vocali ed attoriali condivise da attrici e cantanti (e sulle quali i critici commentarono profusamente) per creare un'immagine complessa, moderna, trasgressiva e assolutamente avvincente di *donne nove* sui palcoscenici di Buenos Aires.

Barbara Gentili (PhD 2019, Royal College of Music, Londra) è Senior Fellow alla University of Surrey. I suoi interessi comprendono le pratiche performative vocali dalla fine dell'Ottocento ad oggi; le implicazioni che i mezzi di registrazione sonora e visiva ebbero sulle pratiche esecutive e sulla definizione delle identità culturali di cantanti e pubblico durante il Novecento; la storia delle donne; l'autoetnografia musicale. Pubblicazioni su queste tematiche includono la sua prima monografia sul canto verista in corso di pubblicazione per Boydell and Brewer, articoli per *Music & Letters*, il *Journal of the Musical Association*, *Cambridge Opera Journal* ed infine tre capitoli in miscellanee per Routledge. La sua ricerca è stata sostenuta da una Leverhulme Early Career Fellowship (2020-2023) a Cardiff University, il Rome Award alla British School at Rome (2020) e una Beinecke Fellowship a Yale University (2022). È membro di due networks di ricerca sostenuti dall'Arts and Humanities Research Council del Regno Unito (*Redefining Early Recordings as Sources for Performance Practice and History* e *Original Cast Recordings. Musical Theatre and/as Sonic Heritage*) ed ha organizzato numerosi eventi accademici tra cui le conferenze *Early Recordings: the Impacts of a Transformative Technology* (RCM, 2021) e *Opera in Transnational Contexts* (Cardiff University, 2023).

Thomas Griffin

Two italian serenatas by Antonio Caldara: Il più bel Nome (1708) and Chi s'arma di Virtù (1709), now available in the Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

Antonio Caldara is one of the most important composers of his time. In 1716, with a princely salary, he was appointed vice chapel master at the Viennese court, a position he held until the end of his life. The two serenatas discussed here, however, two splendid examples of courtly festive culture, date from earlier times. Caldara wrote these works in a period of professional upheaval, shortly before he entered the service of Prince Francesco Maria Ruspoli in Rome and shortly thereafter. *Il più bel Nome* was written in honor of Elisabeth Christine of Braunschweig-Wolfenbüttel, bride of the future Emperor Charles VI, and was probably performed at one of the stops on her trip to Barcelona. In *Chi s'arma di Virtù*, the composer drew on the earlier work for two arias. Caldara's new employer presented the serenata to the assembled nobility of Rome in a spectacular open-air performance in front of his residence at the Piazza di Santi Apostoli.

Thomas Griffin. Before earning the doctorate at UCLA in 1983 I lived for five years in Europe (Munich, Rome and Naples) where I studied at the University of Munich (stipend from DAAD) and worked as a bibliographer at the Bavarian State Library. I also taught a course in music history for the University of Maryland at Augsburg. Returning to the US I submitted my dissertation and was hired for two years at the Eastman School of Music in Rochester New York as an assistant professor. After leaving Rochester earned a Master of Library Science and Information Technology at UC Berkeley and have worked at various jobs in

library science and in information technology while maintaining my interest in academic musicology. This has required my residence several times in Europe, especially at Naples and Rome, although I have a permanent residence in San Francisco, California.

Ilaria Grippaudo

Il giardino de' fiori coltivato dalle virtù (1717) di Alessandro Scarlatti

È noto che il rapporto con la Sicilia del *palermitano* Alessandro Scarlatti ebbe caratteristiche singolari. Se infatti è probabile che il compositore non fece mai più ritorno nella sua città natale, sappiamo anche che i suoi melodrammi e oratori vennero eseguiti, sia a Palermo sia in altri centri dell'isola. La presenza nelle stagioni operistiche locali di titoli 'scarlattiani' suggerisce una circolazione intensa e articolata, che però al momento non risulta avvalorata né da documenti di altro tipo né dalla presenza delle partiture. Di conseguenza, stando alle fonti superstiti, finora le uniche due esplicite attestazioni relative alla ripresa a Palermo di musiche di Scarlatti riguardavano *Il Pompeo* (1690) e *L'Abramo* (1691). Tuttavia, successive indagini hanno permesso di individuare un ulteriore libretto che dichiara in modo esplicito il contributo del musicista palermitano. Si tratta del *dialogo* a cinque voci *Il giardino de' fiori coltivato dalle virtù*, eseguito nel 1717 presso il convento dell'Immacolata Concezione e «posto in note dal cavaliere Alessandro Scarlatti». Sebbene il libretto contenga soltanto la seconda parte della composizione, il confronto con altri oratori conferma la coincidenza con *La religione giardiniera*, composto nel 1698 per Napoli e ripreso a Roma nel 1707 con il titolo *Il giardino di rose* (Maccavino-Magaudo 2013). Alla luce della nuova acquisizione, il contributo intende analizzare il contenuto della fonte, studiandone i rapporti con i testimoni finora noti e inserendola nel panorama musicale cittadino, con particolare riferimento all'attività di promozione del convento dell'Immacolata Concezione, che nel 1703 aveva pure accolto l'esecuzione de *La profetessa guerriera* di Francesco Scarlatti, fratello di Alessandro.

Ilaria Grippaudo è ricercatrice (L-ART 07) presso l'Università di Palermo, dove insegna Storia della Musica. Nel 2010 ha conseguito il dottorato di ricerca in musicologia presso l'Università di Roma "La Sapienza". Docente al Liceo Musicale "Regina Margherita" di Palermo, è stata assegnista di ricerca dell'Università di Palermo (2013-2017). I suoi interessi di ricerca affrontano un ampio spettro di tematiche che spaziano dalla vita musicale in Sicilia, alla storia dell'opera, alla musicologia urbana in prospettiva storica, allo studio della musica nei monasteri femminili. Ha pubblicato numerosi articoli in volumi e riviste scientifiche internazionali, e di recente la monografia *Musica e devozione nella «città felicissima». Ordini religiosi e pratiche sonore a Palermo tra Cinque e Seicento* (Olschki 2022). Nel 2014 è risultata vincitrice del Premio biennale "Pier Luigi Gaiatto" istituito dalla Fondazione Levi di Venezia.

Johan Guiton

Musica e musicisti alla basilica di San Petronio a Bologna: nuove testimonianze quattrocentesche

Il 4 ottobre 1436, papa Eugenio IV assegnò una *schola clericorum* alla nuova basilica di San Petronio a Bologna, per insegnare grammatica e canto a ventiquattro clerici. L'attuale cappella musicale - ormai arcivescovile - di San Petronio considera tuttora questa data come quella della sua fondazione. Nel 1453, il cardinale-legato Bessarione adottò misure amministrative per proteggere il primo nucleo vocale della basilica bolognese, allora arrivato a un certo livello di attività. Purtroppo, della musica di questo primo periodo quasi nulla è conservato. I pezzi più antichi di polifonia catalogati sono frammentari e databili agli ultimi decenni del secolo XV (*I-Bsp Fragments ABCDE*), mentre i codici corali di canto piano conservati in basilica costituiscono anch'essi delle testimonianze della seconda metà del secolo. Inoltre, lo studio prosopografico di Osvaldo Gambassi (1987), mette in luce solo sette nomi di musicisti tra il 1436 e il 1453. È necessario allora rivolgersi verso altre fonti (contabilità, amministrazione e costituzioni), le quali contengono anche tracce frammentarie di musica su carta reimpiegata, per scoprire un'organizzazione musicale molto rigorosa, e stabilire un elenco preciso dei maestri di canto, cappellani, cantori, clerici e strumentisti che, con un'articolazione sottilissima tra di loro, hanno fatto risuonare insieme le volte ancora in costruzione della basilica petroniana.

Questo contributo propone, quindi, di mettere in luce alcuni aspetti sconosciuti della storia musicale di San Petronio seguendo i percorsi professionali di alcuni clerici del 1436, i primi reclutamenti esterni, e gli immediati sviluppi artistici di un'istituzione che diventò, nei secoli successivi, un autentico polo musicale a livello europeo.

Johan Guiton è attualmente dottorando di ricerca in Musica e Musicologia presso *Sorbonne-Université* e *l'Institut de Recherches en Musicologie* a Parigi (relatrice: Prof.ssa Alice Tacaille). Diplomato in pianoforte e titolare dell'*agrégation* di musica in Francia, è anche appassionato di musica rinascimentale. La sua ricerca dottorale riguarda la cappella musicale della basilica di San Petronio a Bologna, dalla sua creazione nel 1436 al magistero di Giovanni Spataro (1512-1541). Ha partecipato a diversi convegni in Francia, in Italia e, ultimamente, al *MedRen 2023*.

Armando Ianniello

Non solo musica per film...Riscoperta dell'opera lirica "Napoli milionaria" di Eduardo De Filippo e Nino Rota

Napoli milionaria, testo simbolo della drammaturgia eduardiana, nel corso degli anni è stato elaborato per diverse destinazioni d'uso. Nino Rota ha composto le musiche per la versione cinematografica del 1950 e per quella operistica di Spoleto del 1977, utilizzando in quest'ultima materiale musicale già impiegato nelle musiche per il film insieme ad altre musiche provenienti dal suo repertorio cinematografico. Tuttavia, il confronto fra film e opera lirica dimostra che in quest'ultima la quantità di musica composta ex novo da Rota è consistente: non si tratta solo di un riutilizzo di musica cinematografica preesistente, ma di un'opera vera e propria. La versione cinematografica e quella operistica non sono solo due adattamenti del testo teatrale eduardiano, ma anche due prodotti artistici autonomi, nei quali la musica, con differenti accezioni, svolge un ruolo di primo piano.

A partire dai risultati della mia ricerca dottorale e attraverso lo studio di materiali d'archivio autografi, l'intervento punta a mettere in luce le caratteristiche della partitura operistica di *Napoli milionaria*, messa a confronto con la musica per film. La ricerca è stata l'occasione per aprire una nuova prospettiva di studio sul sodalizio targato De Filippo-Rota, finora poco considerato, e per analizzare il lavoro di Nino Rota come compositore tout court, unendo le più recenti riflessioni teoriche e analitiche sulla musica per film con quelle più consolidate sul teatro musicale.

Armando Ianniello è docente di Storia della Musica presso il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro e docente a contratto di Musica e Mass Media presso l'Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. Ha ottenuto il dottorato in musicologia e storia della musica presso l'Università degli Studi di Udine difendendo la tesi *Napoli milionaria dalla prosa all'opera lirica. Studio critico e filologico delle musiche di Nino Rota*, supervisore Prof. Roberto Calabretto. Ha conseguito la laurea magistrale in musicologia sotto la guida del Prof. Gianmario Borio con la tesi *Il Gattopardo di Visconti con musiche di Nino Rota: aspetti della drammaturgia audiovisiva* presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona (Università di Pavia). Partecipa come relatore a diversi convegni internazionali ed ha all'attivo diverse pubblicazioni su musica per film e critica musicale. Per il volume *Critica della musica per film. Un film, un regista, un compositore* curato da Roberto Calabretto e presentato durante la 78ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel settembre del 2021, ha scritto il saggio *Nino Rota e la critica musicale*. È membro dei gruppi di ricerca della Fondazione Levi *La critica musicale e la musica per film*, coordinato dal Dott. Antonio Ferrara, *AlumniLevi* coordinato da Paola Cossu e Angelina Zhivova e dal 2023 fa parte del Comitato Editoriale della collana *Ricerche AlumniLevi*.

Michael Klaper

Les goûts réunis avant la lettre? Giovanni Francesco Tagliavacca e le sue cantate su testo di Ascanio Amalteo (1663/64)

Come è risaputo, le relazioni musicali tra l'Italia e la Francia non solo nel Settecento, ma già nel Seicento erano oggetto di controversie: in quel periodo molti intellettuali e musicisti francesi contribuirono a sviluppare idee e stereotipi su una netta differenza tra la musica italiana e quella francese, associando la prima con difficoltà e esagerazioni come l'uso di dissonanze audaci, colorature lunghissime e troppe ripetizioni di segmenti del testo poetico, insomma, un idioma (troppo) 'artificiale'; l'idioma francese invece fu guardato come più facile, semplice e vicino all'espressione 'naturale'. Durante gli anni quaranta-sessanta del Seicento tali stereotipi erano chiaramente influenzati da una forte presenza di musica italiana a Parigi sia in forma di opere teatrali, sia di cantate che venivano eseguite da musicisti chiamati dall'Italia dalla regina Anna d'Austria e il suo primo

ministro Jules Mazarin (Giulio Mazzarino). In effetti le testimonianze riguardanti i due stili musicali furono normalmente scritte da francesi e non da italiani, i quali (come sembra) generalmente non sentivano la necessità di esprimersi né sulla musica francese, né sulla sua differenza rispetto a quella italiana. Sono anche rari i testimoni francesi che si riferiscono alle opinioni degli italiani, come per esempio l'aneddoto di Luigi Rossi lodando la maniera di Pierre de Nyert nella quale interpretava le cantate del compositore italiano. Sono particolarmente interessanti, su questo punto di vista, le cantate scritte dal poeta Ascanio Amalteo e dal musicista Giovanni Francesco Tagliavacca per la corte francese all'inizio degli anni sessanta. Per prima cosa Tagliavacca, che risiedeva in Francia tra il 1655 e il 1665 incirca, si esprimeva sul suo modo di comporre musica vocale per la corte parigina, enfatizzando di aver avuto in mente di assomigliare il suo stile 'al modo facile' dei francesi. Per seconda cosa si può constatare, analizzando le sue cantate sopravvissute, come e in quale misura Tagliavacca abbia cercato di imitare un presupposto stile francese musicale, senza però rinunciando completamente a degli ingredienti italiani. Sulla base di tale analisi si guadagna una nuova prospettiva sulla questione di *goûts réunis* che siamo abituati a localizzare più tardi, nei primi decenni del Settecento, e inoltre su come musicisti italiani attivi in Francia nel Seicento abbiano concepito una musica italiana adattata al gusto corrente dei francesi.

Michael Klaper ha studiato musicologia, letteratura tedesca del Medio Evo e storia dell'arte presso le università di Tubinga e Erlangen. Nel 2002 ha ottenuto il dottorato lavorando in seguito come assistente all'Istituto di musicologia di Erlangen, dove nel 2008 ha anche conseguito l'abilitazione con uno studio sull'opera italiana in Francia nel Seicento. Dal 2010 è professore associato di musicologia presso l'università di Jena. Klaper è membro della Study Group 'Cavalli and Seventeenth Century Venetian Opera' della Società internazionale di musicologia e membro dell'Editorial Board dell'edizione 'Francesco Cavalli: Opere', nonché membro del comitato scientifico del Centro tedesco di studi veneziani a Venezia. Le sue pubblicazioni più recenti includono una edizione delle cantate su testo di Francesco Buti per A-R Editions, edita insieme a Nastasia Heckendorff, e un libro su Giovanni Bentivoglio e la musica italiana in Francia nella seconda metà del Seicento (LIM 2022). È in corso di stampa l'edizione della versione parigina del *Xerse* di Francesco Cavalli in collaborazione con Sara Elisa Stangalino e Barbara Nestola.

Marina Lucia

Antonio Savasta e la scuola compositiva napoletana del primo Novecento

Compositore e didatta, Antonio Savasta nacque a Catania nel 1873. Le precoci attitudini musicali gli consentirono di essere ammesso al posto interno presso il Conservatorio di Napoli, studiando armonia con Camillo de Nardis e contrappunto con Nicola D'Arienzo. Durante il directorato di Martucci, egli ottenne per concorso la cattedra di armonia complementare al Conservatorio di Napoli, ma anche prima di tale nomina, il Martucci sollecitò sempre il suo intervento quale commissario esterno agli esami di composizione. Successivamente Antonio Savasta occupò la prestigiosa cattedra di contrappunto, fuga e composizione, insieme alla carica di vicedirettore al fianco di Francesco Cilea. Dal 1926 al 1938 fu direttore del Conservatorio di Palermo. La sua musica si pone in un clima post-wagneriano con influenze di Debussy, pur mantenendo un carattere italiano. Elementi d'innovazione, congiunti al rigore della tradizione, pongono la scuola di Savasta tra le più prestigiose in Italia. Egli è stato il maestro di quasi tutti i compositori 'napoletani' (di nascita o di formazione) più rinomati del secondo Novecento. Tra i suoi allievi figurano Mario Pilati, Alfredo Sangiorgi, Mario Persico, Barbara Giuranna, Achille Longo, Renato Fasano, Giorgio Favaretto, Terenzio Gargiulo e Renato Parodi. Gli studi fino ad ora disponibili ci restituiscono un'immagine parziale del didatta e della sua scuola compositiva. Attraverso le carte dell'archivio storico del Conservatorio di Napoli questo contributo vuole presentare un avanzamento della conoscenza della sua attività didattica, gettando nuova luce anche su quella compositiva attraverso una prima ricognizione del 'fondo Savasta' (attualmente non catalogato) conservato presso la Biblioteca del Museo civico belliniano di Catania. Al contempo, lo studio mira a promuovere la riscoperta della figura di Antonio Savasta, uno degli ultimi testimoni della gloriosa scuola compositiva napoletana.

Marina Lucia intraprende gli studi musicali di pianoforte e composizione. Frequenta il corso di Musicologia presso il Conservatorio "Giuseppe Martucci" di Salerno, conseguendo il diploma accademico di I livello. Presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" consegue nel 2011 la laurea triennale in "Storia, scienze e tecniche della musica e dello spettacolo" con una tesi su "Antonio Savasta" sotto la guida di Giorgio Sanguinetti. Si specializza in Management dell'Impresa Culturale e di Spettacolo al Conservatorio Martucci di Salerno e dal 2015 al 2019 collabora con l'Associazione Nuova Orchestra Scarlatti. Consegue la laurea

magistrale in Musicologia presso l'Università di Roma "Tor Vergata" con una tesi sulla "Teoria dell'armonia di Ernst Levy", presentando i risultati della ricerca presso il XXVII Convegno annuale della SidM. Attualmente sta ultimando gli studi di composizione presso il Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

Simone Marino

Metamorfosi timbriche e materiche nella musica di Kaija Saariaho

Il timbro e le metamorfosi coloristiche e spettrali si configurano come il fulcro della riflessione estetica della compositrice finlandese Kaija Saariaho (Helsinki, 1952 – Parigi, 2023). Difatti, dopo gli studi con Brian Ferneyhough e la collaborazione con gli spettralisti Gérard Grisey e Tristan Murail all'IRCAM, la compositrice perviene all'essenza del concetto di trasformazione timbrica, da lei concepito come un elemento atto a ripristinare nella musica contemporanea le relazioni di tensione e distensione proprie dell'armonia funzionale. L'evoluzione estetica di Saariaho la vede muovere da una concezione materica della musica – associata a un'impostazione compositiva di stampo post-bouleziano – verso una poetica musicale più aerea, nella quale trovano spazio arte, letteratura e poesia. Questa transizione coincide con l'esplorazione del cosiddetto *asse suono-rumore* e con la sua applicazione sempre più legata a una poetica del sensibile e dell'incorporeo. Con il termine *axe son-bruit* la compositrice fa riferimento al passaggio da un suono puro – associato a una sensazione di stasi – a uno graffiato (n.t. *bruité*) – e quindi a una maggior tensione. Le prime opere di sperimentazione spettrale nelle quali la compositrice mette in pratica questa inedita soluzione – tra le quali spiccano *Verblendungen* (1982-1984, per orchestra e nastro magnetico) e *Lichtbogen* (1985-1986, per ensemble ed elettronica) – palesano l'aspetto fortemente materico, mentre composizioni più tarde – come *L'aile du songe* (2001, per flauto e orchestra) e *Cloud Trio* (2009, per trio d'archi) – si fanno portavoce di un'estetica da lei stessa indicata come vicina all'impressionismo. L'intervento intende mostrare come, nel panorama musicale contemporaneo, l'analisi spettrale e l'uso delle metamorfosi timbriche da parte di Kaija Saariaho abbiano segnato una tappa fondamentale, sancendo il passaggio dal tecnicismo a una nuova sensibilità.

Simone Marino (1999) ottiene presso il Conservatorio di Musica "Vincenzo Bellini" di Caltanissetta i Diplomi Accademici di I e II Livello in Flauto, entrambi con lode e menzione d'onore. Si laurea con lode in Musicologia e Scienze dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Palermo, con una tesi dal titolo *Tra avanguardia e postmodernità: 'L'Amour de loin' di Kaija Saariaho*. Conseguisce, inoltre, con lode il Diploma Accademico di II Livello in Composizione presso il Conservatorio di Musica "A. Scarlatti" di Palermo e la laurea magistrale in Didattiche e Nuove Tecnologie della Musica presso l'Università degli Studi di Roma Tre con una tesi sull'interpretazione della musica contemporanea. In qualità di flautista ha vinto numerosi premi nazionali e internazionali e ha collaborato con orchestre di caratura nazionale, tra le quali l'Orchestra Giovanile Italiana. Attualmente si dedica alla ricerca nell'ambito della musica contemporanea tanto da un punto di vista musicologico quanto interpretativo.

Alessandro Mastropietro

Dall'epistolario di Franco Evangelisti: un confronto con György Ligeti su 'casuale' e 'aleatorio'

Il fondo musicale e documentario di Franco Evangelisti (Roma, 1926 – 1980), da alcuni anni depositato presso la Fondazione Isabella Scelsi in Roma, da poco inventariato ma non ancora investigato in forma sistematica, restituisce la vasta rete internazionale di contatti personali o istituzionali che il compositore (esponente tra i più radicali della neoavanguardia italiana e co-fondatore dell'associazione Nuova Consonanza nonché dell'omonimo ma autonomo Gruppo d'Improvvisazione) ha intessuto sin dalla metà degli anni Cinquanta, allorché frequenta regolarmente – con lunghi periodi di residenza continuativa – il multicentrico panorama tedesco della Neue Musik. Per un outsider, non inseritosi prima del 1970 nel sistema dell'insegnamento accademico e spesso in conflitto coi soggetti dell'industria culturale (ad es. l'editoria), la rete di contatti era essenziale per mantenere, oltre che un costante aggiornamento sulla situazione, anche una circolazione conoscitiva delle opere e del pensiero, propri e altrui.

Dopo una breve ricognizione del fondo epistolare, cospicuo in consistenza e corrispondenti, si svilupperà un focus telescopico sullo scambio con György Ligeti (tra il 1957 e il 1966, con lunghe pause al suo interno), e poi su una sua porzione – a giudizio di chi scrive assai significativa – collocata nei primi mesi del 1961. Evangelisti invia in lettura al già autorevole collega (che ne ha promosso in sue conferenze l'opera per nastro

Incontri di fasce sonore) il proprio saggio *Mehrdeutigkeit und Oper*, la cui prima stesura – *Ambiguità e opera*, in italiano – risaliva al 1960: il saggio, che avrebbe avuto complesse vicende editoriali (rimanendo di fatto inedito durante la vita del suo autore), è assai rilevante poiché, parallelamente ad altre produzioni compositive e riflessioni, condivide sì l'evasione dall'iperdeterminismo della serialità integrale, ma afferma pure aporie e confusioni concettuali nell'area dell'incipiente *opera aperta*; in proposito, Evangelisti ritiene necessario distinguere tra alea (indeterminazione entro un numero finito di combinazioni ottenibili) e caso (apertura totale all'evenemenziale vitalista, con chiaro riferimento a Cage). Nel giudicare importante tale proposta teorica, Ligeti tuttavia contro-argomenta come le procedure cageane, pur generatrici di output non prevedibili e dipendenti dalla scelta libera dei materiali, sono comunque tali da racchiudere i risultati entro aree relativamente definite da quelle procedure. Nel breve scambio, emerge dunque una diversa marcatura proiettiva dei concetti di alea/caso: sui materiali, da parte di Evangelisti; sui processi, da parte di Ligeti.

Alessandro Mastropietro (L'Aquila, 1968) è professore associato in Musicologia e Storia della Musica presso l'Università di Catania. Diplomato in composizione, musica elettronica e direzione d'orchestra, laureato con una tesi su Luigi Nono, ha dedicato il PhD al teatro musicale sperimentale in Italia, su cui ha pubblicato un'ampia monografia (*Nuovo teatro musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, LIM 2020). Ha curato l'edizione critica degli scritti di Domenico Guaccero e pubblicazioni monografiche su Paolo Renosto e Francesco Pennisi. Si occupa inoltre della musica del secondo Settecento strumentale, con specifico riguardo per Luigi Boccherini e per il repertorio a due violini e violoncello. Ha partecipato a numerosi convegni internazionali, e pubblicato regolarmente per riviste scientifiche di riferimento o all'interno di volumi miscellanei. E' stato responsabile d'unità di ricerca del PRIN Il catalogo tematico nell'era del digitale, nel cui ambito ha curato la progettazione di un catalogo delle opere musicali di Franco Evangelisti (comprensivo dei suoi lavori del periodo di formazione e di quelli incompiuti), una cui versione a stampa sta per essere pubblicata in volume miscelaneo. È responsabile scientifico della nuova edizione critica delle opere di Evangelisti, per la Fondazione I. Scelsi e Pizzicato editore (primo volume a fine 2023). È stato direttore artistico della Società Aquilana dei Concerti 'B. Barattelli' e membro del direttivo di Nuova Consonanza – Roma.

Salvatore Maugeri

'Nuove musiche' di Giuseppe Geremia, «maestro di cappella catanese». Contesti di produzione e contesti esecutivi

La ricerca si propone di esplorare alcune musiche, reperibili nel capoluogo etneo e precisamente nella casa natale di Vincenzo Bellini (sede del "Museo Vincenzo Bellini"), del compositore Giuseppe Geremia, «maestro di cappella catanese» formatosi alla Scuola napoletana, non molto noto ma parzialmente studiato. Si tenterà di indagarne i contesti produttivi ed esecutivi, anche in vista del necessario connubio tra ricerca musicologica e prassi esecutiva.

Si tratta dunque di aggiungere ulteriori tasselli volti all'avanzamento della conoscenza su un autore 'locale' ma al suo tempo rinomato e richiesto, nell'ambito della musica sacra e in seno alle occasioni festive delle liturgie del S. Chiodo e di S. Agata.

Del Geremia si erano già occupati alcuni studiosi, tra cui la prof.ssa De Luca e, in un saggio a quattro mani, Antonio Marcellino e Salvatore Maugeri.

Si prende spunto dalle seguenti musiche manoscritte e per lo più inedite, che tra l'altro avranno l'onore di esser eseguite in occasione di un concerto (il 24 novembre c.a.) all'interno del Festival Internazionale del Val di Noto *Magie Barocche*: «Introdutione» alla cantata a 4 voci e più strumenti per il S. Chiodo *L'esaltazione di Mardocheo*; l'aria per contralto *Pietoso Iddio d'Abramo*; cantata in pastorale *Dormi benigne Jesu*.

Il primo titolo in realtà è già stato eseguito, nel 2014 a Roma e nel 2015 a Catania, preceduto dal citato saggio di Marcellino e Maugeri sulla storia dell'oratorio a Catania nel '700. Gli altri due brani rappresentano altrettante tessere di un mosaico ancora tutto da ricostruire, che condurrebbe a una tradizione musicale sfociante nell'astro di Vincenzo Bellini, attraverso gli apporti di suo nonno (contemporaneo del Geremia) Vincenzo Tobia, del padre Rosario e del fratello Mario.

Salvatore Maugeri ha conseguito la Laurea in Musicologia nel 1991, presso l'Università di Pavia – Scuola di Paleografia e Filologia Musicale (con sede a Cremona). Ha partecipato nel 1994 a seminari di specializzazione sulla musica sacra e teatrale in Francia nei secoli XVII e XVIII presso l'Università Paris IV – Sorbonne, sotto la guida dei docenti Georgie Durosoir e Jérôme de La Gorce.

Ha pubblicato, a quattro mani con il Prof. Antonino Marcellino, «Per una storia dell'oratorio a Catania nel Settecento: *L'esaltazione di Mardocheo* di Giuseppe Geremia, 'maestro di cappella catanese'» in Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 2002.

Al Convegno Internazionale di Studi *Il Tempio Armonico – Giovanni Giovenale Ancina e le musiche devozionali nel contesto internazionale del suo tempo*, (Saluzzo, 2004) presso l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, è intervenuto con la relazione «Il contesto musicale devozionale in Francia nel XVII secolo. Parafrasi di salmi, parodie di 'airs de cour' e 'cantiques spirituels'», edita nei relativi Atti del Convegno, coordinamento editoriale di Alberto Basso, LIM, 2006.

Ha contribuito alla realizzazione della prima esecuzione in tempi moderni (Roma, 2014) dell'oratorio *L'esaltazione di Mardocheo* di Giuseppe Geremia.

Dal 1° settembre 2018 insegna Storia della Musica presso il Liceo Musicale e Coreutico «G. Verga» di Modica (RG). Dal 2021, è Presidente del Festival Internazionale del Val di Noto *Magie Barocche*.

Francesca Mignogna

Parodia e autoimprestito nelle composizioni funebri di pierre-louis pollio (1724- 1796)

Originario di Digione, Pierre-Louis Pollio ricoprì diversi incarichi di maître de musique in istituti ecclesiastici situati nel nord-est della Francia e fino all'Hainaut belga, in particolare la cattedrale Saint- Pierre a Beauvais e la collegiata di Saint-Vincent a Soignies. Vero e proprio maître de chapelle (fu responsabile per quarant'anni della composizione di brani per l'ufficio, oltre che dell'insegnamento), Pollio è, insieme a Marc-Antoine Charpentier, l'unico compositore francese dell'Ancien Régime la cui opera si è conservata quasi integralmente. Il vasto e variegato repertorio per la liturgia funebre prodotto da Pollio, e in particolare le sue otto Missæ defunctorum, si distingue non solo per la sua importanza in termini quantitativi, ma anche per la varietà dei procedimenti compositivi impiegati.

Pollio è rimasto a lungo un compositore sconosciuto a musicisti e musicologi. Sebbene fosse noto fin dalla prima metà del XX secolo (Gurlitt e Wangremée, op. cit.), la sua vita e la sua opera sono state studiate sistematicamente solo a partire dagli anni Ottanta, prevalentemente in una prospettiva biografica e di catalogazione (Lorette, op. cit.). Due programmi di ricerca condotti dal 2014 dall'Istitut de Recherche en Musicologie (IReMus - Parigi) e attualmente in corso costituiscono il primo e più importante progetto di ricerca dedicato a questo repertorio inedito.

Pur essendo un attore del XVIII secolo, Pierre-Louis Pollio è manifestamente erede di quella tradizione contrappuntistica franco-fiamminga di cui Rolande de Lassus rappresentava ancora, all'epoca, il riferimento stilistico per la messa polifonica, in particolare in ambito francofono. Ciò è reso evidente principalmente dall'uso ricorrente e massiccio, se confrontato con i suoi omologhi contemporanei, del canto piano e di procedimenti compositivi arcaicizzanti. Il corpus delle opere per i defunti di Pollio si caratterizza, inoltre, per il ricorso frequente a procedimenti di parodia e autoimprestito: in particolare, alcuni dei venticinque mottetti per i defunti risultano essere delle rielaborazioni di estratti di tre delle otto messe funebri composte dallo stesso Pollio. Il procedimento di autoimprestito adottato da Pollio risulta particolarmente interessante non soltanto perché mostra tratti sistematici (decoupage di alcuni brani delle messe in "mottetti"), ma anche perché coinvolge due contesti geografici (e quindi liturgici) diversi: infatti, mentre i mottetti fanno parte delle opere composte a Soignies (Belgio), dove era in uso il rito romano, le tre messe dalle quali alcuni di tali mottetti derivano erano state composte da Pollio per la cattedrale di Beauvais e seguono, dunque, il rito neo gallicano locale.

In questo studio esamineremo le manipolazioni operate da Pollio sul materiale preesistente, mettendo in evidenza, in particolare, le diverse tipologie di procedimenti di rielaborazione adottati. Volgeremo, inoltre, la riflessione verso alcune problematiche di carattere ontologico che la presenza di opere "gemelle" comporta nell'atto di edizione moderna di tale repertorio.

Francesca Mignogna è una musicista e musicologa italiana, attualmente dottoranda a contratto presso l'Università Sorbonne (Parigi). Le sue ricerche si focalizzano sulla teoria musicale rinascimentale e barocca, sulla musica sacra del XVIII secolo e sull'edizione della musica barocca, con particolare interesse alla riflessione sullo statuto ontologico dell'opera musicale e all'apertura compositiva di tale repertorio. Ex membro del Bureau des Jeunes Chercheur.e.s (BJC) dell'IReMus, sta preparando una tesi di dottorato sulle opere per i defunti di Pierre-Louis Pollio (1724-1796), sotto la direzione di Achille Davy-Rigaux. Come sassofonista, si è diplomata al Conservatorio di Musica di Campobasso, dove ha anche studiato composizione. Ha conseguito un Master in Musica e Musicologia presso l'Università Sorbonne, sotto la direzione di Theodora

Psychoyou. Ha insegnato paleografia e filologia della notazione musicale all'Università della Lorraine (Metz – Francia) ed è stata ATER (attachée temporaire d'enseignement et recherche) all'Università di Poitiers. Per l'anno 2023/2024, ricoprirà l'incarico di ATER all'Università di Aix-Marseille.

Francesco Monti

Interpretare la personalità: ricezione ed esecuzione dei Kreisleriana op. 16 di Schumann.

La comprensione dell'opera e la realizzazione pianistica

Kreisleriana op. 16 appartengono agli anni delle composizioni per pianoforte che vanno dal 1830 al 1839 definiti dagli storici come “decennio pianistico”. Nella versione del 1838 di *Kreisleriana* troviamo frammentismo, origine improvvisativa, destrutturazione e ironia distanziante. In quella del 1850 una “riscrittura piallata” e scevra da sovrastrutture. Riflettendo sugli aspetti del percorso compositivo mi ha incuriosito l'assunto dell'esecuzione e le incisioni dei grandi maestri dagli inizi del '900 sino ai giorni nostri e ho constatato che il “fare pianistico” deve confrontarsi con l'interpretazione dei pezzi che compongono il ciclo schumanniano. I maggiori pianisti hanno inciso la versione del 1850 non curandosi della prima versione e di ciò che ne sottende. Solamente Horowitz, Rosen e Lonquich hanno eseguito ed inciso la prima stesura, il restante 97% della discografia è appannaggio della seconda: altro dato singolare sul quale è necessario riflettere. Pertanto il primo, dei tre strati della ricerca, si fonda proprio sull'incapacità o la difficoltà del pianista di comprendere lo status quo della primigenia versione ed eseguirla con ragionevole consapevolezza. Perché nella modernità non esistono in larga parte interpretazioni dalla natura più profonda della composizione schumanniana? Il secondo punto si fonda sul ragionamento derivante l'ascolto della registrazione del 1951 di Adelina De Lara - pianista inglese, ultima allieva di Clara Schumann con la quale studiò a Francoforte - e i contatti con il virtuoso Vladimir Horowitz. Per quale motivo il russo incide in maniera dissimile dai suoi coetanei? Saranno i contatti con De Lara oppure ci saranno altre ragioni? Testimonianze di contemporanei scrivono di come Robert stesso le eseguisse: una specie di bruma sonora, qualcosa che non ha a che fare con la nostra idea di ricezione sonora moderna, né contemporanea. Ci immaginiamo una esecuzione “sporca”, come una coltre di nebbia che viene diradata di tanto in tanto dall'emergere di figure in primo piano, secondo piano, in lontananza, insomma in sub strati o livelli: è questo il punto nevralgico che ci porta al terzo punto. L'esecuzione di Horowitz messa a confronto con quelle di De Lara, Argerich, Lupu e Lonquich, ad eccezione della prima fantasia dove non usa il pedale per via degli insegnamenti della De Lara, nelle restanti riesce a creare quasi lo stesso effetto che realizzava Schumann: “sporco”, con uso consapevole ed abbondante di pedale e note sporadiche, singole.

Francesco Monti ha studiato Pianoforte e Composizione. Dopo il diploma in Pianoforte (Conservatorio Alfredo Casella, L'Aquila, Italia 2015), si laurea in Musica da Camera nel 2020. Contemporaneamente si laurea anche in Musicologia e Beni Musicali nel 2014 presso l'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Ha conseguito dal 2015 al 2017 diversi Master in Archivistica Musicale e Pedagogia Musicale presso Università italiane e spagnole (VIU Universidad de Valencia, Università Leonardo Da Vinci e Università Giustino Fortunato). Dal 2016 è docente di Pianoforte, Storia della musica e Pedagogia musicale (Conservatorio Alfredo Casella, Convitto nazionale V.E. II, etc). È autore dei libri *L'Esotismo in Musica: il caso Schumann* (Fondazione Mario Luzi, Roma 2019) e *Perché non scendi? Baricco, Tornatore, Morricone e «La leggenda del pianista sull'oceano»*. *Un viaggio tra letteratura, cinema e musica* (Arcana, Roma 2021). Dal 2019 è docente di ruolo di Musica e Storia della Musica.

Maria Cristina Paciello

Musica in casa Spada: prime indagini sugli interessi musicali della famiglia nel XVII secolo.

La relazione presenterà i primi risultati del sondaggio delle carte Spada, conservate presso l'Archivio di stato di Roma. Obiettivo della ricerca è individuare gli interessi musicali della famiglia, inserendoli nel più ampio panorama musicale e spettacolare della Roma del XVII secolo.

La casata Spada, d'origine romagnola, si insediò gradualmente a Roma dagli anni venti del Seicento, con i prelati di famiglia: Virgilio – padre oratoriano – e Bernardino, cardinale dal 1626. Come primo passo, il neo porporato acquistò e ristrutturò il palazzo in piazza Capo di Ferro, ritenuto adeguato al progetto di avanzamento sociale concordemente perseguito da tutta la famiglia. E, acconciato il palazzo, s'iniziò l'acquisizione di statue e dipinti, usuale secondo passo per l'inserimento della casata nella gerarchia romana. Poi, nel 1636 giunse

finalmente anche l'ambito titolo nobiliare con il matrimonio di Orazio – nipote dei due prelati – con Maria Veralli, marchesa di Castel Viscardo. E a questo punto, a perfezionamento del percorso di ascesa, ci si sarebbe attesi il patrocinio di qualche evento musicale o spettacolare in casa, o almeno la presenza di un musicista. Ma non è così. Sarà solo a partire dalla nuova generazione Spada, ossia i figli di Orazio e Maria, che i documenti iniziano a fornirci qualche indicazione legata al mondo musicale, in una direzione però del tutto inedita. Niente spettacoli o musicisti in azione ma solo maestri di musica, canto e ballo per tutti i giovani della famiglia. Ma oltre e più dell'inusuale presenza di un intero staff di insegnanti di «esercitij virtuosi», quel che colpisce è l'investimento in termini educativi messo in atto dal capofamiglia Orazio nei confronti della sua numerosa prole, con atteggiamento in verità più frequente e consono al ceto borghese piuttosto che nobiliare.

Maria Cristina Paciello ha conseguito il diploma di Composizione al Conservatorio di “Santa Cecilia”, la laurea in Musicologia presso “La Sapienza” e il dottorato in “Beni culturali e Territorio” presso l'Università Roma 2 – Tor Vergata. È docente presso il liceo-ginnasio “T. Tasso” di Roma.

Partecipa a convegni nazionali e internazionali di musicologia, storia, storia dell'arte e politica scolastica.

Daniele Palma

Trattati ottocenteschi e culture transnazionali del canto: il caso di John Barnett, “father of English opera”

La trattatistica vocale è notoriamente tra le fonti privilegiate della ricerca musicologica sulle prassi esecutive operistiche, specie per l'Ottocento, secolo in cui il genere si consolidò come prodotto autonomo e fiorì in molteplici direzioni e tipologie. Nei suoi numerosi e pionieristici lavori al riguardo, Marco Beghelli ha tuttavia evidenziato un progressivo scollamento rispetto alla realtà teatrale coeva, in ragione di numerosi fattori quali attribuzioni spurie, toni deplorativi, irrigidimento dei contenuti su ritrite verità di marca proto- o pseudo-foniatrica. Se a questi elementi aggiungiamo una frustrante vaghezza terminologica – laddove non, addirittura, contraddizioni lessicali – e la natura intrinsecamente *ex post* di qualsivoglia teorizzazione, ciò che resta è una sorta di alleato doppiogiochista, che complica il lavoro storiografico piuttosto che coadiuvarlo.

Un modo per superare l'*impasse* è quello di considerare i trattati non solo come supporto didattico per imparare l'arte, ma anche – con Leydi – come mezzo di diffusione e volgarizzazione di saperi, musicali e non: uno strumento utile per decifrare la propria esperienza teatrale da spettatori, specie in contesti culturali ad alta densità di amatori desiderosi di diventare *cognoscenti*. In quest'ottica, e sulla scorta di recenti lavori di Susan Rutherford e Claudio Vellutini circa il contesto britannico, nella presente relazione analizzo due trattati pubblicati nel 1829 e 1845 da John Barnett, compositore, didatta vocale, nonché riconosciuto “father of English Opera” con la sua *The Mountain Sylph* (1834). Ciò che mi interessa particolarmente in questi lavori sono gli “errori”, ovvero passi specifici in cui l'autore si discosta anche vistosamente dagli usi consolidati di certi termini e concetti di tecnica vocale. Il confronto con ulteriori testimonianze coeve, tra cui articoli di quotidiani, recensioni d'opera e dizionari musicali “popolari”, permette di inquadrare le soluzioni peculiari di Barnett come esito di multiformi processi di traduzione (dei suoni in parole, di lemmi stranieri in concetti chiari a un pubblico locale), giocati sul filo di una tensione produttiva tra nuove pratiche esperite in teatro e loro sistematizzazione teorica in ambito transnazionale. Più in generale, l'analisi mira a riconoscere i trattati come agenti culturali nei mutevoli processi di costruzione di senso e valori che riguardano l'opera, ovvero nella rete complessiva di atti compositivi, performativi, partecipativi e discorsivi che tutti assieme, e in pari grado, fanno del genere una tradizione culturale.

Daniele Palma è assegnista di ricerca all'Università di Bologna, con un progetto dedicato alle testimonianze della prassi esecutiva delle opere verdiane nella stampa periodica ottocentesca, e docente a contratto di Musiche contemporanee all'Università di Ferrara. Tra i suoi interessi principali, le pratiche della voce e le relazioni tra media e culture musicali, con particolare attenzione all'impatto della fonografia nei mondi della performance, anche in relazione ai contesti amatoriali. Su questi argomenti ha pubblicato articoli in riviste scientifiche («RIdM»; «Palaver»; «Mimesis Journal»; «Acusfere»; «Sound Studies Review») e contributi in miscellanee (Guerini; Squilibri; Neoclassica; Routledge). Per l'anno 2019-2020 ha ricevuto la Edison Fellowship offerta dalla British Library per ricerche in campo fonografico. È membro del comitato scientifico di *Come suona la Toscana*, collana editoriale dell'Università di Firenze diretta da M. Agamennone, e del comitato editoriale di «Acusfere. Suoni, culture, musicologie», rivista diretta da M. Agamennone e V. Caporaletti. È membro dell'unità di ricerca bolognese del PRIN 2020 “How They Used to Sing Verdi” (PI: M. Beghelli). È co-editor di *Sounds of the Pandemic: Accounts, Experiences, Perspectives in Times of COVID-19* (Routledge, 2022). La sua tesi dottorale, insignita nel 2023 del Premio “Giovanni Morelli”, è in corso di

pubblicazione per i tipi di LIM, col titolo *Recording voices. Archeologia fonografica dell'opera italiana (1900-1950)*.

Elisabetta Pasquini

Il "grand tour" italiano di William Parsons, «giovane di merito singolare»

In seguito a un mancato ingaggio al Covent Garden, attorno agli anni '70 del Settecento il giovane tenore inglese William Parsons (ca. 1745 - 1817) pianificò un viaggio di formazione in Italia. Le competenze che poté consolidare durante il soggiorno nella Penisola gli consentirono, al rientro, di inserirsi con successo nel contesto musicale londinese quale apprezzato maestro di canto e di clavicembalo; nel 1786 la sua vita professionale si assestò definitivamente con l'incarico di *master of the King's music*, che mantenne sino alla morte.

Le lettere vergate al termine del *grand tour*, alcune delle quali solo di recente rese disponibili alla consultazione, consentono di ricostruire la fitta rete di relazioni ch'egli seppe intrattenere durante la permanenza in Italia, e al tempo stesso restituiscono un quadro assai vivido della folta schiera di artisti e intellettuali britannici che nella seconda metà del secolo scelsero la Penisola, e in particolare Roma, quale loro meta d'elezione.

Elisabetta Pasquini è professore ordinario nell'Università di Bologna, dove insegna Storia della musica del Sei-Settecento e Storia degli strumenti e dell'orchestra. Ha scritto sull' "*Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*" (Firenze, Olschki, 2004) e su *Giambattista Martini* (Palermo, L'Epos, 2007). Per l'editore UtOrpheus di Bologna condiregge la collana di edizioni critiche «Tesori musicali emiliani», nella quale hanno visto la luce il *Giona* di Giovanni Battista Bassani (2009) e i primi due volumi dell'*Integrale della musica sacra* di Domenico Gabrielli (2012 e 2019). Come filologa, ha inoltre curato l'edizione critica della *Francesca da Rimini* di Saverio Mercadante (Bologna, UtOrpheus, 2015), allestita nel 2016 al XLII Festival della Valle d'Itria (poi a Tokyo, Erl e Francoforte). Dirige «Artes – Rivista di arte, letteratura e musica dell'Officina San Francesco Bologna» (<https://artes.unibo.it/>).

Aurèlia Pessarrodona

Influenze spaniche nella musica istrumentale di Boccherini attorno al fandango

L'influenza della musica ispanica nella produzione strumentale di Boccherini ha attirato l'attenzione dei ricercatori in occasioni diverse, dato il suo carattere particolarmente pittoresco dentro del paesaggio musicale del classicismo, in questo caso ispirato direttamente dal lungo soggiorno del compositore luchese in terre ispaniche. Ciononostante, nella mag

gior parte degli studi precedenti manca ancora il conoscenza reale dei riferimenti coreomusicali, così come del modo in cui essi funzionavano come topici nel contesto del Settecento ispanico.

In questo caso, l'attenzione si focalizza sul fandango, ballo che chiaramente ispirò Boccherini nel suo famoso quintetto op. 40 n° 2 G 341 (1788) e la sua versione ulteriore nel quintetto con chitarra n° 4 G 448 (1798). Comunque, bisogna ancora vedere fino a che punto il fandango permeò la creazione boccheriniana al di là di questo riferimento esplicito. Le mie ricerche più recenti, ancora inedite, hanno affrontato questo argomento partendo dalle fonti coetanee, soprattutto fandanghi integrati nel repertorio degli antichi teatri di Madrid, analizzando il loro rapporto con gesti coreografici della danza storica spagnola e il loro significato in questo contesto scenico e culturale. Quindi, in questa relazione si mostrerà come questo studio ha reso possibile individuare gli elementi identificativi del fandango settecentesco come topico dentro della cultura spagnola, la quale cosa ha permesso il riconoscimento di passaggi "afandangati" nella musica strumentale di Boccherini, solitamente integrati in movimenti minuettati di quartetti e quintetti. Inoltre, si valuterà il grado di connotazione di questi passaggi come topici: se sono usati sia come elementi musicali integrati naturalmente dentro del linguaggio compositivo di Boccherini, sia con certa connotazione, dando una immagine musicale della "ispanità" che poteva abbracciare dall'ammirazione alla caricatura e la parodia.

Quindi, il mio proposito è fare conoscere i risultati, ancora provvisori, di questa ricerca nel foro di dibattito che rappresenta questo XXX Convegno Annuale della Società Italiana di Musicologia, anche con l'idea di trasmettere ai musicologi italiani strategie per riconoscere l'influsso della musica popolare del Settecento spagnolo in compositori internazionali, specialmente italiani.

Aurèlia Pessarrodona Laureata in Studi Umanistici (Univ. Pompeu Fabra), dottoressa di ricerca in Musicologia (Univ. Autònoma de Barcelona), post-laureata in Archivistica (UNED) e cantante lirica. La sua ricerca si è focalizzata principalmente sulla musica scenica del Settecento spagnolo, specialmente la *tonadilla*, la recezione dell'opera italiana e la danza, aspetti trattati da un punto di vista drammatico-musicale, performativo, gestuale e comunicativo. Realizzò diversi soggiorni post-dottorali nella Univ. des Saarlandes (Germania), Univ. di Bologna (Italia) e Univ. Autònoma de Barcelona (Spagna). Tra le sue pubblicazioni spiccano l'edizione, in due volumi, delle *tonadillas* di Jacinto Villedor nella colonna "Monumentos de la Música Española" del CSIC, il suo articolo "El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido", vincitore del secondo premio del Otto Mayer-Serra Award (2018) dell'Univ. di California Riverside, e articoli in riviste come *Acta Musicologica*, *The Journal of Musicology*, *Bulletin of Spanish Studies* o *Rivista Italiana di Musicologia*. Attualmente è docente del Dipartimento di Arte e Musicologia dell'Univ. Autònoma de Barcelona.

Alba Scotti

Et tetigit os meum. *Elementi di drammaturgia nella celebrazione liturgica del IX sec.*

Nell'ambito di un'ottica interpretativa in cui il gesto liturgico diventa „segno“, inteso come veicolo semantico, teologico ed artistico contestualizzato in uno spazio sacro, verranno proposti alla lettura brani del liturgista carolingio *Amalarius Metensis* tratti dal *Liber officialis* e dal *Liber de ordine antiphonarii*. Si dimostrerà come l'esecuzione musicale di tropi melismatici fosse un elemento chiave nella concezione interpretativa dell'atto liturgico non solo come momento di conoscenza ma come esperienza artistica in un complesso scenario drammaturgico.

Alba Scotti. Dopo la Laurea in *Lettere e Filosofia*, conseguita con il massimo dei voti e la lode presso l'Università *La Sapienza* di Roma (Prof. P. Petrobelli) ed il Diploma di X anno di pianoforte (Conservatorio *Licinio Refice* di Frosinone, Maestri M. Barton e G. Lanni), ha approfondito le proprie conoscenze in ambito medievistico con una specializzazione presso l'Istituto di Musicologia dell'Università di Basilea (Prof. W. Arlt e Prof. M. Haas). Membro del gruppo di eccellenza della DFG *Kulturtransfer* ha conseguito il Dottorato di ricerca in Musicologia così come il Postdottorato presso l'Università di Erlangen (Istituto di Musicologia, Prof. A. Haug). Successivamente è stata attiva come ricercatrice e docente presso le Università di Erlangen, Jena, Hamburg (cattedra del Prof. O. Huck) e Madrid (Prof. C.J. Gutierrez). Ha curato la realizzazione di concerti, edizioni musicali e CD; ha collaborato inoltre con il RISM e con case editrici musicali come editor. I suoi interessi di ricerca riguardano la Teoria e storia della notazione; Paleografia e filologia musicale; "Peripherie und Zentrum"; Digitalizzazione delle fonti musicali; Descrizione e catalogazione di libri liturgici manoscritti; Caratteristiche e funzione del libretto d'opera; L'italiano come lingua musicale; L'opera barocca romana e Francesco Buti.

Elia Pivetta

«Poner le mani su i tasti e far giusta armonia»: *l'apprendimento del contrappunto ne l'Armonico pratico di Francesco Gasparini*

Attraverso l'esame di alcuni esempi, la relazione evidenzia come il celebre trattato di Francesco Gasparini, *L'Armonico pratico al cimbalo* (Venezia 1708), intenda insegnare i principi del contrappunto attraverso un approccio diverso rispetto a quello adottato dalla maggiore tradizione precedente, che aveva avuto in Lorenzo Penna e nei suoi *Primi albori* il suo più alto rappresentante: nell'*Armonico* si privilegia infatti il rapporto diretto tra allievo e strumento a tastiera quale via maestra per l'apprendimento del basso continuo. Prima di soffermarsi a insegnare le 'Regole' fondamentali sul corretto andamento delle parti, Gasparini invita il neofita ad approcciarsi alla sonorità del cembalo, facendone piena esperienza prima ancora di sapere che cosa significhi 'accompagnare'. Si analizzano quindi alcune spiegazioni di movimenti del basso date da Gasparini nella prima parte del trattato, dalle quali emerge come il corretto svolgimento del contrappunto si ponga come conseguenza, e non come causa, della ricerca della soluzione migliore dal punto di vista sonoro, sempre appresa dalla tastiera e sulla base di una costante relazione fisica con essa.

Elia Pivetta, nato a Pordenone nel 1989, ha conseguito il diploma in Organo e composizione organistica presso il Conservatorio di Udine. Nella stessa città ha terminato anche gli studi giuridici, laureandosi in Giurisprudenza. Trasferitosi successivamente in Svizzera, ha ottenuto il "Master of Arts in Music

Performance” in Organo presso la Schola Cantorum Basiliensis (Basilea), frequentando anche il Corso annuale in Basso continuo. Nel 2020 ha conseguito la Laurea magistrale in Musicologia presso l’Università di Pavia (sede di Cremona).

Ottenuto nel 2023 il diploma di specializzazione in Beni Musicali presso l’Università di Bologna, da ottobre 2022 è dottorando di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale presso il Dipartimento di Musicologia dell’Università di Pavia (tutor: prof. Massimiliano Guido).

Anita Posateri

«How to sing the famous aria of “Dalila”»: Jeanne Gerville-Réache, dal palcoscenico al disco.

Il debutto statunitense di Jeanne Gerville-Réache (1875-1915) avviene il 4 novembre 1907, in occasione della serata inaugurale della seconda stagione organizzata dall’impresario Oscar Hammerstein (1846-1919) alla Manhattan Opera House. Nella stagione successiva, la cantante ritorna sul medesimo palcoscenico nella parte della protagonista in *Samson et Dalila* (1877) di Camille Saint-Saëns (1835-1921), opera che fino a quel momento negli Stati Uniti aveva circolato quasi esclusivamente in forma oratoriale. Il successo che le viene tributato le assicura il primo contratto con un’importante casa discografica, la Victor Talking Machine Co. Il 12 aprile 1909 ha luogo la sua prima seduta di registrazione, in occasione della quale esegue proprio «Mon cœur s’ouvre à ta voix» e «Printemps qui commence».

Negli anni compresi fra il suo arrivo negli Stati Uniti e la sua tragica scomparsa, Gerville-Réache rilascia alcune interviste ai periodici statunitensi. In una di esse, pubblicata nel 1908, ossia precedente all’incisione, la cantante spiega la sua concezione del personaggio, costruita anche sotto la guida del compositore stesso, e si sofferma sugli aspetti della messinscena che ritiene significativi per la riuscita dell’opera. In un’altra, del 1911, oltre a fornire utili informazioni pratiche, per esempio su cosa avvenisse a quel tempo in sede di registrazione, la cantante ci restituisce una testimonianza molto preziosa sull’approccio, non sempre disinvolto e consapevole, dei primi interpreti nei confronti dell’incisione acustica. Nel loro complesso, le interviste da lei rilasciate e le incisioni da lei realizzate costituiscono una fonte utile all’analisi delle differenze tra l’esecuzione dal vivo e quella effettuata in studio. L’avvento della registrazione sonora crea infatti un nuovo mercato musicale che presuppone un diverso tipo di palcoscenico, sul quale gli artisti dell’epoca devono misurarsi con una performatività “altra” e dai risvolti ancora lunghi dall’essere intesi.

Anita Posateri si è laureata con lode in Discipline della Musica e del Teatro nell’Università di Bologna; nel medesimo ateneo è iscritta al dottorato in Arti visive, performative, mediali – Musicologia e storia della musica, in cotutela con l’Universidade Nova de Lisboa. Dal 2016 è membro del gruppo di ricerca Novas Musicologias (GPNM-PPGM) dell’Universidade Federal do Rio de Janeiro. Attualmente collabora, in qualità di archivist, col Museo del Disco d’epoca di Sogliano al Rubicone (FC). È membro della segreteria di redazione di «Artes – Rivista di Arte, Letteratura e Musica dell’Officina San Francesco Bologna». Svolge le sue ricerche nell’ambito della discografia musicale, con particolare enfasi sugli aspetti storico-culturali e tecnico-artistici del periodo acustico dell’industria fonografica, sulla prassi esecutiva delle rappresentazioni dal vivo in rapporto alle *performances* registrate, sull’influenza di queste ultime sia sull’ascoltatore sia sul *performer*, e sull’approccio critico e analitico al documento fonografico.

Lisa Redorici

Nodi sciolti: la fisica del suono come guida tra i sottili equilibri del pianoforte a quattro mani

Nella pluralità di tendenze degli attuali studi musicologici, si intende fornire un’ulteriore angolatura del rapporto intercorrente tra alcuni procedimenti di scrittura nella musica per pianoforte a quattro mani di epoca romantica e la loro esecuzione ed interpretazione guidata dalla fisica del suono.

Riconoscendo alcune caratteristiche ricorrenti e condivise della scrittura per pianoforte a quattro mani di Franz Schubert e Johannes Brahms (rispettivamente nell’*Allegro D. 947* e nelle *Variazioni su un tema di Schumann Op. 23*), saranno messe in luce le principali problematiche che si incontrano nel tentativo di dipanare una scrittura spesso densa e ricca dal punto di vista semantico, chiarificandone il più possibile la trama compositiva nell’ottica della più ampia efficacia comunicativa.

L’intervento, dopo aver individuato tramite alcuni esempi musicali i nodi di più difficile realizzazione sonora, servendosi delle opere summenzionate come casi di studio, mira a fornire suggerimenti e strategie volte a coniugare fedeltà alla scrittura ed espressione nitida ed efficace del messaggio musicale da essa stessa

veicolato. Diverse sono infatti le competenze di fisica del suono (acustica e psicoacustica) che possono guidare le scelte degli interpreti: partendo dalla conoscenza degli elementi che sottendono il delicato equilibrio richiesto in fase di esecuzione, si giunge a comprendere come tali fenomeni possano essere esaminati e controllati consapevolmente, rendendo più chiaro e fruibile un ordito talvolta estremamente denso e materico. Questa integrazione tra esecuzione, interpretazione, acustica e psicoacustica rappresenta uno dei futuri scenari possibili per la *practice-led research*. Combinando la competenza esecutiva e la consapevolezza dei fenomeni sonori è possibile guardare all'interpretazione del repertorio tradizionale da nuove angolazioni e sotto una luce differente. La sinergia tra pratica musicale e ricerca scientifica può offrire un'esperienza nuova; a tal proposito si evidenzia l'importanza di una formazione musicale che includa anche una base scientifica funzionale all'integrazione di un tale approccio nella pratica esecutiva contemporanea.

Lisa Redorici è diplomata in Pianoforte e in Musica da camera con lode. Ha inoltre conseguito il Diploma di perfezionamento in Musica da camera in formazione di duo pianistico presso l'Accademia Internazionale "Incontri col Maestro" di Imola. Svolge un'apprezzata attività concertistica come solista e camerista per importanti istituzioni in Italia, Germania, Austria, Spagna e Paesi Bassi. Suona stabilmente in duo pianistico con Gianluca Blasio con il quale approfondisce le prassi esecutive del repertorio per pianoforte a quattro mani anche partecipando come relatrice a conferenze e convegni (Università degli Studi di Napoli "Federico II", Università di Pavia –Cremona). Laureata in Fisica Teorica con lode presso l'Università degli Studi di Bologna, si occupa di acustica, psicoacustica e informatica musicale svolgendo da anni attività didattica presso il Conservatorio "Vecchi-Tonelli" di Modena ed è titolare di diverse pubblicazioni scientifiche realizzate in collaborazione con il Dipartimento di Fisica dell'Università di Pavia. Attualmente è inoltre docente su cattedra di Pratica e lettura pianistica presso il Conservatorio "Domenico Cimarosa" di Avellino.

Alessandro Restelli

Da Legnano a Los Angeles . P rofilo biografico del violinista e liutaio Mario Antonio Frosali

Mario Antonio Frosali (1886-1981) nasce in una piccola cittadina dell'alto milanese e si diploma in violino al Conservatorio di Firenze. Svolge la professione di musicista principalmente all'estero, soprattutto negli Stati Uniti. Qui acquisisce la cittadinanza americana e nei primi anni Trenta, interrotta la carriera di strumentista, decide di intraprendere una nuova attività, quella di liutaio. Frosali collabora con Simone Fernando Sacconi per qualche tempo a New York, si trasferisce poi a Los Angeles dove apre una propria bottega e dove, nell'arco di pochi anni, guadagna una notevole reputazione tra i costruttori americani. Nel 1949 è l'unico statunitense ad essere premiato al Concorso Internazionale di Liuteria 'Hendrik Jacobsz' dell'Aja. Suoi violini sono passati per le mani di Joseph Gold, allievo di Jascha Heifetz, e di Richard Greene, grande interprete della musica blue grass. Un quartetto di Frosali è parte integrante del patrimonio strumentario della School of Music alla Brigham Young University. Il nome di Mario Antonio Frosali, però, compare poco e marginalmente nei dizionari e nei repertori di liuteria. Inoltre, le notizie sulla sua vita finora disponibili nelle pubblicazioni specialistiche e non specialistiche sono spesso frammentate, talvolta si rivelano contrastanti e in gran parte non vengono accompagnate adeguatamente dalle fonti di riferimento. In occasione del XXX Convegno Annuale SidM, dunque, si intende fornire un profilo biografico di Frosali più circostanziato e fondato, esito di una recente ricerca bibliografico-documentale sistematica.

Alessandro Restelli è professore a contratto di Organologia presso l'Università degli Studi di Milano (a.a. 2022-2023). Dottore di Ricerca in Scienze dei Beni Culturali e Ambientali con la dissertazione *La falsificazione di strumenti musicali. Un'indagine storico-critica*. È stato assegnatario di una borsa di ricerca annuale post dottorato della Fondazione 'Fratelli Confalonieri' di Milano per il progetto *Il mercato antiquario di strumenti musicali a Milano fra Ottocento e Novecento*. Presso l'Università degli Studi di Milano è stato Cultore della Materia per gli insegnamenti di Organologia e di Storia degli Strumenti Musicali, oltre che titolare dei laboratori di Istituzioni di Organologia e di Formazione Musicale di Base. Ha collaborato alle attività educative della Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano 'Giuseppe Verdi', nonché ai progetti dedicati al patrimonio strumentario del Museo degli Strumenti Musicali di Milano, del Dipartimento Strumenti Musicali della Galleria dell'Accademia di Firenze, dell'Accademia di Belle Arti 'Luigi Tadini' di Lovere, del Civico Museo di Crema e del Cremasco e del Conservatorio Statale di Musica 'Giuseppe Verdi' di Torino. È curatore della guida *Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco* (ed. Skira, 2014), autore della monografia *Il mercato antiquario di strumenti musicali a Milano fra Ottocento e Novecento* (ed. Led, 2017) e di diversi articoli e contributi in materia di storia degli strumenti musicali.

Marida Rizzuti

Miti antichi a Broadway. Per una lettura mitocritica del Musical

Cosa lega un anello, una statua di Venere che prende vita e il mondo scintillante di Broadway?

Lo scopo di questa proposta è approfondire i legami fra il mito dell'anello di Venere e le sue declinazioni nel teatro musicale. La versione letteraria in cui questo mito assume la forma più compiuta è il romanzo umoristico *The Tinted Venus* (1890) di Frederick Anstey, il rispecchiamento nel teatro musicale è *One Touch of Venus* (1943) di Kurt Weill.

In che modo il mito dell'anello di Venere prende forma e diventa attrattivo per Broadway dopo 53 anni? Gli elementi del mito dell'anello di Venere compiono un viaggio, diventando i temi ricorrenti che lo contraddistinguono e sono: il tema della statua che prende vita, il tema della metamorfosi e del "soprannaturale" a cui si lega il tema dell'umanizzazione di Venere (capricciosa e vendicativa), il tema dell'amore non corrisposto, il tema dell'altro (Venere arriva sulla terra), il tema dell'anello, etc.

Una volta individuati i temi e attraverso essi, è possibile interpretare i movimenti compiuti dal mito nel passaggio dal romanzo umoristico di epoca vittoriana al musical accattivante e campione di incassi di Broadway; il mito reca con sé una flessuosità, nel musical tale movimento trova un proprio spazio attraverso la drammaturgia di dialoghi, canzoni e balletti. Attraverso un soggetto accattivante, il romanzo di Anstey, diventa volano per una lettura dissacrante e umoristica della società statunitense degli anni Quaranta. Nella relazione si affronta *One Touch of Venus* da diverse prospettive: quella letteraria - indagando i legami con il romanzo di Anstey, attraverso i temi del mito - stabilisce parentele fra la letteratura e il teatro musicale nel modo di trattare il mito; quella musicologica - analizzando il processo produttivo in cui è stato composto il musical, la sua drammaturgia e quanto delle radici letterarie si adatta al nuovo linguaggio - approfondisce quanto il nuovo linguaggio (il teatro musicale) è stato in grado di potenziare i temi letterari.

Obiettivo della relazione è stabilire un dialogo fra la mitocritica, strumento metodologico della teoria letteraria, e lo studio della drammaturgia e dei processi produttivi del Musical; osservare come i temi e i modi letterari del mito diventino ossatura drammaturgica del Musical.

Marida Rizzuti è assegnista di ricerca e docente a contratto presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli studi di Torino. Ha fondato e coordina il gruppo di ricerca *Galassia Musical* (GalMus), all'interno della SIdM. I suoi ambiti di studio sono la storia del musical teatrale e cinematografico, l'emigrazione musicale fra Germania e Stati Uniti fra il 1900 e il 1950, il teatro Yiddish, la musica per film nel cinema classico di Hollywood.

È autrice dei volumi *Il musical di Kurt Weill. Prospettive, generi, tradizioni* (Roma, Edizioni Studio 12, 2006), *Kurt Weill e Frederick Loewe. Pigmalione fra la 42ma e il Covent Garden* (Saarbrücken, EAI 2015), *Molly Picon e gli artisti yiddish born in Usa* (Accademia, Torino 2021).

Angela Romagnoli

«Su via, su, su, a la scherma»: il lungo e fruttuoso sodalizio tra scherma e arti performative nel Sei e Settecento

La nobile arte della scherma era nei secoli passati una componente fondamentale dell'educazione del giovin signore, e come tale veniva coltivata, accanto alla danza, come disciplina accessoria ma irrinunciabile nel percorso formativo dei rampolli del patriziato. Il maneggio delle armi era non solo una necessità per la difesa personale e per l'offesa *in tempore belli* (e non solo), ma veniva considerato un utile esercizio per acquisire destrezza ed eleganza; così gli esercizi d'armi divennero un piatto fisso nel menù delle istituzioni formative come i collegi gesuitici e degli altri ordini religiosi, e di conseguenza anche degli spettacoli allestiti nei loro teatri. Era dunque una pratica diffusa, che poteva essere dunque apprezzata anche nelle sue versioni stilizzate, eventualmente anche parodiate, teatralizzate ed esibite come elemento spettacolare.

Il legame tra scherma e arti performative è evidente e solido in diversi ambiti, oltre a quello del teatro didattico degli ordini religiosi, dove comunque la scena di scherma ha diverse caratteristiche interessanti: troviamo duelli e abbattimenti nell'opera, ma pure scene di lezione di scherma, che possono peraltro coinvolgere anche le donne; abbiamo una considerevole presenza di danze armate sia come danza sociale sia nel ballo teatrale; troviamo la lezione di scherma a teatro (*Le bourgeois gentilhomme* di Molière-Lully ne contiene una celeberrima) e la sua stilizzazione nella danza.

Le dimostrazioni di scherma e di esercizi cavallereschi sono anche di frequente una presenza rilevante nelle Accademie settecentesche in cui si proponevano esecuzioni musicali; un'altra occasione di contatto tra due mondi che siamo abituati a considerare distanti ma in passato non lo erano.

Interessante è anche l'analogia che si può stabilire tra alcuni concetti fondamentali per la musica e la danza, come il tempo e la misura, con il vocabolario schermistico, che usa gli stessi termini; e, non ultimo, è stimolante pure riflettere su qualche caso specifico come quello di Tartini abilissimo nel maneggio del fioretto come in quello dell'archetto (tanto da essere stato in bilico tra diventare maestro di scherma oppure violinista), in virtù della fine sensibilità di mano e della padronanza dei movimenti del polso che entrambe le arti richiedono.

Nonostante la evidente grande presenza di spade e spadaccini sulle scene teatrali e sociali del periodo, manca una ricognizione del fenomeno e una sua analisi dal punto di vista tecnico schermistico e musicale, complice anche la scarsità di partiture esplicitamente dedicate ai momenti di combattimento nell'opera e la difficoltà legata alle diverse competenze necessarie per affrontare il tema.

L'intervento si propone di offrire un primo scandaglio sistematico della presenza della scherma sulle scene del teatro musicale e della danza nel Sei e Settecento partendo in particolare dal dramma gesuitico, di individuare con precisione le diverse situazioni in cui il maneggio delle armi come elemento della performance incontra la musica e il teatro, di verificare la presenza di materiale musicale riconducibile alle scene di scherma e di mettere a fuoco le analogie più profonde tra l'esercizio della musica e quello della scherma.

Angela Romagnoli. Professore associato presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (sede di Cremona), dove insegna Storia della prassi esecutiva, Storia della danza e della musica per danza e Drammaturgia musicale. Alla didattica e all'attività di ricerca ha sempre affiancato il lavoro con associazioni e istituzioni culturali italiane e internazionali, spesso finalizzato alla proposta di prime esecuzioni moderne di opere del periodo barocco. È membro del comitato scientifico del Centro di Musica Antica della Fondazione Ghislieri di Pavia. Numerose sono le collaborazioni con gruppi musicali (Ensemble Zefiro, Bozen Baroque Orchestra, Academia Montis Regalis tra le altre), associazioni e enti concertistici (tra cui Konzerthaus di Vienna, Festwochen di Innsbruck, MITO, Mantova Musicantica), istituzioni di formazione e rappresentanze culturali (tra cui Università Carolina di Praga, Università di Vienna, Accademia Janáček di Brno, Università di Evora, Istituto Italiano di Cultura di Praga), come consulente musicologica, organizzatrice di eventi culturali e docente. È stata direttrice artistica di WAM-Festival Mozart a Rovereto, ora confluito nel festival Settenovecento, ed è membro del consiglio direttivo delle European Mozart Ways. Ha studiato flauto dolce presso la Civica Scuola di Musica di Milano (docenti Nina Stern e Pedro Memelsdorff). È da sempre appassionatissima schermitrice e pratica ancora l'attività agonistica nel circuito master.

Isabella Rossi

Vincenzo Bellini e le rielaborazioni strumentali d'arie d'opera edite da Giovanni Ricordi

Le rielaborazioni strumentali d'arie d'opera hanno una discreta fortuna editoriale nell'Italia della prima metà dell'Ottocento. I temi musicali tratti dai melodrammi di successo sono affidati agli adattatori e alle adattatrici – principalmente didatti/e o virtuosi/e dei propri strumenti – che li sfruttano arricchendoli di virtuosismi, variazioni ritmiche e melodiche, creando brani 'ex novo' per strumenti solisti, primo fra tutti il pianoforte, e per svariati organici da camera. Tutti gli operisti dell'Ottocento subiscono (consapevolmente e spesso lamentandosene) questi adattamenti, come si evince dai cataloghi delle case editrici: Vincenzo Bellini non fa eccezione.

Attraverso l'analisi del catalogo di Casa Ricordi organizzato per generi (1855) e quello numerico (1857), si intende esaminare il fenomeno delle rielaborazioni di arie belliniane pubblicate da Giovanni Ricordi. Il caso di Bellini è piuttosto rappresentativo: a fronte della composizione di sole dieci opere, le musiche del catanese hanno enorme successo sotto forma di rielaborazioni, edite anche *post-mortem*; basti pensare come tra il 1828 (data della prima rielaborazione edita) e il 1853 (anno della morte del fondatore di Casa Ricordi) si contino circa quattrocento rielaborazioni di temi legati principalmente a *Sonnambula*, *Norma*, *I puritani* e *Beatrice di Tenda*. La relazione, oltre ad analizzare queste fonti come fenomeno editoriale, vuole considerare nello specifico il lavoro di tre adattatrici, uniche donne ad aver composto e pubblicato con Ricordi nei primi cinquant'anni dell'Ottocento e tutte legate alle musiche belliniane: Maria Luigia Pizzoli, Emilia Giuliani ed Eugenia Appiani. Mediante le loro partiture, che non sono finora state oggetto di studi specifici, è possibile osservare il fenomeno delle rielaborazioni strumentali belliniane e approfondire la fortuna di un'operista attraverso la musica strumentale.

Isabella Rossi è dottoranda in Storia delle arti e dello spettacolo (Università degli Studi di Firenze-Siena-Pisa) con un progetto di ricerca sulle rielaborazioni d'arie d'opera edite nella prima metà dell'Ottocento dalla Casa editrice Ricordi. Ha conseguito la laurea magistrale in Lettere Moderne all'Università degli Studi di Siena con una tesi su Luigi Nono e i poeti Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese e Giuliano Scabia; si è diplomata sia in

clarinetto, sia in discipline musicali a indirizzo interpretativo-compositivo presso il Conservatorio Rinaldo Franci di Siena

Gennaro Saviello

“Questioni di Cavallerie ”: Verga, Mascagni, Puccini e Giovanni Salvestri. Nuovi documenti per la genesi del melodramma

Cavalleria rusticana di Giovanni Verga e Pietro Mascagni: due capolavori e una notissima vertenza giudiziaria. Le tensioni suscitate dalla vicenda, sul terreno delle contemporanee discussioni sulla «proprietà intellettuale», sulle questioni della “riproducibilità” e della «rappresentazione delle opere» si riverberano in atteggiamenti critici che rischiano anche di scivolare verso ragionamenti di “fazione”. Col risultato di appiattare le ragioni dell’uno su quelle dell’altro, distogliendoci dal cogliere i frutti di una “atmosfera germinativa” e di un pur possibile “momento” di «fraterna comunanza di simpatie letterarie e d’intenti». Assumendo come termine *ante quem* il 27 dicembre del 1890, la ricerca si è focalizzata sui «begli anni» milanesi del ventennio ’70-’90. Quando, nella Milano degli anni Ottanta, arrivano anche i giovanissimi Giacomo Puccini e Pietro Mascagni, Giovanni Verga era già lì dal novembre del 1872. Quest’ultimo aveva preceduto solo di un anno Giovanni Salvestri, il commediografo che, una poco nota amicizia con Verga e nuove testimonianze documentarie ci inducono a ritenere *trait d’union* tra il romanziere e quei “giovani toscani”, in vista di un primissimo progetto di riduzione in versi per la *mise en musique* di *Cavalleria rusticana*, «circa la primavera del 1884». Tale circostanza è emersa in maniera evidente a seguito del ritrovamento di alcuni documenti ignoti ai registi mascagnani e agli epistolari verghiani che ci spingono a riflettere sulle primissime fasi di composizione di *Cavalleria rusticana*, sull’inedito e collaborativo rapporto che si instaurò tra Giovanni Verga e Pietro Mascagni almeno nei primi mesi dell’anno 1890, quando, infatti, il romanziere siciliano dichiarò la propria disponibilità al giovanissimo musicista a collaborare per la stesura del libretto e per il suo impianto drammaturgico: un Verga “uomo di teatro” desideroso di far superare le «forme viete» al melodramma contemporaneo.

Gennaro Saviello si occupa di Filologia, Linguistica e Storia del Melodramma italiano. È Cultore della Materia in Filologia della Letteratura Italiana presso l’Università degli Studi eCampus di Novedrate (Co). Ha studiato Catalogazione e Conservazione dei Beni Culturali. Laureato in Letteratura, Musica e Spettacolo e in Filologia Moderna (tesi in Linguistica italiana dal titolo *Giovanni Verga e il Melodramma: Un’indagine sui romanzi giovanili*). Presso l’Università di Cassino ha conseguito, con il massimo dei voti e la lode, il *Diploma di Master Universitario Executive* in “Scienze comportamentali, Creatività ed Educazione emozionale” (tesi in Psicologia della Creatività e delle Emozioni dal titolo *Creat(t)ività. Emozioni, Musica e Letteratura. Azioni creative per il miglioramento dei contesti lavorativi e di apprendimento*). Ha frequentato l’*International Summer School Lake Como School of Advanced (L’edizione critica del testo musicale - 2021)*. Ha pubblicato saggi storici ed articoli tra cui: *Le Bande Musicali nella Valle del Picentino. Storia ed immagini di una tradizione in un angolo dell’Italia Meridionale*, Edizioni Pubbligrifo, Salerno, 2004; *“Folleggiare di gioia in gioia”. Il melodramma nel giovane Verga*, Edizioni NoiTre, Salerno, 2020; *Il Melodramma diffuso. Scritto e suonato per Clarinetto “solo” nella Drammaturgia musicale da Mozart a Verdi*, E.A.I., 2021; *“Per dar piacere a’ Principi e al popolo”. Norma linguistica e generi musicali a Napoli nel premio trentennio del XVII secolo*, in *Tecnica, toni, commistione di generi. Dai prodromi del melodramma al 1636* a cura di L. Bertolini – F. Della Corte – C. Patierno – E. Selmi – E. Tonello, Studium Editore, 2022 (in corso di stampa); *I volti delfici. Caricature e vignette nel ‘sistema delle fonti’ per la storia del Melodramma dell’Ottocento* (in Atti della VII^a Edizione Giornate Musicali Abruzzesi (2022), in corso di pubblicazione).

Emina Smailbegovic

Una raccolta musicale in area veneta: la collezione di Leonardo Grimani

Con il termine collezionismo si intende l’attività finalizzata all’assemblamento di una serie di oggetti omogenei, riuniti in base a una loro coerenza interna e con una certa funzione e specializzazione. Il collezionismo d’arte è stato oggetto di numerosi studi sistematici, soprattutto nel contesto delle discipline note come museologia e museografia. Tali studi hanno indagato la formazione del gusto e dell’estetica che hanno inciso sulle molteplici tipologie del collezionismo. Per quanto riguarda il collezionismo musicale, i testi che offrono riflessioni

teoriche e metodologiche sulle tipologie di collezionismo sono rari e la molteplicità degli aspetti insiti in questo fenomeno è ancora poco esplorata dalla musicologia.

Questa relazione intende riflettere sul fenomeno del collezionismo musicale a partire dalla collezione di Leonardo Grimani, oggi conservata presso l'Istituto di Musicologia presso l'Università di Vienna, assemblata a cavallo tra i due secoli e in parte legata al repertorio dell'Istituto Filarmonico Veneto (1810-1822) di cui questo collezionista fu fondatore e mecenate. Le particolari caratteristiche di questa collezione sollecitano riflessioni sui diversi ruoli rivestiti da collezionista Grimani, nonché sulla funzione dei materiali collezionati fra la dimensione pubblica e quella privata, senza per questo tralasciare l'indagine sulla fortuna e sulla storicizzazione di alcuni autori e di alcuni brani specifici.

Emina Smailbegović (Sarajevo, 1996) ha studiato pianoforte al Conservatorio „Benedetto Marcello“ di Venezia e ha conseguito la laurea in pianoforte presso il Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma nel 2018, e la laurea magistrale in musicologia presso l'Università degli studi La Sapienza Roma nel 2020 come borsista dell'ambasciata italiana in Bosnia-Erzegovina. Ha svolto il tirocinio Erasmus post-laurea presso l'Institut für Musikwissenschaft presso l'Università di Vienna all'interno del progetto di catalogazione di un fondo musicale Ottocentesco (Sammlung Stradner). Ha collaborato con il Teatro dell'opera di Roma sul progetto didattico “Opera giovani” durante le stagioni 2018-19 e 2022-23. È dottoranda in Storia e analisi musicali presso l'Università degli studi La Sapienza Roma, e durante il dottorato è risultata vincitrice della borsa di studio Ernst Mach promossa dall'agenzia austriaca per l'educazione e internazionalizzazione (OeAD) nel 2022. Il suo progetto dottorale tratta il repertorio tardo-settecentesco nel collezionismo musicale nel primo Ottocento in area norditaliana.

Marina Toffetti

Scala, Scaletta e uno scalino: storia della fortuna di un bestseller della didattica musicale

Nel 1597 l'editore comasco Frova diede alle stampe una versione “ampliata di novo” della *Scala di musica*, un opuscolo di 28 pagine evidentemente già stampato in precedenza, del musicista cremasco Orazio Scaletta (autore anche dell'ancor più agile *Primo scalino della scala di contrapunto*, Milano, 1622). La fortuna del trattatello, che ebbe oltre 34 fra ristampe e nuove edizioni prodotte nell'arco di più di un secolo (da prima del 1597 sino almeno al 1698) da almeno 19 editori attivi in diversi centri italiani (Como, Verona, Milano, Venezia, Roma) suscita molti interrogativi e solleva questioni di interesse interdisciplinare. A chi si rivolgeva questo manuale? Per chi era stato concepito? Qual era il suo contenuto originario? Quali le aggiunte e le interpolazioni seriori? Perché ebbe tanta fortuna? Quante copie ne furono vendute? In quanti trassero guadagno dall'impresa? Quanto costava una copia del trattatello rispetto a un chilo di pane, alla giornata di lavoro di un artigiano, al compenso mensile di un cantore professionista? Che cosa ci dice la circolazione di questo manuale sulla diffusione della musica e sul grado di alfabetizzazione musicale nel Seicento? In che cosa differiscono fra loro le edizioni giunte sino a noi? Che cosa indicano le varianti fra le edizioni? A chi sono attribuibili? A quali esigenze rispondono? E ancora: qual è il corrispettivo di questo manuale ai giorni nostri?

Alla luce di questi e dei tanti altri quesiti sollevati da questo caso editoriale, peraltro già preso episodicamente in esame a più riprese, l'indagine sulla ricca tradizione e sulla vasta e capillare disseminazione di questo fortunato manuale si traduce in un'occasione per tornare a riflettere su temi e problemi fra loro inestricabilmente connessi di bibliografia testuale, sociologia della musica, storia dell'educazione e dell'editoria musicale che abbracciano un lungo tratto della storia della musica in larga parte della Penisola.

Marina Toffetti è professore associato di Teorie musicali presso l'Università di Padova, dove insegna anche Analisi delle forme musicali e delle tecniche compositive e Paleografia musicale, è membro del collegio dei docenti del Dottorato in Storia, tutela e conservazione dei beni culturali ed è stata supervisor del Progetto “BEMUS-Pietro Bembo's soundscape: a musical tour in the early modern Italian peninsula” (Horizon 2020 - Marie Skłodowska-Curie Actions - Individual Fellowship 2020). I suoi principali interessi scientifici riguardano la storia della musica e delle istituzioni musicali, la filologia musicale, la teoria dell'edizione musicale e l'analisi musicale. Si è diplomata in Pianoforte, Direzione di coro, Composizione e Lettere moderne e ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia musicale. Vincitrice di concorsi e borse di studio in ambito musicologico, ha tenuto lezioni, masterclass e seminari presso varie istituzioni accademiche in Italia, Europa e negli Stati Uniti. Ha pubblicato una monografia sui compositori seicenteschi Ardemano (LIM, 2004), una sul lessico musicale (*Due parole sulla musica*, Carocci, 2020), il volume *Introduzione alla filologia musicale* (LIM-SEdM 2022) e la recente introduzione allo studio della melodia (*Dimmi come fa. Grammatica e sintassi della melodia*, Carocci, 2023), numerosi saggi musicologici e voci di dizionari, e curato diverse

edizioni critiche di musiche del primo Seicento, tutte comportanti la ricostruzione di una parte mancante. Nel 2013 le è stato assegnato il premio internazionale “Italian Heritage Award” per la “Ricerca, educazione e innovazione nella tutela del patrimonio culturale” per una di queste edizioni. È membro del comitato scientifico della rivista “Musica Iagellonica” dell’Università Jagellonica di Cracovia e collabora come referee con diverse riviste e collane musicologiche internazionali.

Giuseppe Trovato

Ricostruire la performatività di Mamma Agata da Le convenienze ed inconvenienze teatrali di Donizetti e Gilardoni

L’obiettivo del contributo è presentare uno studio della performatività del personaggio di Mamma Agata attraverso l’analisi drammaturgica del libretto e della partitura. Mamma Agata è la protagonista della farsa *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* su musica di Gaetano Donizetti e libretto di Domenico Gilardoni, andata in scena al Teatro Nuovo di Napoli nel 1827 e ripresa come dramma giocoso nel 1831. Il ruolo di Agata è scritto per basso *en travesti*, circostanza unica nel repertorio operistico donizettiano. La genesi del travestitismo di Agata è riconducibile al ribaltamento comico della figura del musico e si inserisce nel complesso contesto socioculturale napoletano. La cultura partenopea è ricca di tradizioni, situazioni ed espressioni artistiche basate sul travestitismo e l’ambiguità di genere, come la figura della vecchia *en travesti* settecentesca a cui Agata può essere accostata. Inoltre, il patrimonio attoriale dei buffi caricati a Napoli consisteva in una recitazione che sfruttava la dimensione corporale e la fisicità come veicolo espressivo, cosa che trova una conferma nel caso de *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*.

Lo scopo dell’analisi proposta è quello di evidenziare i momenti e le situazioni drammaturgico-musicali da cui emerge la centralità dell’elemento attoriale, con l’obiettivo di dimostrare quanto la presenza scenica, la gestualità, l’uso del corpo e della voce, la prossemica e le relazioni con gli altri attori-cantanti siano aspetti fondamentali nel processo di definizione del personaggio e in che modo la musica partecipi nell’evidenziarli. Come sottolineato dalla ricerca storica, dalle recensioni esaminate e dall’analisi, ciò che importa maggiormente nella riuscita della caratterizzazione di Agata non è cosa è rappresentato, ma come è interpretato sulla scena. In questo, la dimensione corporale, più che quella canora, assume un ruolo determinante.

Giuseppe Trovato è attualmente iscritto al corso di laurea magistrale in Musicologia presso l’Università degli Studi di Pavia, sede di Cremona. I suoi principali interessi di studio riguardano la drammaturgia dell’opera italiana di inizio XIX secolo, con particolare attenzione al tema dei ruoli *en travesti* e alla ricostruzione degli aspetti drammaturgico-performativi legati agli interpreti. Nel 2022 si è laureato in Musicologia presso l’Università degli Studi di Pavia con votazione 110/110 con lode con una tesi dal titolo «*So’ ‘na furia da femmena vestuta!*»: studio del personaggio di Mamma Agata ne *Le convenienze ed inconvenienze teatrali di Gaetano Donizetti e Domenico Gilardoni* con relatrice la prof.ssa Alice Tavilla e correlatore il prof. Fabrizio Della Seta. Parte del lavoro di ricerca è stato presentato durante il convegno internazionale «*Musicology in progress*» ospitato a Cremona ad aprile 2023. Parallelamente agli studi universitari, prosegue la formazione artistica frequentando il corso di Regia per il teatro musicale presso l’Accademia dei Mestieri dell’Opera della Fondazione Teatro Coccia di Novara. Ha collaborato con il Teatro Coccia ricoprendo ruoli di assistente alla regia e maestro collaboratore in diverse produzioni. Ha svolto un tirocinio formativo presso la Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo dove ha lavorato in supporto alla segreteria di produzione e alle attività di gestione delle masse artistiche e delle problematiche di palcoscenico durante il Donizetti Opera Festival 2021. È membro del collettivo di ricerca musicologica e compagine corale ITER research ensemble.

Nicola Usula

I “libri musicali” di Ferdinando III Asburgo (1608-1657): sul fenomeno di raccolta e collezionismo musicale a Vienna prima di Leopoldo I

Analizzando da vicino le dinamiche di approdo dei volumi di musica a Vienna nella collezione dell’imperatore Leopoldo I Asburgo (1640-1705) risulta evidente la determinatezza del suo impegno a procurarsi musiche d’oltralpe e ad accumulare materiali relativi agli allestimenti viennesi coevi, quasi tutti rigorosamente in italiano. La sua collezione di musiche si sviluppò in quasi 50 anni di regno, e ad oggi è opinione comune che non avesse precedenti, perlomeno tra le collezioni dei suoi antenati. Se non contiamo i libri di Leopoldo, infatti, non si incontrano nella biblioteca nazionale di Vienna gruppi omogenei di partiture precedenti il 1660 e recanti i segni di un particolare collezionista. Pertanto, si è sedimentata l’idea che suo padre, Ferdinando III (1608-

1657), non fosse interessato alla raccolta di materiali legati al mondo della musica, nonostante la sua formazione musicale e il suo impegno come compositore e promotore di spettacoli di varia natura a Vienna e nelle principali città dell'impero.

Uno dei primi elementi che fa dubitare di questa teoria è la quantità di musiche a stampa di primissimo Seicento conservata a Vienna tra i materiali appartenuti agli imperatori. Si tratta principalmente di libri-parte di musica sacra ma anche strumentale stampati in Italia, e conservati a Vienna probabilmente nell'archivio della Hofmusikkappelle. A questi si aggiungono alcuni manoscritti di natura profana sempre primo-secenteschi, i quali, così come le stampe, molto probabilmente non furono acquistati o acquisiti da Leopoldo I, dal momento che egli pare non dimostrasse nessun interesse per le musiche del passato (decisamente rare nella sua collezione). Tuttavia, il fattore che più di tutti costringe a riformulare l'idea del disinteresse di Ferdinando III per i volumi di musica è un inventario manoscritto finora sfuggito alla riflessione musicologica. Nel 1652, cinque anni prima della morte dell'imperatore, il bibliotecario cesareo Matthäus Mauchter stese una lista di musiche conservate nella Biblioteca imperiale, tra le quali si riconoscono volumi tuttora superstiti, alcuni dei quali caratterizzati da elementi grafici riconoscibili, che ne riconducono la conservazione, e a volte il confezionamento stesso, alla figura di Ferdinando III.

Nel mio paper darò conto dei risultati di una ricerca pluriennale che ha coinvolto i materiali musicali conservati nella Biblioteca nazionale di Vienna, e, alla luce delle recenti scoperte, sottolineerò il rapporto tra le tecniche collezionistiche di Leopoldo I e quelle, finora ignote, di Ferdinando III.

Nicola Usula, attualmente attivo all'Università di Friburgo come Senior Researcher nel progetto "L'opera italiana oltre le Alpi: la collezione di partiture e libretti di Leopoldo I a Vienna (1640-1705)" finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero, si occupa di ricerca nel campo dell'opera italiana del Sei e Settecento. I suoi principali interessi riguardano la filologia musicale, la librettologia e l'iconografia musicale, con un particolare *focus* sulla storia dell'opera italiana dell'età barocca. Tra i suoi principali contributi editoriali si annoverano alcuni lavori sull'opera del secolo XVII in Italia: «*Cavato dal spagnuolo e dal francese*»: *fonti e drammaturgia del "Carceriere di sé medesimo" di Lodovico Adimari e Alessandro Melani (Firenze 1681)* (Pisa: Pacini 2019); *La finta pazza* di F. Saccati (edizione in facsimile, Milano: Ricordi 2018); *L'Orione* di F. Cavalli (edizione critica, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2015, insieme a Davide Daolmi); e *Il novello Giasone* di F. Cavalli e A. Stradella (edizione in facsimile, Milano: Ricordi 2013).

Nel 2020 l'Accademia Nazionale dei Lincei di Roma ha conferito a Usula il premio "Antonio Feltrinelli Giovani" nella categoria "Storia e Cultura della musica".

Elisabetta Vaccarone

Tra Ondine, Silfidi e Villi: arabeschi fluttuanti nel balletto romantico francese

Nella mitologia greca naiadi, nereidi e sirene popolano i mari e i corsi d'acqua, driadi e amadriadi abitano le foreste, le oreidi dimorano sui monti. Gli elementi della natura sono insomma umanizzati attraverso un processo di personificazione che associa a ciascuno un essere sovranaturale femminile. Tali creature, seppur figlie di divinità, dimorano sulla terra rendendo inevitabile l'incontro con gli esseri umani.

La fluidità del confine tra mondo naturale e mondo sovranaturale favorisce la diffusione di molteplici creature dell'acqua e dei boschi tanto nelle opere letterarie dal Medioevo al XIX secolo quanto nel teatro musicale e nel balletto del Romanticismo.

Il presente studio si incentra proprio su quest'ultimo genere spettacolare, ponendo attenzione al rapporto tra la fonte letteraria (il testo) e il movimento musicale e corporeo (il gesto) in tre balletti francesi messi in scena tra il 1832 e il 1843 e aventi come protagoniste una silfide (*La Sylphide*, 1832), una villi (*Giselle*, 1841) e un'ondina (*Ondine, ou la naïade*, 1843).

Attraverso lo studio di tali personaggi si persegue un duplice obiettivo con la volontà da un lato di cogliere gli elementi *wunderbar* che emergono nel tentativo di conciliazione tra mondi estranei (regno della natura e regno dell'uomo); e dall'altro di osservare come gli "arabeschi fluttuanti" disegnati dalla musica e dal movimento dei corpi delle figure sovranaturali possano rappresentare ciò che nessuna parola potrebbe descrivere: la ricerca di un'anima nell'incompatibilità tra l'umano e il sovraumano.

All'analisi letteraria e musicologica delle fonti testuali, del libretto e delle partiture si aggiunge l'approccio comparatistico che, se in questa sede consente di confrontare testi e personaggi simili ancorché diversi per provenienza e diffusione, garantisce nello stesso tempo un'apertura verso contesti geografici e culturali differenti, gettando le basi per uno studio futuro che includa tra le figure citate anche le rusalki slave e le villi italiane.

Elisabetta Vaccarone ha conseguito la laurea triennale in Lettere e la laurea magistrale in Letteratura, Filologia e Linguistica italiana presso l'Università di Torino affrontando tesi musicologiche sotto la guida del prof. Alberto Rizzuti. Nel 2020 si è diplomata in Pianoforte V.O. al Conservatorio "G. Verdi" di Torino con il M° Mario Dalbesio. Durante gli studi universitari è stata tirocinante presso il medesimo Conservatorio dove ha svolto attività di supporto all'insegnamento nei corsi di estetica della musica tenuti dal prof. Stefano Leoni. Nel 2022 ha collaborato con il Festival Internazionale di Musica di Savona per la realizzazione della conferenza-concerto per il 50° anniversario di "Exotica" di Mauricio Kagel e nel 2023 ha partecipato come relatrice e moderatrice a diversi convegni dottorali. Ha svolto attività di insegnamento di musica gioco nella scuola dell'infanzia e di discipline letterarie nella scuola secondaria di secondo grado. Attualmente lavora presso l'Università di Torino come dottoranda di ricerca sotto la guida dei proff. Alberto Rizzuti ed Elisabetta Fava; e continua la sua attività musicale cimentandosi nella musica da camera con il duo "Ondine" con il quale ha partecipato ad alcuni concorsi internazionali vincendo il primo premio.

Laura Vattano

Gli intonarumori di luigi russolo nelle composizioni futuriste di franco casavola

L'invenzione degli *intonarumori* e dell'*arco enarmonico* ad opera del futurista Luigi Russolo sono stati fino ad oggi oggetto di studi perlopiù tecnici, focalizzati principalmente sul funzionamento di questi strumenti e sulle novità timbriche di cui si fecero portatori. Questo intervento vuole invece soffermarsi sull'influenza che gli strumenti russoliani ebbero sul lavoro compositivo di quei musicisti che ebbero l'occasione di ascoltarli sia durante i concerti privati che Marinetti organizzò presso la sede milanese del movimento, sia in occasione dei concerti che l'orchestra di *intonarumori* tenne nei teatri di Milano, Genova, Londra e Parigi tra il 1914 e il 1921. In particolare, si intende qui fare riferimento all'esperienza del compositore Franco Casavola, uno tra i primi artisti pugliesi ad aderire al movimento futurista. L'interesse di quest'ultimo verso l'introduzione del rumore in musica si era manifestato fin dalle sue prime composizioni futuriste. La *Fantasia meccanica* del 1923, per esempio, prevedeva la presenza di due campanelli elettrici, mentre *La danza dell'elica* del 1924 affiancava un motore a scoppio e una macchina del vento ad un organico cameristico di gusto marcatamente stravinskiano che comprendeva un ottavino, un clarinetto, due violini, timpani e piatti. Nel 1924 Casavola pubblicò sulla rivista marinettiana *Il futurismo. Rivista Sintetica Illustrata* quattro manifesti musicali i cui contenuti saranno poi ripresi durante il suo intervento al Primo Congresso Nazionale Futurista Italiano apertosi a Milano il 23 novembre di quello stesso anno. Nel primo di questi testi, che Casavola dedicò espressamente alla definizione di quelli che lui considerava i tratti distintivi della musica futurista, il compositore dichiarava che gli *intonarumori* di Russolo avevano permesso all'orchestra di arricchirsi di "nuove famiglie di strumenti e di una miniera inesauribile di timbri originalissimi" e proseguiva identificando l'armatura ritmica della musica futurista nel "rumorismo puro delle macchine". Proseguendo la sua riflessione, Casavola si spinse fino all'elaborazione di una nuova forma di performance in cui musica, colori, danza e cinema potessero finalmente cooperare alla creazione di un'esperienza sinestesica totale: si trattava delle *versioni scenico-plastiche della musica*.

Così si spiega, del resto, la partecipazione del Nostro all'avventura del *Teatro della pantomima futurista* che nel 1927, presso il Théâtre de la Madeleine di Parigi, propose una sperimentazione linguistica dai tratti davvero peculiari. Casavola compose, per quell'occasione, le musiche di scena di tre pantomime (le *Eliche impazzite* di Marinetti, i *Tre momenti* di Luciano Folgore e *Il mercante di cuori* di Enrico Prampolini) in cui fecero la loro prima comparsa gli strumenti russoliani.

Attraverso una lettura critica dei testi del 1924 e un'analisi delle partiture casavoliane con *intonarumori* e *archi enarmonici*, questo intervento si propone di aggiungere nuovi elementi di riflessione sull'influsso che gli strumenti inventati da Luigi Russolo ebbero tra i compositori del movimento, con un *focus* particolare sulle scelte di notazione rumoristica che vennero operate dal compositore pugliese.

Laura Vattano è laureata in Storia Contemporanea con il massimo dei voti e la lode presso l'Università di Torino, ha conseguito nel 1999 il diploma in pianoforte presso il Conservatorio "G. Verdi" della stessa città sotto la guida del M° Valentino e, nel febbraio del 2007, si è laureata a pieni titoli in Musica da Camera presso il Conservatorio "L. Marenzio" di Brescia. Nel 2022 ha concluso un dottorato di ricerca presso l'Università di Edimburgo specializzandosi sulla musica futurista e, in particolare, sull'arte dei rumori di Luigi Russolo. Più volte premiata in concorsi nazionali ed internazionali, tra cui il secondo premio al Concours National de France e il Primo Premio assoluto al Concorso Nazionale "Città di Sesto San Giovanni" e "Giulio Rospigliosi" di Pistoia, ha al suo attivo molteplici esperienze sia come solista che come membro di varie formazioni cameristiche con le quali si è esibita nell'ambito di stagioni musicali in diverse città d'Italia. Ha frequentato i

corsi della Scuola Superiore Internazionale di Perfezionamento di Musica da Camera del Trio di Trieste nella formazione a quattro mani “Duo Casella” e ha proseguito il suo perfezionamento come camerista presso l’Accademia di Musica di Pinerolo sotto la guida del Trio Debussy. Ha inoltre partecipato a masterclass tenute dal Trio Altenberg, da Lazar Berman, da Shlomo Mintz e da Antonio Ballista. Ha collaborato con il Teatro Stabile di Torino e con l’Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino. Dal 2015 è docente di Educazione Musicale presso il Liceo Scientifico Statale “M. Curie” di Pinerolo.

Giulia Vitale

Musica, cerimoniali e apparenza: la Cappella Regia Sabauda e la musica sacra di Giovanni Antonio Giay.

La Regia Cappella Sabauda ha radici antiche ed essendo nata soprattutto a scopo di rappresentanza poteva vantare la presenza al suo interno dei musicisti più famosi e influenti dell’epoca: da Dufay, maestro di cappella a metà Quattrocento, fino a Gaetano Pugnani, primo violino nella metà del Settecento. Tuttavia, per diversi motivi, la Regia Cappella è stata poco studiata in tempi recenti, soprattutto a causa della difficoltà di accesso a fonti e testimoni musicali. In particolare, il Settecento rappresenta un vero e proprio punto di svolta per la Cappella: all’indomani della Guerra di successione di spagnola (conclusasi con i trattati di Utrecht e di Rastadt, 1713 e 1714) e grazie alle accresciute entrate del neonato Regno sabauda, entrò in vigore una riforma che prevedeva l’ampliamento dell’organico. Ciò portò alla formazione della compagine orchestrale che, con qualche piccola modifica, si manterrà immutata fino alla soppressione della Cappella nel 1° agosto 1870. Inoltre, proprio in questo periodo vengono a consolidarsi le nuove ‘strategie dell’apparenza’ del potere di corte – regolate dai cerimoniali oggi conservati presso l’Archivio di Stato di Torino – che sono anche testimoniate dalle musiche scritte per la Regia Cappella. La mia relazione mira a riportare alla luce la ricca eredità dei testi musicali della Regia Cappella di questo particolare periodo storico, e ad evidenziare lo stretto rapporto tra questa istituzione musicale fortemente voluta dai Savoia (e da sempre in conflitto con quella del Duomo cittadino) e i cerimoniali di corte. In particolare, prenderò come caso di studio la musica sacra che Giovanni Antonio Giay – maestro di cappella tra il 1732 e il 1764 – componeva per la cappella di corte. La produzione sacra di Giay è particolarmente importante perché è l’unico modo per conoscere in maniera approfondita lo stile del compositore. Il maestro torinese era infatti noto all’epoca soprattutto come operista, come testimoniato dai numerosi libretti che sono giunti fino a noi, ma purtroppo la maggior parte delle musiche appare oggi dispersa (con l’eccezione di poche arie conservate nelle biblioteche di Dresda, Karlsruhe, del Conservatorio di Firenze, alla Marciana di Venezia e al Fitzwilliam Museum di Cambridge). In questa sede saranno prese in considerazione due partiture inedite, attualmente conservate all’Archivio Arcivescovile di Torino: la *Profetia di Nabuccodonosor, per il Sabato Santo* (ms. 50. L- 4) del 1741 e l’*Hinno per la Sindone* (ms. 51. G ter-49). Questi testimoni musicali sono importanti perché ricchi di annotazioni di prassi musicale (riguardanti soprattutto la gestione del recitativo ‘senza batuda’ e la numerica del basso continuo), ma soprattutto testimoniano gli stilemi e l’uso musicale particolare della Cappella Regia di Torino.

Giulia Vitale ha conseguito la laurea col massimo dei voti e la lode in Musicologia presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona discutendo una tesi dal titolo “*I concerti per violino C13, D17, D18, D19, D20, D21 di Giuseppe Tartini. Contributo per un’edizione critica*”. L’esecuzione di questi concerti inediti è prevista per il prossimo novembre a Cremona, grazie a una solida collaborazione con il Conservatorio cittadino. Con all’attivo pubblicazioni e partecipazioni a convegni internazionali, attualmente si dedica allo studio del repertorio sacro settecentesco della città di Torino, con particolare interesse per la Regia Cappella Sabauda. È collaboratrice de La Biennale Musica e del progetto di ricerca *La storia musicale istriana: retaggio dei legami con la Serenissima* patrocinato dall’Università Popolare di Rovigno e dalla Regione Veneto. Sta inoltre terminando il Biennio di secondo livello in violino barocco presso il Conservatorio “B. Maderna” di Cesena con il M° Luca Giardini.

Federico Volpe

L’Oriente islamico nell’opera italiana: analisi musicali e testuali a partire da L’italiana in Algeri

L’obiettivo di questa relazione è quello di promuovere un confronto e uno scambio di idee sul tema dell’orientalismo musicale. In particolare, l’attenzione sarà rivolta alle rappresentazioni della cultura islamica

nell'opera italiana del XIX secolo. Infatti, da *L'italiana in Algeri* a *Maometto II*, da *I Lombardi alla prima crociata* a *Zaira*, il nostro repertorio ottocentesco è notoriamente ricco di opere ambientate in un contesto islamico – arabo o turco che sia – dove personaggi di cultura e religione musulmane si trovano ora ad incontrarsi, ora a scontrarsi con quelli europei e solitamente cristiani.

Alla luce di questa considerazione, e a partire dallo specifico caso di studio de *L'italiana in Algeri*, l'operazione che ci si propone di effettuare è duplice. Da un lato, un'analisi delle partiture, per cercare di capire se e quali tecniche siano state utilizzate dai compositori per ricreare, a livello sonoro, un'atmosfera "orientale" ed esotica. Benché l'utilizzo di questi espedienti sia relativamente limitato, prendendo in esame tutti i vari parametri del discorso musicale (melodia, armonia, ritmo, ma anche strumenti, abbellimenti ecc.) si possono ugualmente trovare degli elementi che meritano di essere messi in luce. Dall'altro lato, quello che si vuole promuovere è uno studio dei libretti, che costituiscono talvolta una fonte cospicua di cenni e riferimenti alla cultura islamica o alla storia di un determinato Paese: lo scopo di questa ricerca è di capire quale immagine del mondo orientale emerga dall'opera italiana, quanto essa sia influenzata dagli stereotipi o fedele alla realtà storica e, infine, se sia utilizzata per nascondere messaggi o denunce indirizzate alla società contemporanea.

Federico Volpe è nato a Pescara nel 1998. Ha conseguito nel 2017 il diploma accademico di I livello in Pianoforte presso il Conservatorio "L. D'Annunzio" di Pescara e nel 2020 quello di II livello presso il Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna. Nel 2021 ha conseguito la laurea magistrale in Scienze storiche e orientistiche all'Università "Alma Mater Studiorum" di Bologna, con una tesi in Civiltà letteraria araba. Ha studiato Direzione d'orchestra presso l'Accademia Internazionale di Imola, la Fondazione Teatro "C. Coccia" di Novara e l'Associazione "Spazio Musica" di Genova-Orvieto. Dal punto di vista professionale, oltre ad avere svolto alcune esperienze concertistiche come pianista e come direttore d'orchestra, è stato docente di Musica nella scuola secondaria di I grado a Bologna e ha collaborato con l'emittente radiofonica svizzera RSI nel programma *Il ridotto dell'opera*. Attualmente è dottorando in Études et pratiques des arts (indirizzo musicologico) presso l'Université du Québec à Montréal (Canada) ed è docente di Storia dell'opera italiana presso l'Istituto Italiano di Cultura di Montreal.

Alessia Zangrando

La produzione musicale a Gorizia tra Sette e Ottocento: una riflessione attraverso la documentazione d'archivio

La Biblioteca Statale Isontina, la Biblioteca Provinciale, l'Archivio Storico Provinciale e l'Archivio di Stato di Gorizia, così come altri fondi e raccolte locali, conservano un'ingente quantità di quotidiani, manifesti, corrispondenza privata, letteratura di viaggio, libretti, spartiti e partiture, i quali permettono di ricostruire la ricca produzione e attività musicale della "Nizza austriaca".

In questa sede verranno proposte alcune riflessioni sulla produzione musicale goriziana e dei musicisti che si affacciarono al panorama locale fra Settecento e Ottocento, muovendo innanzitutto dagli studi di Alessandro Arbo, Gioacchino Grasso, Ranieri Mario Cossar, già direttore dei Musei Provinciali di Gorizia, che si occupò dell'inventariazione dei fondi musicali della città riuniti durante il primo conflitto mondiale, e Alberto Planisig, che per primo tentò di ricostruire le vicende legate alla nascita del Teatro Bandeu, poi Teatro Sociale e, infine, Teatro comunale Giuseppe Verdi.

A Gorizia, la produzione musicale sette-ottocentesca non si limitò certo agli spettacoli messi in scena all'antico teatro; molti documenti dimostrano infatti la diffusione di tali attività sia negli spazi pubblici sia nelle dimore dell'aristocrazia e borghesia locali in occasione di accademie ed eventi privati. In tal senso, verranno considerati i materiali attestanti il mecenatismo e le attività musicali di alcune famiglie goriziane, come i Coronini Cronberg e Cobenzl, la cui eredità rivela non solo un importante coinvolgimento nel panorama musicale locale, ma anche più ampie relazioni con musicisti e compositori di caratura internazionale – uno fra tutti, Wolfgang Amadé Mozart – fornendo uno spaccato dei panorami sonori di una città multiculturale, marcatamente mitteleuropea.

Alessia Zangrando ha conseguito la laurea triennale in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Udine, la laurea magistrale in Archeologia e Culture del Mondo Antico all'Università di Bologna e il Diploma di I livello in canto lirico presso il Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine. Attualmente è iscritta al secondo anno del Dottorato in Beni Culturali e Ambientali dell'Università di Bologna (Dipartimento di Beni Culturali, sede di Ravenna). La sua ricerca verte sull'analisi delle testimonianze musicali contenute nei resoconti dei viaggiatori che attraversarono la penisola balcanica tra la metà del XV e la fine del XVIII secolo (supervisor: Prof.ssa Donatella Restani). Ha inoltre pubblicato alcuni contributi sulla musica nel mondo

romano antico, sulla musica balcanica del XVII secolo attraverso i diari di viaggio e sul patrimonio musicale della Fondazione Palazzo Coronini Cronberg di Gorizia.