

ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»

in collaborazione con
ADUIM - Associazione fra Docenti Universitari Italiani di Musica
e col Dipartimento delle Arti - Università di Bologna

VENTISETTESIMO INCONTRO DEI DOTTORATI DI RICERCA IN DISCIPLINE MUSICALI

**Palazzo Marescotti Brazzetti, Salone Marescotti
Bologna, via Barberia 4
venerdì 26 maggio 2023, ore 10³⁰-17³⁰**

Università di Bologna
Arti visive, performative, mediali

Università di Firenze
Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo

Università dell'Aquila
Letterature, Arti, Media: la Transcodificazione

Università di Padova
Storia, critica e conservazione dei Beni culturali

Università di Pavia, sede di Cremona
Scienze del Testo letterario e musicale

Università di Roma Tor Vergata
Beni culturali, Formazione e Territorio, curriculum Musica e Spettacolo

Università di Roma Tre - Università di Teramo
**Culture, pratiche e tecnologie del Cinema, dei Media,
della Musica, del Teatro e della Danza**

Università di Udine
Dottorato in Storia dell'Arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica

Università di Verona
Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo

Coordinamento
NICOLA BADOLATO, VALERIA CONTI

segreteria@saggiatoremusicale.it

PROGRAMMA

DAVIDE CIPRANDI (L'Aquila)

Il primo atto della 'Tosca' da Sardou a Puccini: il soundscape del sacro

ILARIA CONTESOTTO (Bologna)

Indizi di controllo e censura nel dramma per musica veneziano di fine Seicento

ILARIA FICO (Udine)

Mappatura, catalogazione e riproduzione dei manoscritti di musica liturgica dal sec. XVI al XIX in Terra di Bari

MARCO GALLENGA (Firenze)

Sonate italiane in Spagna: Boccherini, Brunetti e l'arte del partimento

MATTEO GIANNELLI (Roma Tor Vergata)

*«Qui dove l'arte supera la natura»:
i rapporti di Francesco II d'Este con musicisti e compositori romani*

GIOVANNI MERIANI (Verona)

Superare le sirene: per un approccio nuovo agli abbozzi di Giuseppe Verdi

FRANCESCA PICCONE (Roma Tre - Teramo)

*La fonosfera storica in area centro-meridionale tra 1798 e 1801:
'Te Deum' e alberi della Libertà*

CHIARA EDITH TARENZI (Pavia-Cremona)

*Nicola Parma primo maestro di cappella a Pavia
e l'ambiente musicale pavese fra Cinque e Seicento*

GABRIELE TASCETTI (Padova)

*La collettanea di sacri concerti 'Symbolae diversorum musicorum'
curata da Lorenzo Calvi (Venezia 1621)*

DAVIDE CIPRANDI (L'Aquila)

Il primo atto della 'Tosca' da Sardou a Puccini: il soundscape del sacro

Il 24 novembre 1887 andò in scena *La Tosca*, dramma di Victorien Sardou: da esso Puccini avrebbe tratto ispirazione per il soggetto della propria opera. La partitura manoscritta delle musiche di scena del dramma, giunta in un unico esemplare conservato alla National Library of Australia, rivela che Sardou, già in origine, aveva concepito una *pièce* ricca di inserti musicali diegetici, collaborando a tal fine col compositore Louis Pister. In più punti, il testo del dramma (in particolare le didascalie) prescrive chiaramente, e in maniera piuttosto stringente, la natura degli inserti sonori previsti, che non sono mai “musica di commento”, bensì sempre interni alla *factio* drammaturgica. Allo stesso modo, l'opera di Puccini è ricca di musica diegetica, a partire dagli elementi sonori di carattere religioso che si susseguono per tutto il primo atto, concluso dal grandioso *Te Deum*, intonato “realmente” in scena, proprio come nella partitura di Pister.

La relazione mette a confronto l'approccio dei due compositori nella resa del panorama sonoro del primo atto della *Tosca*, alla luce del diverso statuto ontologico spettante alla musica nei due àmbiti mediali di riferimento: il teatro di parola e l'opera. In altre parole, se Sardou ha la possibilità di inserire, in collaborazione con Pister, alcuni brani diegetici in un flusso di battute recitate, al contrario Puccini deve di necessità amalgamare in maniera drammaturgicamente coerente la musica diegetica con quella comunque prevista dal *medium* operistico, integralmente musicato. L'intento è di accertare in che misura le scelte di Puccini si discostino o meno da quelle di Pister, ma soprattutto in che modo la drammaturgia pucciniana, alla luce della natura stessa del melodramma, accolga e rielabori i “suggerimenti” (che sembrano più dei *diktat*) presenti nelle didascalie di Sardou, e come a partire da essi costruisca una propria, autonoma, *mise en musique*.

ILARIA CONTESOTTO (Bologna)

Indizi di controllo e censura nel dramma per musica veneziano di fine Seicento

Nella Venezia di fine Seicento gli organi di censura istituzionali puntavano a contenere gli eccessi nella sfera della morale e del costume. In questo contesto, l'affermarsi del dramma per musica come fenomeno imprenditoriale innescò una graduale presa di coscienza circa la necessità di vigilare sulle diverse componenti dello spettacolo, da conformare ai valori vigenti nella Repubblica. Si può osservare, grazie ai documenti d'archivio, come proprio in quegli anni stesse affiorando la nozione di ‘opinione pubblica’ e come il teatro fosse un oggetto da osservare e regolare mediante gli interventi censorii, dapprima effettuati in modo rapsodico, poi, dai primi del Settecento, in maniera più sistematica. Tracce di tali interventi compaiono sia nelle “riferte” di Camillo Badoer (1672-1675 e 1680-1685) e Giovanni Fossali (1671-1675), informative retribuite e indirizzate agli Inquisitori di Stato, che si occupavano di disciplinare la condotta di attori, maestranze e spettatori, sia nei cosiddetti Mercuri, gazzette manoscritte spesso redatte dalle stesse spie che segretamente controllavano i comportamenti meno consoni in contesti pubblici. Oltre gli Inquisitori di Stato, sono coinvolte almeno altre due magistrature, gli Esecutori contro la bestemmia, competenti in materia di turpiloquio e blasfemia, ma anche di stampa nel caso di opuscoli di meno di dodici carte, e i Provveditori di Comun, competenti in materia di agibilità e sicurezza.

La difficoltà principale nell'assicurare il buon funzionamento della censura risiedeva nel conflitto d'interessi latente tra censori e proprietari dei teatri, trattandosi di patrizi spesso legati da rapporti di parentela. Per costoro, l'atto sanzionatorio era una *extrema ratio* che conveniva prevenire, adottando di preferenza opportuni e tempestivi meccanismi di autocontenimento: di tali espedienti spesso rimane traccia nei libretti.

ILARIA FICO (Udine)

***Mappatura, catalogazione e riproduzione dei manoscritti di musica liturgica
dal sec. XVI al XIX in Terra di Bari***

Il progetto di ricerca dottorale intende mappare, catalogare, riprodurre, trascrivere ed esaminare tutte le testimonianze manoscritte di musica liturgica dal Cinquecento all'Ottocento oggi conservate nelle province di Bari e di Barletta-Andria-Trani e nei comuni brindisini di Cisternino e Fasano, ossia nell'area geoculturale già denominata Terra di Bari, qualunque ne sia l'effettiva provenienza, da accertare in seguito. Il progetto si rifà a un filone di ricerca già affrontato nell'ambito di RAPHAEL (2002), un PRIN coordinato da Marco Gozzi che puntava a valorizzare il repertorio del canto fratto sul territorio nazionale. Dato che l'area della Terra di Bari è stata presa in esame solo parzialmente nel progetto menzionato, la ricerca in corso intende integrare gli studi già condotti.

Il primo passo per valorizzare il repertorio in questione consiste in una mappatura e catalogazione preliminare, mediante redazione di schede che forniscano elementi utili per eventuali lavori futuri. Grazie agli strumenti delle *Digital Humanities* si potranno valorizzare le diverse forme di musica liturgica documentate in Terra di Bari, anche mediante una mappa digitale che visualizzi la distribuzione delle testimonianze rinvenute, e un database strutturato sul modello di CANTUS, proponendo un sistema di rappresentazione informatica che consenta di sincronizzare materiali testuali e audiovisivi. A tal fine si prevede di selezionare un campione di musiche da eseguire, registrare e rendere fruibili sul web grazie a riproduzioni anastatiche ad alta definizione dei testimoni, trascrizioni e tracce audio che consentano di apprezzarne e valutarne anche la dimensione sonora.

Infine, si tenterà di individuare canali di disseminazione del repertorio sia dentro sia fuori dell'area presa in esame. Alcune ricerche svolte per la tesi magistrale hanno già messo in luce possibili correlazioni fra testimonianze originarie della Terra di Bari e fonti provenienti da località del Triveneto quali Trento e Falcade (oggi nel Bellunese).

MARCO GALLENGA (Firenze)

Sonate italiane in Spagna: Boccherini, Brunetti e l'arte del partimento

La vita musicale nella Spagna del secondo Settecento fu fortemente caratterizzata dalla presenza di musicisti italiani. Nel genere della musica da camera, distintivo della vita di corte, le figure di maggior rilievo furono Luigi Boccherini e Gaetano Brunetti, i quali agirono come catalizzatori di influenze musicali variegata, derivanti sia dal loro ambito geografico di provenienza sia dal contesto europeo. Appurate le vicende biografiche e professionali dei due compositori-strumentisti, studi recenti sul linguaggio musicale settecentesco consentono di leggere l'opera dei due italiani alla luce degli stilemi compositivi scaturiti dalla didattica del partimento. L'analisi consente di riscontrare, nella musica da camera dei due italiani, formule cadenzali stereotipate, unità tematiche e condotte armoniche che rivelano un pensiero creativo di matrice comune. Il genere specifico della Sonata per strumento ad arco e basso si mostra inoltre particolarmente idoneo per comprendere in quale misura i partimenti possano aver condizionato le tecniche compositive dei due autori, e dunque, per loro tramite, il panorama della musica da camera spagnola nell'ultimo scorcio del secolo.

L'individuazione di schemi 'galanti' consente di collocare le Sonate per violino di Brunetti e le Sonate per violoncello di Boccherini in un contesto stilistico decisamente diverso da quello che caratterizza il cosiddetto classicismo viennese, ed evidenzia al tempo stesso lo scarto tra l'astrattezza dei modelli e la loro concreta realizzazione in base allo stile e al gusto personale dei due autori.

Gli esempi che verranno proposti mostreranno come la didattica e la prassi compositiva del partimento offrano una chiave di lettura rivelatrice per meglio comprendere l'influenza esercitata dalla musica italiana, anche attraverso la migrazione dei musicisti, sulla cultura musicale europea.

MATTEO GIANNELLI (Roma Tor Vergata)

«*Qui dove l'arte supera la natura*»:

i rapporti di Francesco II d'Este con musicisti e compositori romani

Per Francesco II d'Este, duca di Modena e Reggio, la città di Roma fu senza dubbio una mèta assai ambita, tanto per la profonda devozione religiosa del giovane potentato quanto per il suo amore verso le arti. La sola occasione per recarsi nella Città Eterna arrivò nel novembre 1686, quando, dopo i travagliati anni di lontananza, poté ricongiungersi con l'amata madre Laura Martinozzi, da poco rimessa da gravi problemi di salute. Durante il soggiorno in 'incognito', Francesco pregò nelle principali chiese, visitò i palazzi e i giardini della nobiltà, e ammirò nel Vaticano «le pitture famose di Michel Angelo, Raffaello e di altri rinomati pittori» e la «famosa libreria [...] che avvanza tutte le altre del mondo»: ce ne informa il segretario personale del duca, Giovan Battista Giardini. La duchessa madre, per intrattenere il figlio «con divertimenti virtuosi e propri del suo nobilissimo genio», fece eseguire diversi oratorii dai migliori cantanti e suonatori della città, e possiamo ben immaginare che Pamphili, Ottoboni e Borghese sfoggiarono i virtuosi al proprio servizio in ogni occasione propizia. Tornato a Modena nel febbraio 1687, Francesco non solo fece risuonare in tempo di Quaresima i diversi oratorii che aveva portato con sé da Roma, ma ne commissionò uno *ad hoc* a Bernardo Pasquini, e ingaggiò il contralto Bartolomeo Monaci, detto il Montalcino. Negli anni successivi, altri cantanti e compositori romani parteciparono alle ricche stagioni oratoriali modenesi dopo essere entrati in contatto col duca per il tramite dell'ambasciatore estense Ercole Panziroli.

In questo contributo esploro il rapporto tra Francesco II e il mondo musicale romano prima, durante e dopo il suo viaggio in quella città, mettendo in particolare evidenza il ruolo svolto dall'ambasciatore Panziroli nella ricerca di cantanti e compositori romani per le Quaresime modenesi.

GIOVANNI MERIANI (Verona)

Superare le sirene: una proposta metodologica per gli abbozzi di 'Luisa Miller'

In un recente convegno sugli schizzi di Giuseppe Verdi, il musicologo Roger Parker ha incentrato la propria relazione, intitolata *Sketch Studies: Siren Songs*, su questioni metodologiche attinenti allo studio di quei manoscritti, ritornati disponibili da appena un lustro. Nell'esaminare alcune delle principali indagini genetiche verdiane, sia anteriori sia successive al 2018, ha rilevato come tutte mirino a una ricostruzione teleologica del processo compositivo, riconducendo tale orientamento al perdurante fascino esercitato dalle idee enfatiche di 'autore' e di 'opus' (*Werk, work*). Parker ha poi evocato gli ampi orizzonti che gli studi genetici verdiani, liberati dai pregiudizi teleologici, potrebbero percorrere. Ma nella brevità dell'intervento non ha potuto affrontare un interrogativo più pratico: *come* studiare nel concreto gli abbozzi verdiani alla luce dei nuovi scenari teorici aperti? In altre parole, ora che sappiamo *dove* si nascondono le Sirene, *come* fare per aggirarle?

Dati gli stimoli di Parker, risponderò a tali interrogativi attraverso l'esame degli abbozzi di *Luisa Miller*. Discuterò gli studi genetici verdiani recenti e individuerò in essi una comune metodologia che negli schizzi privilegia lo studio del testo, lasciandone invece in secondo piano le caratteristiche materiali: un approccio che si rifà appunto alla visione teorica generale criticata da Parker. Mi spingerò a proporre un metodo alternativo che integri lo studio del testo con quello della materialità degli abbozzi, e lo metterò alla prova su alcuni passi riguardanti *Luisa Miller*, mostrando come certe incoerenze testuali si spieghino alla luce dei processi di scrittura di cui gli abbozzi sono l'esito. Tenterò infine di ricostruire le logiche compositive che sottendono tali processi e di spiegare come e perché quei passi abbiano assunto l'aspetto documentato negli abbozzi. Così facendo, punto ad avvalorare una proposta metodologica che, forse, potrebbe pilotarci verso acque meno infide ed infestate di quelle finora navigate.

FRANCESCA PICCONE (Roma Tre e Teramo)
***La fonosfera storica in area centro-meridionale tra 1798 e 1801:
'Te Deum' e alberi della Libertà***

La tumultuosa discesa napoleonica e le conseguenti occupazioni giacobine nell'Italia centro-meridionale si scontrano con una notevole resistenza da parte di chiese locali, vescovi e clero, aristocratici e masse contadine. La conquista dei francesi è prontamente rappresentata «da solenni installazioni» di alberi della Libertà e di coccarde tricolore: tali simboli sono accompagnati da nuove liturgie sonore, che nell'immaginario popolare sovvertono le pratiche devozionali e l'ordine politico esistente. È questo il caso del nuovo uso del *Te Deum*, 'ricconvertito' a canto che nei singoli centri festeggia la conquista francese, da eseguirsi «coll'assistenza della truppa» dinanzi agli alberi appena eretti, nonostante la frequente renitenza a partecipare all'esecuzione da parte delle autorità episcopali e delle popolazioni locali.

La relazione muove dall'obiettivo primario della ricerca dottorale in corso, che mira a definire il concetto di 'fonosfera storica' in area abruzzese (Chieti, Teramo, Ortona, Lanciano) tra il 1798 e il 1801, nell'intento di ricostruire e analizzare la funzione degli eventi sonori che caratterizzano da una parte l'atto dell'invasione e dell'insediamento del nuovo potere, e dall'altra l'allestimento di celebrazioni religiose, anche nella ricorrente presenza di elementi fonici riconoscibili (campane a martello, tamburo alla francese). Oltre a cronache e a fonti documentarie (Diario Napoletano, 1798-1825; Luigi Coppola-Zuccari, 1928-1939), vengono esaminati *Te Deum* composti in quegli stessi anni da Antonio Brunetti, maestro di cappella a Chieti, quali testimonianze di un ambiente sonoro rinnovato e multiforme.

CHIARA EDITH TARENZI (Pavia-Cremona)
***Nicola Parma primo maestro di cappella a Pavia
e l'ambiente musicale pavese fra Cinque e Seicento***

Le linee predominanti della storiografia musicale non hanno mai intersecato Pavia, che è stata così relegata in un ruolo marginale, sebbene fra Cinque e Seicento si trattasse d'una delle città maggiori del Ducato di Milano, sede d'una delle diocesi più antiche d'Italia e di un'università. L'ambiente pavese, anzi, era fervido tanto in ambito profano, con le accademie che si riunivano nei palazzi delle famiglie nobili, quanto soprattutto in quello sacro, con le cappelle musicali ecclesiastiche, il cui funzionamento può essere ricostruito attraverso documenti d'archivio finora mai consultati. L'istituzione più importante era il Collegio dei Musicisti della cattedrale (1580), composto da nove cantori più il *magister musicae*, tenuto a intervenire in varie occasioni durante l'anno liturgico, oltre a partecipare a eventi di pietà popolare come il canto della Salve Regina del sabato sera nella cappella mariana del broletto che si affacciava su Piazza Grande. Al *Collegium musicorum* fecero capo i musicisti più noti attivi a Pavia: Nicola Parma, Stefano Nascimbeni, Benedetto Re, Lorenzo Calvi e Giovan Battista Magone. Altrettanto rilevante nel contesto cittadino fu la cappella musicale di S. Tommaso (1589), mantenuta dai domenicani e dalla Compagnia del Ss. Rosario: aveva un maestro di cappella organista, un numero di cantori variabile, almeno un cornettista o un violinista stabili, e la possibilità di mobilitare altri musicisti secondo necessità. Vi erano poi le cappelle delle chiese 'minori' e le celebrazioni aperte al pubblico di alcuni monasteri.

Lo studio si focalizza in particolare su Nicola Parma, membro di una possidente famiglia mantovana che vide la sua influenza sociale ed economica accrescersi in virtù dei privilegi concessi dai Gonzaga, i quali scelsero come funzionari statali diversi esponenti di tale casata. Egli fu il primo *praefectus musicae* della cattedrale di Pavia e personalità di rilievo in un panorama musicale estremamente interconnesso, come fu quello padano degli anni fra XVI e XVII secolo. Le mie ricerche d'archivio hanno fruttato il ritrovamento di documenti finora ignoti, che consentono di ricostruire più precisamente i momenti salienti del suo magistero a Pavia (1580-1596, 1609-1610). A Pavia egli fece ritorno sia dopo il periodo trascorso come

maestro di cappella all'Incoronata di Lodi (1602-1609), sia dopo il servizio nella cattedrale di Novara (1610-1611). Un mandato di procura datato 5 marzo 1613, rogato dal notaio e organista Giovanni Battista Magone, oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Pavia, testimonia infatti la presenza di Nicola Parma in città, senza fornire però alcuna indicazione circa un eventuale incarico ufficiale in una delle chiese pavesi: il mantovano viene identificato semplicemente come «M.R. don Nicola Parma habitator Papiæ parrochiæ S. Mariæ ad Perticas». Questo documento costituisce quindi un nuovo termine *post quem* per la datazione della sua morte.

GABRIELE TASCHETTI (Padova)

***La collettanea di sacri concerti 'Symbolae diversorum musicorum'
curata da Lorenzo Calvi (Venezia 1621)***

La collettanea di sacri concerti intitolata *Symbolae diversorum musicorum*, pubblicata a Venezia nel 1621, è la prima di almeno quattro raccolte – una quinta potrebbe essere andata perduta – curate dal cantore pavese Lorenzo Calvi nel terzo decennio del Seicento. In essa figurano 71 mottetti da due a cinque voci con basso continuo, alcuni di essi con strumenti, di ventinove compositori fra i maggiori dell'epoca (Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Ignazio Donati, per citarne alcuni). Al di là dell'attenzione rivolta a questo o quel mottetto in ricerche o in registrazioni discografiche dedicate a singoli autori del primo Seicento, la silloge non è mai stata presa in considerazione nel suo insieme. Da un lato, ciò ha fatto sì che molti brani che vi compaiono venissero trascurati, ivi inclusi quelli dei compositori oggi più noti, come ad esempio Alessandro Grandi. Dall'altro lato, non è stata fatta sufficiente chiarezza su questioni importanti: la datazione della raccolta e l'esistenza di un'eventuale ristampa; il profilo biografico del compilatore, che fu in grado di raccogliere e pubblicare in meno di dieci anni oltre 170 composizioni quasi tutte inedite coinvolgendo più di cinquanta compositori; il modo in cui egli reperì le musiche o entrò in contatto con i loro autori; la *ratio* compilativa della raccolta; l'ambiente o gli ambienti culturali in cui essa fu concepita e assemblata. La silloge fu dedicata a Flavio Belcredi, esponente di spicco del patriziato pavese e sostenitore della locale Accademia degli Affidati, un cenacolo letterario la cui l'attività musicale ci è altrimenti nota soltanto nella seconda metà del Seicento.

Non meno complessa è la ricostruzione dell'attività e dell'organico della cappella musicale del duomo di Pavia, l'istituzione presso cui Calvi fu attivo per circa vent'anni dopo che vi si erano avvicinati come direttori due dei compositori presenti nella silloge, Nicola Parma e Stefano Nascimbeni. C'è poi da chiedersi quale possa essere stato l'impatto di una collettanea così importante sull'ambiente musicale coevo. Il fenomeno, difficile da valutare, può essere studiato attraverso testimonianze secondarie come indici librari e inventari, ma anche attraverso l'analisi degli aspetti materiali degli esemplari superstiti, alcuni dei quali recano tracce evidenti del loro impiego. Le ricerche svolte hanno permesso di chiarire almeno in parte questi aspetti e di gettare nuova luce sulla biografia di Lorenzo Calvi, sui suoi contatti con i compositori presenti nella raccolta, sul contesto d'origine della raccolta e sulla sua diffusione.