

Vent'anni di musicologia in Italia *

F. ALBERTO GALLO (BOLOGNA)

in collaborazione con Agostino Ziino (Roma), Giulio Cattin (Vicenza),
Lorenzo Bianconi (Bologna), Elvidio Surian (Pesaro),
Antonio Serravezza (Bologna), Tullia Magrini (Bologna)

I. Premessa

II. Musicologia storica

1. Medioevo (I)
2. Medioevo (II)
3. Cinquecento e Seicento
4. Settecento e Ottocento

III. Musicologia sistematica

IV. Etnomusicologia

I. *Premessa*

LORENZO BIANCONI E F. ALBERTO GALLO

Nel secondo dopoguerra, e segnatamente negli anni '60 e '70, la musicologia italiana ha acquisito uno status accademico assai robusto che prima le faceva difetto. La diffusione dell'insegnamento della storia della musica nell'università italiana copre ormai pressoché tutto il territorio nazionale¹. Tuttavia, non molti sono i centri universitarii dove l'insegnamento delle discipline musicali abbia raggiunto una consistenza e un'ampiezza commisurate all'importanza della tradizione musicale italiana e alle esigenze che la musicologia moderna pone all'insegnamento e alla ricerca universitaria. Un ruolo del tutto preminente spetta all'Istituto di discipline della musica e all'Istituto di studi musicali e teatrali dell'Università di Bologna, nonché alla Scuola di paleografia musicale dell'Università di Pavia (con sede in Cremona): la numerosità degli insegnamenti, la vasta ramificazione disciplinare, la specificità dei titoli di studio (che danno accesso all'insegnamento musicale nelle scuole medie, alla carriera di bibliotecario musicale, ecc.), ne fanno – sia pure a diverso titolo e con indirizzi culturali assai differenziati – gli istituti-guida nel campo della musicologia accademica italiana. Ma anche altrove – a Palermo, a Torino, a Parma, a Roma – una tradizione accademica di data più o meno remota e la consistenza della dotazione bibliotecaria degli istituti hanno creato centri universitarii importanti per la ricerca e la didattica musicologica. Seppure la situazione

* La redazione di questo contributo risale al settembre 1981.

¹ Un panorama complessivo della situazione lo dà il resoconto del convegno organizzato dalla Società italiana di musicologia nell'ottobre 1978 a Bologna, cfr. *Rivista italiana di musicologia* XIII (1978), p. 203–211. Cfr. anche *Progetto di riassetto degli studi musicologici universitarii*, in: *Rivista italiana di musicologia* XIV (1979), p. 203–219.

complessiva dell'insegnamento universitario delle discipline musicali si presenti dunque oggi sotto una luce ben più positiva che non due decenni orsono², va detto che tuttavia il rapporto tra le forze docenti e la popolazione nazionale è ben lungi dall'eguagliare quello di altre nazioni, ricche di una ben più consolidata tradizione accademica in campo musicale. A titolo d'esempio, basti raffrontare il numero di docenti universitari di discipline musicali nelle università italiane (una cinquantina) e nelle università di un paese come la Repubblica federale tedesca che ha supergiù la stessa popolazione civile complessiva (circa centosessanta). Va poi detto che in molti casi l'insegnamento delle discipline musicali all'interno di una singola università è affidato a un unico insegnamento di storia della musica generale, spesso senza neppure il supporto di un istituto autonomo. (Né, in queste condizioni, può certo dirsi che ogni università sia sede di un'attività di ricerca rigogliosa.) Per converso, da alcuni anni, prosperano su tutto il territorio nazionale i corsi estivi di musicologia (basterà menzionare qui il più illustre e più antico: quello del Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento di Certaldo), sintomo palese di un interesse diffuso per la conoscenza della storia musicale cui soltanto con una certa lentezza l'università riesce a rendere giustizia. Data la centralizzazione del sistema universitario nazionale (molto più forte che in Germania, in Inghilterra o negli Stati Uniti), è pressoché inevitabile un notevole tasso di vischiosità nell'adeguamento della realtà accademica alle esigenze scientifiche proprie della disciplina. Tuttavia fanno ben sperare per l'immediato futuro alcune importanti innovazioni introdotte dalla recente legge sulla „sperimentazione organizzativa e didattica“ (11 luglio 1980, n. 382), una legge che equivale nella sostanza a una riforma parziale ma profonda dell'organizzazione degli studi e delle ricerche universitarii. Per la nostra disciplina le innovazioni più significative sono tre: l'istituzione di un grado superiore di studio, il dottorato di ricerca (equivalente al titolo di dottorato germanico, al Ph.D. statunitense); la costituzione (in via sperimentale) dei dipartimenti, dotati di una autonomia di iniziativa didattica e scientifica che mancava in misura flagrante ai vecchi istituti paralizzati dall'apparato mastodontico delle facoltà universitarie eccessivamente vaste ed eterogenee; infine le prospettive per un reclutamento più consistente e rigoroso di nuove forze docenti. Imminente è l'istituzione di un dottorato di ricerca in musicologia con sede in Bologna (ma ramificato a numerose altre sedi universitarie italiane e straniere), nonché la costituzione, sempre in Bologna, di un dipartimento di musica e spettacolo che sarà l'unico nel suo genere in tutt'Italia.

Al di fuori dell'università, l'attività musicologica è affidata in Italia a istituzioni scientifiche e culturali di vario genere. Un ruolo di spicco è quello che negli anni '60 ha assunto e tuttora mantiene la sezione di storia della musica dell'Istituto storico germanico di Roma. Dotata di una delle migliori biblioteche musicologiche di tutto il paese, essa promuove pubblicazioni (*Analecta musicologica* e *Concentus musicus*) e convegni che sono altrettante occasioni stimolanti di incontro tra musicologi italiani

² È significativo che un resoconto analogo a questo, redatto nel 1959, dedichi soltanto poche righe all'università, cfr. *AMI XXXI* (1959), p. 9-17.

e musicologi tedeschi. L'Istituto di lettere, musica e teatro della Fondazione Giorgio Cini di Venezia svolge da qualche decennio un'attività promozionale ed editoriale di grande importanza soprattutto nel campo degli studi sulla musica veneta e sul teatro d'opera (l'Istituto dispone di una ricca biblioteca e della vastissima collezione Rolandi di libretti d'opera). Nella stessa sede è stato fondato nel 1978 l'Istituto italiano Antonio Vivaldi, che ha tra i propri scopi statutari l'edizione critica delle musiche strumentali e vocali del Prete Rosso. Mentre l'Istituto italiano per la storia della musica attraversa da qualche tempo un periodo di relativa inattività, sempre più risonante (anche a livello internazionale) è il ruolo assunto in anni recentissimi dall'Istituto di studi verdiani di Parma e dalla Fondazione Gioacchino Rossini di Pesaro. Per la condizione attuale delle biblioteche musicali italiane è purtroppo ancora valida l'illustrazione che ne diede Claudio Sartori nel 1971³: tuttavia in alcune biblioteche nazionali depositarie di fondi musicali cospicui (come la Nazionale di Firenze, l'Estense di Modena, la Casanatense di Roma) è stato possibile costituire sezioni musicali o quantomeno far assumere bibliotecari dotati di una specifica competenza musicologica. Più che mai precaria è invece la condizione delle biblioteche dei conservatorii: nonostante la recente istituzione del Ministero per i beni culturali, sotto la giurisdizione del quale sono passate (insieme agli archivi, ai musei, alle istituzioni culturali) le biblioteche statali, le biblioteche dei conservatorii continuano ad essere considerate biblioteche scolastiche (e come tali dipendono dal Ministero della pubblica istruzione), ovvero biblioteche destinate *in primis* alle esigenze didattiche dell'istruzione artistica dei futuri musicisti professionisti, non già alle esigenze della tutela del patrimonio bibliografico-musicale storico della nazione e della diffusione degli studi di musicologia. Le carenze di personale e di finanziamenti sono proibitive: soltanto le biblioteche dei conservatorii di Milano e di Roma riescono, tra mille difficoltà, a garantire un livello dignitoso dell'aggiornamento librario, limitatamente alla musicologia storica. Le stesse considerazioni, purtroppo, valgono anche per una collezione musicale di importanza storica enorme come il Civico museo bibliografico musicale di Bologna. All'attività del musicologo in Italia si frappongono dunque ostacoli materiali non trascurabili: le difficoltà di un aggiornamento sollecito agli studi stranieri (difficoltà aumentate dalla svalutazione della lira e dalla gravità dell'inflazione), la dispersione del materiale d'interesse musicologico in biblioteche pubbliche, scolastiche e universitarie diverse, infine la limitatezza proibitiva degli orari d'apertura (solitamente non più di quattro ore giornaliere).

La conoscenza e la tutela del patrimonio bibliografico-musicale ha fatto progressi notevoli negli ultimi due decenni. Il merito principale va a Claudio Sartori e Mariangela Donà, che in Milano hanno istituito l'Ufficio ricerca fondi musicali (con sede attualmente presso la biblioteca del Conservatorio). L'Ufficio milanese ha inventariato in maniera pressoché completa le edizioni e i manoscritti italiani fino al 1900 e i libretti d'opera italiani fino al 1800. Gli schedari dell'Ufficio (fiancheggiati anche da una microfilmoteca) sono un sussidio inestimabile agli studi di musicolo-

³ FAM XVIII (1971), p. 94-98.

gia storica in Italia e lo strumento primo per la quantificazione del patrimonio musicale davvero sterminato, disseminato in una moltitudine di biblioteche pubbliche, ecclesiastiche, private delle più varie specie, importanza e consistenza. Duole rimarcare che la situazione presente dell'Ufficio, dopo il pensionamento di Sartori (1981), è assai critica: l'Ufficio dipende formalmente dalla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, viene finanziato in maniera non regolare dal Consiglio nazionale delle ricerche, e non dispone di posti di ruolo. A tutt'oggi non è stato né bandito né espletato un concorso pubblico che garantisca una successione degna della competenza scientifica e culturale di Sartori, in un posto di tanta e tanto delicata responsabilità per la corretta amministrazione del patrimonio culturale della nazione. Soltanto dal 1975 è attivo continuativamente un gruppo italiano del RISM, guidato da Elvidio Surian e ramificato in tutto il paese⁴. Grazie ai finanziamenti erogati dalla centrale RISM di Kassel e, più recentemente, anche da singoli governi regionali italiani, è stata schedata secondo i criteri del RISM una quantità notevole di composizioni musicali del XVII e XVIII secolo conservate manoscritte in fondi musicali italiani, per la serie A/II del RISM (per le edizioni musicali anteriori al 1800, invece, la serie A/I del RISM si è avvalsa del lavoro di Sartori, delle ricerche svolte *in loco* da Lorenzo Bianconi nel 1969-1970, infine della collaborazione diretta di talune biblioteche di maggior entità). La recente istituzione delle Regioni (1970), cui sono state attribuite molte delle funzioni operative e promozionali nel campo delle iniziative culturali e scientifiche che in precedenza (prima ancora della istituzione del Ministero per i beni culturali e del Ministero per la ricerca scientifica) dipendevano quasi esclusivamente dall'unica, pachidermica struttura del Ministero della pubblica istruzione, ha procurato una molto maggiore fluidità e snellezza nell'organizzazione della ricerca su scala locale. Alcune regioni (per esempio: Lombardia, Emilia-Romagna, Puglia) dispongono già di una legislazione autonoma per la promozione della vita e della cultura musicale: le ricerche musicologiche di interesse locale non possono che trarne giovamento. La molteplicità ed eterogeneità delle legislazioni regionali in materia di tutela del patrimonio culturale costituisce tuttavia un ostacolo a un coordinamento efficace delle iniziative e delle procedure, ostacolo a tutt'oggi ancora non adeguatamente affrontato neppure da chi, come il gruppo RISM italiano e la Società italiana di musicologia, persegue interessi di portata nazionale. Non mancano infine le iniziative culturali promosse da centri minori e minimi: basti menzionare i tre convegni di studio che Fusignano (provincia di Ravenna) ha dedicato ad Arcangelo Corelli (1968, 1974, 1980); il convegno Gasparini tenuto a Camaiore (provincia di Lucca) nel 1978; i corsi e i convegni organizzati da varie associazioni musicali in centri come Urbino (per esempio il convegno Schütz del 1978) o Certaldo (convegno sulla letteratura e la musica all'epoca del Boccaccio nel 1975); infine le iniziative editoriali di carattere scientifico o anche soltanto celebrativo finanziate da piccole città ma affidate spesso a studiosi di vaglia (basti citare il caso del Viadana, cui la città di Viadana ha dedicato una

⁴ Cfr. *L'inventariazione del patrimonio bibliografico-musicale italiano*, in: *Rivista italiana di musicologia* XIV (1979), p. 3-10.

monografia a cura di Federico Mompellio: andata sommersa nell'alluvione fiorentina del 1966 l'intera tiratura dell'opera, i viadanesi hanno rifinanziato di sana pianta la stampa del volume).

Manca, invece, in Italia una robusta editoria musicologica di interesse nazionale: e in questa mancanza va ravvisata la più grave delle debolezze strutturali della musicologia italiana. Manca in Italia alcunché di paragonabile a Schott o a Bärenreiter, ma manca anche la tradizione dell'editoria universitaria che prospera nei paesi anglosassoni. In un certo senso un singolo editore come L. S. Olschki (Firenze) surroga il ruolo delle University Presses, con un catalogo ricchissimo e di alto livello e una produzione assai intensa. Attivo in tutti i settori degli studi storici, filologici, giuridici e filosofici, Olschki conduce a ritmo serrato anche una cospicua serie di collane editoriali e di riviste di interesse musicologico (*Historiae musicae cultores*, *Studi e testi per la storia della musica*, *Musiche rinascimentali siciliane*, *Rivista italiana di musicologia*, *Studi musicali*, *Chigiana*, ecc.), ma non può certo sopperire da solo al fabbisogno di un intero paese. D'altro canto, editori illustri e potenti come Ricordi (Milano) hanno per molto tempo disertato il campo delle pubblicazioni musicologiche (è sintomatico che la nuova serie delle *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale* in Italia si sia arenata al terzo volume): di recente, tuttavia, proprio Ricordi ha avviato alcune edizioni musicali di grande impegno musicologico, come le edizioni critiche delle opere di Verdi (in collaborazione con la Chicago University Press) e di Rossini (in collaborazione con la Fondazione Rossini di Pesaro), che chiudono definitivamente e nel migliore dei modi l'era angusta della diffidenza ricordiana nei confronti della filologia musicale applicata alla tradizione artistica più illustre della casa (il melodramma ottocentesco). Oltre le due menzionate, in tutt'Italia sono in corso soltanto due edizioni critiche di *opera omnia*: quella monteverdiana (a cura della Fondazione Monteverdi) e quella frescobaldiana (nei *Monumenti musicali italiani* a cura della Società italiana di musicologia presso le Edizioni Suvini Zerboni). Un altro caso di politica editoriale che soltanto in anni recenti sembra aprirsi con maggior interesse e attenzione verso la musicologia è quello della ERI, la casa editrice dell'ente radiotelevisivo di Stato. Oltre l'importante *Nuova rivista musicale italiana* (1967 sgg.) la ERI pubblica a scadenza annuale una collana di monografie che annovera alcuni titoli prestigiosi (il *Rossini* di Luigi Rognoni, *Li due Orfei* di Nino Pirrotta, ecc.). Paradossalmente, non ha invece mai trovato sbocco editoriale un altro tipo di produzioni musicologicamente pregevoli promosse dalla RAI: la radio di Stato ha commissionato, prodotto e programmato un numero davvero notevole di trascrizioni di opere musicali del passato (soprattutto moltissime opere buffe e serie del Settecento), ed è motivo di rammarico che questa immensa mole di lavoro musicologico (talvolta di ottimo livello) non sia stata sfruttata editorialmente.

L'editoria generica ha colto da alcuni anni l'importanza del mercato librario di interesse musicale. Una casa editrice come la UTET (Torino), specializzata nelle grandi opere di consultazione e di qualificata divulgazione, riesce a "piazzare" attraverso una rete di distribuzione capillare (che raggiunge anche centri minimi e periferici come Piazza Armerina!) pubblicazioni voluminose come l'enciclopedia in

sei volumi *La musica* (1966–1971) di cui è imminente una riedizione intieramente rifatta e più che raddoppiata. Molti editori hanno alacremenente sfruttato il filone delle traduzioni di libri stranieri (va da sé che talvolta le ragioni della moda culturale abbiano avuto la precedenza su quelle delle esigenze scientifiche). In Italia (molto prima che in altri paesi) sono stati tradotti suppergiù tutti gli scritti musicali di Adorno, nonché le testimonianze critiche ed epistolari di Schönberg, Berg, Boulez, Stockhausen, Eisler, Busoni . . . (Una funzione propulsiva nel vivacissimo interesse italiano per la seconda scuola di Vienna – alimentato anche e soprattutto dall'avanguardia musicale postbellica – ha svolto un libro pionieristico del 1954, *Espressionismo e dodecafonìa*, di Luigi Rognoni, riedito numerose volte e tradotto in varie lingue sotto il titolo *La scuola musicale di Vienna*). L'editore Feltrinelli (Milano), peraltro, pubblica in italiano l'intiera *New Oxford History of Music*. Il campo si va ulteriormente specializzando: due case editrici di recente fondazione – Edizioni di Torino (Torino) e Discanto (Fiesole) – hanno un catalogo intieramente musicale e musicologico, e una vasta diffusione. La prima ha pubblicato in particolare la *Storia della musica* a cura della Società italiana di musicologia in 12 volumi tascabili, nonché monografie come il *Bach* di Alberto Basso, il *Vivaldi* di Michael Talbot, il *Bizet* di Winton Dean, il *Verdi* di Julian Budden, e antologie critiche come la *Sociologia della musica* di Antonio Serravezza. La seconda traduce alacremenente testi importanti come il *Debussy* di Jarocinski, le *Grundlagen der Musikgeschichte* di Carl Dahlhaus, la *Musiksoziologie* di Tibor Kneif, ecc. Assai più limitata, talvolta addirittura semiclandestina – ed è peccato – è la diffusione di altre iniziative editoriali (le edizioni della società Pro Musica Studium di Roma, oppure le edizioni bibliofile dello S. P. E. S. di Firenze, oppure i reprints della SAGEP di Bologna, e gli studi editi dagli A. M. I. S.: di queste ultime due iniziative è animatore Giuseppe Vecchi, responsabile per lunghi anni della imponente serie di reprints musicologici dell'editore A. Forni di Bologna).

Sempre a partire dagli anni '60, sono sorte in Italia associazioni, società, movimenti e riviste dedite alla coltivazione degli studi musicologici. Di tutte, la più importante è la Società italiana di musicologia, fondata nel 1964 a Milano (dal 1979 ha la propria sede stabile in Bologna), che oggi conta oltre 400 soci. La Società italiana di musicologia pubblica la *Rivista italiana di musicologia* (dal 1966), i *Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, i *Monumenti musicali italiani*, la già citata *Storia della musica* delle Edizioni di Torino, altri manuali di argomento musicale, e (in parallelo all'attività del RISM italiano) cataloghi di fondi musicali. La Società italiana di musicologia – che ha dato in varie occasioni il proprio patrocinio a convegni ed iniziative musicologiche promosse da enti locali – ha inoltre indetto un convegno di studi sulla storia musicale di Napoli (Napoli, settembre 1982). La fondazione della Società italiana di musicologia è stata al tempo stesso una conseguenza e un coefficiente del profondo mutamento intervenuto nel costume degli studi musicologici italiani a partire dagli anni '60. È sintomatico in tal senso che negli anni '50 e '60 siano decedute le più importanti riviste musicali di vecchia tradizione (la *Rivista musicale italiana* nel 1955, la *Rassegna musicale* nel 1962), simultaneamente alla graduale estinzione di una tradizione della critica musicale di

ascendenza strettamente idealistica (di cui Alfredo Parente, Luigi Ronga, Andrea Della Corte furono i rappresentanti emblematici). È pure sintomatico che, nello stesso torno di anni, siano sorte riviste nuove come *Quadrivium* (guidato da Giuseppe Vecchi e dedito soprattutto ma non esclusivamente agli studi medioevistici), la *Nuova rivista musicale italiana*, la nuova serie di *Chigiana* (l'annuario musicologico dell'Accademia musicale chigiana di Siena, che organizza periodicamente convegni di studio "a tema"), gli *Studi musicali* (editi dall'Accademia nazionale di Santa Cecilia). Negli ultimi 3-4 anni, infine, sono proliferate le riviste di attualità musicale: di tutte, *Musica e realtà*, promossa da studiosi di orientamento marxistico e attenta pure agli studi storici, è culturalmente di gran lunga la più qualificata. Senza menzionare le molte altre – spesso meritevoli, spesso effimere – riviste musicologiche di iniziativa locale o universitaria, si citerà *L'organo* (1960 sgg.), una rivista che in Italia è stata lo strumento pionieristico ed efficace della propagazione d'una cultura organistica nuova, attenta al recupero scientificamente accurato del patrimonio organario nazionale e al restauro di una appropriatezza di prassi esecutiva che ormai sono ampiamente entrati nella consapevolezza comune. Il merito di questa strenua opera di propaganda e di edificazione culturale in campo organistico va intieramente a Renato Lunelli, Luigi Ferdinando Tagliavini e Oscar Mischiati, responsabili altresì di numerosi, esemplari restauri di organi storici (da ultimo il vetusto organo di Lorenzo da Prato in San Petronio di Bologna).

Il bilancio complessivo di vent'anni di musicologia italiana è quello, tutto sommato assai positivo, di una disciplina che, uscita da una condizione elitaria e pionieristica affidata allo zelo (e talvolta all'animosità) di pochi studiosi intraprendenti, ha finalmente incominciato ad assumere un assetto istituzionale più consistente e al tempo stesso più ramificato. La situazione è notevolmente fluida, ricca di potenzialità non ancora pienamente realizzate. Le responsabilità che spettano ai musicologi italiani nei confronti della storia musicale italiana e di quei rami della disciplina che a tutt'oggi sono poco sviluppati, come l'etnomusicologia e la musicologia sistematica, sono immani (il resto di questo resoconto ne dà qualche fuggevole accenno), le forze al lavoro sono tuttora poche (ma tuttavia in espansione: basti menzionare, a titolo d'esempio, i nomi di alcuni musicologi, laureatisi da pochi anni a Bologna ma già attivi nel campo della ricerca: Alessandra Chiarelli, Sergio Durante, Angelo Pompilio, Cesarino Ruini, Pier Paolo Scattolin), le possibilità di allestire imprese di ricerca su base collettiva e a lunga scadenza sono poco più di un desiderio. Ma la richiesta da parte della società italiana è grandissima, vorace: lo comprova la diffusione impetuosa dell'esercizio dilettantistico della musica (anche della cosiddetta "musica antica"); lo comprova il numero annuale di iscritti all'indirizzo musicale del corso di laurea in discipline delle arti della musica e dello spettacolo dell'Università di Bologna (oltre quattrocento immatricolazioni nell'ultimo anno accademico); lo comprova la graduale penetrazione di una consapevolezza dei problemi musicologici perfino dentro la struttura scolastica vecchia, antiquata, urgentemente riformanda, dei conservatorii di musica.

Va fatta un'ultima osservazione di carattere generale. In Italia è sempre stato fitto e serrato l'intreccio di critica musicale e musicologia. Anzi, nel passato remoto e

prossimo, è stato il rigoglio della critica musicale a tirarsi al traino in molte occasioni una tradizione di studi musicologici ancora gracile e tardigrada. Per quanto quest'ultima si sia poi irrobustita e proceda ormai di buona gamba per le proprie e non più per le altrui strade, l'intreccio di critica musicale e musicologia – fertile di molte intuizioni brillanti e di qualche imbarazzante equivoco collegando attività che hanno funzioni diverse e solo apparentemente lo stesso oggetto – perdura tenace fino ad oggi. E' ovvio che esso prevalga in un campo soprattutto: quello degli studi sulla musica del nostro secolo. Il lettore si stupirà magari di non trovare, tra le rassegne che qui di seguito illustrano l'attività recente della musicologia storica italiana, un settore dedicato al Novecento. Sappia che l'omissione è deliberata, e determinata dalla constatazione che la stragrande parte del molto che in Italia si dice e scrive intorno alla musica contemporanea e alla nuova musica confina con – e ben spesso sconfina dentro – i territori della critica musicale, e viceversa. E' probabilmente giusto, o anche soltanto inevitabile, che sia così in un paese dove capita che sia un compositore (poniamo Dallapiccola) a fornire alla musicologia stimoli e motivi decisivi per il riesame di certi capitoli della storia musicale nazionale (poniamo il rapporto di parole e musica nel melodramma ottocentesco), in un paese dove capita che siano i musicologi e non i critici a intervistare i musicisti d'avanguardia. Pochi, pochissimi sono invece i contributi con caratteri e intenti scientifici (filologici o analitici o strutturali o estetici) prodotti dalla musicologia italiana intorno a musiche e autori e problemi del presente secolo: e, sebbene assai spesso eccellenti, essi non di rado incontrano la diffidenza della musicologia accademica da un lato, il disinteresse della critica musicale dall'altro. Resta però il fatto, comunque notevole, che contributi di tal sorta – pochi per alimentare una sezione della presente rassegna, ma sufficienti per alimentare la speranza di un prossimo potenziamento di questo indirizzo di studi – dopotutto siano potuti sorgere, sottraendosi per forza propria al vincolo di quell'intreccio di critica musicale e musicologia che fino a ieri pareva dover dominare in esclusiva il campo della musica moderna e contemporanea in Italia.

II. *Musicologia storica*

1. Medioevo (I)

AGOSTINO ZIINO

La presente rassegna, che parte circa dal 1960 per arrivare fino al 1981, segue grosso modo lo schema e l'ordine dei capitoli presenti nel volume di Giulio Cattin, *Il Medioevo I*, volume I, parte seconda (Edizioni di Torino, Torino 1979, edito a cura della Società italiana di musicologia), che rappresenta la più accurata, la più aggiornata ed esaustiva – in una parola, la migliore – storia della musica medievale, dalle origini fino all'avvento della polifonia, apparsa in Italia in questi ultimi anni. Per il loro carattere troppo specifico e particolare, restano esclusi dalla presente rassegna gli studi sulla musica bizantina, campo nel quale lavorano, tra gli altri, Giovanni Marzi, padre Bartolomeo Di Salvo ed Enrica Follieri.

A. Le origini del culto cristiano: liturgia e canto

Uno studio che affronta un grande numero di problemi relativi alle *origini* del culto e del canto cristiano è quello di Ernesto Moneta Caglio, *Lo jubilus e le origini della salmodia responsoriale*, in *Jucunda Laudatio XV (1976–1977)*: si tratta in realtà di un vero e proprio libro, diviso in dieci capitoli, che travalica l'ambito ben delimitato previsto dal titolo, per approdare ad un'ampia panoramica storica e critica relativa al canto cristiano dalle origini al IX secolo, panoramica nella quale entra a buon diritto anche il canto ambrosiano. Un esame accurato di alcuni passi di sant'Agostino permette al Moneta Caglio di concludere "1) che l'incipit del salmo fungeva generalmente da ritornello; 2) che l'*jubilus* era impiegato nella salmodia responsoriale; 3) che anche il popolo lo eseguiva come risposta allo *jubilus* del solista" (p.20). Egli afferma inoltre che "non esistono prove convincenti dell'esistenza del salmo responsoriale nel sec. III. La prima testimonianza indiscutibile è quella di Atanasio (p.356). [...] Evidentemente la salmodia responsoriale è anteriore, perché Atanasio ne parla come di cosa di ordinaria amministrazione. [...] È difficile però che l'usanza risalga molto al di là della fine del sec. III" (p.58–59). Moneta Caglio, infine, individua nella *Laus Angelorum* ambrosiana l'esempio più antico di impiego dello *jubilus* nella salmodia responsoriale ed indica la suddetta *Laus* come un probabile punto di riferimento concreto per tentare di ricostruire la prassi salmodica responsoriale (nella quale, come si è visto, entrava anche lo *jubilus*) impiegata nel culto cristiano delle origini e descritta da sant'Agostino. Di diverso orientamento, ed in parte legati alla problematica ed alle polemiche postconciliari, si presentano invece i lavori di Gino Stefani. Nel breve articolo dal titolo *L'espressione vocale nella liturgia primitiva*, in *Ephemerides Liturgicae LXXXIV (1970)*, p.97–112, lo Stefani afferma che "tutto quello che non è comunicazione ordinaria, per noi diventa spettacolo: lirica, teatro, canto. E applicando all'antichità questo dualismo non sfuggiamo al dilemma: o considerare quelle manifestazioni vocali che la letteratura antica ci menziona come un'espressione ,spontanea' a modo nostro, e cioè semplicemente parlata; o vederle senz'altro come spettacolo, con il linguaggio del canto, istituzionalizzato e codificato in forme di cui cerchiamo, per lo più invano, l'identità" (p.106). Per sfuggire a questo dilemma lo Stefani propone di utilizzare gli strumenti critici della semiotica e di riferirsi, inoltre, alle esperienze dell'etnomusicologia per quanto concerne lo studio delle civiltà a tradizione orale, nelle quali "ogni situazione sociale ha una sua espressione vocale" (cfr. p.105). In tale direzione lo Stefani, nell'articolo intitolato *La recitazione delle letture nella liturgia romana antica*, in *Ephemerides Liturgicae LXXXI (1967)*, p.113–130, propone alcune ipotesi, partendo dal presupposto che "l'abitudine plurisecolare a una lettura liturgica del tutto impersonale e astratta, sottratta, come oggi si suol dire, all'arbitrio del soggetto ed estratta dalla quotidianità, ci rende difficile pensare alla lettura antica come all'arte difficile di leggere con espressività e calore. E invece, con tutta probabilità questo nostro modo di vedere e di sentire apparirebbe assurdo alla mentalità degli antichi. Se si tiene conto dell'importanza insostituibile della lettura pubblica in una civiltà orale, si capirà come il lettore dovesse mettere in opera tutte le sue risorse di intelligenza e di

abilità espressiva per rendere ai suoi uditori tutto il suono delle parole, il senso delle frasi, il sapore delle figure retoriche" (p. 128). Nel volume *L'espressione vocale e musicale nella liturgia* (Torino-Leumann, LDC 1967; trad. francese: *L'acclamacion de tout un peuple*, Paris, Fleurus 1967; trad. spagnola: *La aclamación de todo un pueblo*, Madrid, Apostolado de la prensa 1967; trad. portoghese: *A aclamação de todo um povo*, Petropolis, Vozes 1969) l'intento dello Stefani è quello di cercare nella tradizione culturale occidentale, in particolare in quella di ispirazione cristiana, modelli utili al rinnovamento del canto liturgico dopo il Concilio Vaticano II. Anche in questo, l'attenzione dello Stefani è rivolta prevalentemente ai comportamenti orali popolari ed a contesti funzionali. Inoltre i documenti storici (dal I al VII sec., per lo più) sono scelti e letti secondo un'ottica comparativa. Ricordo a tale proposito che in *Appendice* a detto volume sono pubblicati quattro articoli che riguardano direttamente il canto cristiano delle origini; eccone l'elenco: I. *Cantillazione: termine, concetto, prassi* (p. 153–167); II. *La recitazione delle letture nella liturgia romana antica* (p. 168–191); III. *L'acclamazione nell'antichità* (p. 192–201); IV. *Lo jubilus: origini e natura* (p. 202–209). Per quanto concerne gli studi sulla *tradizione innografica* e più specificamente sull'innografia musicale, devo registrare una quasi totale mancanza di ricerche ampie e sistematiche in questo campo. Per quanto io ne sappia, l'unico lavoro di un certo respiro nel settore dell'innografia è la descrizione analitica, con relativo commento e note, di un innario, finora mai studiato, contenuto nella sezione finale del MS 0.16 dell'Accademia delle Scienze di Torino, risalente al XII secolo, provvisto di notazione musicale (notazione neumatica dell'Italia centrale) e proveniente dal monastero benedettino di S. Flora e Lucilla presso Arezzo (Piero Damilano, *Un antico innario musicale sconosciuto presso la biblioteca dell'Accademia delle Scienze in Torino*, in: *Atti della Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 107 [1972–1973], p. 43–76). Le preziose miniature sono, forse, da attribuire al Maestro della Bibbia di Avila. Le composizioni innodiche contenute in questo MS, tra cui dodici *unica*, rivelano caratteristiche peculiari dello stile italiano non così chiaramente ed ampiamente riscontrabili negli innari finora conosciuti.

B. Il canto cristiano nelle chiese d'Occidente

Dopo la pubblicazione dell'opera fondamentale – ed ormai ben nota – a cura di Michel Huglo – Luigi Agustoni – Eugène Cardine – Ernesto Moneta Caglio, *Fonti e paleografia del canto ambrosiano*, Milano 1956 (*Archivio Ambrosiano* VII), l'interesse degli studiosi verso questo campo di studi – il *canto ambrosiano* – è andato sempre più aumentando e le ricerche hanno imboccato la via giusta, sia sul piano scientifico che su quello storico–metodologico. Una rassegna dei problemi relativi al canto ambrosiano è contenuta nell'articolo di Bonifazio Baroffio, *Ambrosianische Liturgie*, nel volume *Geschichte der katholischen Kirchenmusik I* (herausgegeben von Karl Gustav Fellerer, Bärenreiter 1972, p. 191–204). Passando a temi più specifici, mi sembra interessante l'articolo di Giacomo Baroffio, *Die mailändische Überlieferung des Offertoriums Sanctificavit*, in *Festschrift Bruno Stäblein zum siebzigsten Geburtstag*, Bärenreiter 1967, p. 1–8. Per quanto concerne i rapporti tra storia musicale e storia della liturgia credo che un lavoro esemplare in

questa prospettiva sia quello di Ernesto Moneta Caglio, *I Responsori "cum infantibus" nella liturgia ambrosiana*, in *Studi in onore di mons. Carlo Castiglioni* (Milano, Giuffrè 1957), p.481–578. Come si desume anche dal titolo, questi Responsori erano cantati con la prestazione della *schola puerorum*. "Nessuno ha messo fin qui in rilievo – afferma Moneta Caglio – l'altra caratteristica, ben più importante, dell'inserirsi di lunghissimi vocalizzi, detti *melodiae* durante la ripetizione del secondo emistichio, tranne il Rev. P. Dom Huglo il quale però se n'è occupato più sotto l'aspetto musicale che sotto quello liturgico. [. . .] Mi sembra opportuno premettere ad ogni ricerca di musica pura un'indagine che studi le *melodiae* nel loro contesto liturgico, il quale in fondo è quello che ne ha originato e condizionato lo sviluppo" (p.481). Ma la vera importanza di questi responsori sta nella loro antichità: "quattro *melodiae* di Responsori cum infantibus – afferma Moneta Caglio – risalgono con ogni probabilità all'epoca della massima influenza bizantina in Italia (sec. VI–VIII)" (p.549). Anche per il canto ambrosiano assistiamo ancora a frequenti ritrovamenti di MSS passati finora inosservati, ma non per questo di minore importanza rispetto a quelli già noti: ne fa fede un interessante articolo di Ernesto Moneta Caglio, *Manoscritti di canto ambrosiano rinvenuti nell'ultimo ventennio*, in *Ambrosius* 52 (1976), p. 27–36. Si tratta di cinque importanti MSS: 1) il Fascicolo Morganti (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 12932), la cui identificazione permette di riproporre il problema del SI bemolle nel canto ambrosiano, problema accantonato sbrigativamente dal padre Suñol e da altri studiosi; 2) Vimercate: un quarto codice; 3) Lugano, Curia, antifonario estivo di Biasca; 4) Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 325 inf., antifonario estivo di Asso; 5) Cracovia, Biblioteca Jagellonska, ms. 7903, antifonario jemale. Si veda inoltre l'articolo di E. Moneta Caglio, *Manoscritti di canto ambrosiano in Leventina*, nel volume *Frammenti di codici dagli archivi leventinesi. Sec. X–XVI*, a cura di Vittorio F. Raschèr e Lothar Deplazes, Edizioni Casagrande Sa, Bellinzona, p. 659–668 (dal vol. *Materiali e documenti Ticinesi, Serie I, Registri di Leventina, Fascicolo XIV*), nel quale vengono descritti accuratamente altri quattro frammenti. Sempre di Ernesto Moneta Caglio ricordo i seguenti articoli: *L'opera dell'Abate Suñol nella restaurazione delle melodie ambrosiane*, in *Ambrosius* 54 (1978), p.49–64 e 223–250, nel quale viene compiuta una serrata e documentata analisi critica dell'*Antiphonale Missarum juxta ritum Ecclesiae Mediolanensis*, pubblicato dal padre Suñol nel 1935; *Perché il rito ambrosiano si chiama ambrosiano*, in *Ambrosius* 50 (1974); *Varie soluzioni per la salmodia nell'antico rito ambrosiano*, in *Ambrosius* 50 (1974).

Gli studi italiani sull'antico canto del rito *aquileiese* sono a mio avviso alquanto scarsi nel numero, non privi di una certa partigianeria (talvolta, forse, anche un tantino esagerata) e non sempre adeguatamente rigorosi sul piano storico e scientifico. A questo si aggiunga che le fonti musicali pervenute, non molto numerose, invero, sono per lo più piuttosto tardive o comunque di incerta e discussa datazione. Meritano comunque di essere qui segnalati i lavori di Pellegrino Ernetti, O.S.B., *Tradizione musicale aquileiese-patriarchina*, in *Jucunda Laudatio* XI (1973); *Appunti su l'anno liturgico aquileiese*, in *Bollettino Diocesano di Udine*

(1978); *Canti sacri aquileiesi della tradizione orale*, in *Jucunda Laudatio XVI–XVII (1978–1979)* (l'Ernetti tende forse a concedere troppi primati all'antico canto aquileiese). Per quanto concerne le fonti, esiste una descrizione del famoso codice CI di Cividale (del sec. XIV–XV) a cura di Emidio Papinutti, *Il Processionale di Cividale* (Edizioni di "Int Furlane", Gorizia 1972).

Passando ora alla liturgia ed all'antico canto del *rito beneventano*, devo premettere che buona parte della letteratura musicologica esistente – comunque alquanto scarsa – si deve a studiosi stranieri. Tra gli italiani, merita di essere consultata la breve panoramica, ma densa ed aggiornata nella problematica storica, di Bonifazio Baroffio, *Liturgie im beneventanischen Raum*, nel volume *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, già cit., p. 204–207.

C. Il canto gregoriano

Tra i vari campi di ricerca riguardanti il *canto gregoriano*, quello relativo alla sua *storia* è senza dubbio il settore meno studiato dai musicologi e dai gregorianisti italiani, almeno in questi ultimi anni. Questa lacuna risulta particolarmente evidente qualora si pensi alla quantità di ricerche e di ipotesi, a volte anche molto suggestive, che sono state compiute o proposte fuori d'Italia da studiosi quali – per citarne solo alcuni – B. Stäblein, H. Huckle, L. Treitler, P.F. Cutter, M. Huglo, W. Apel, H. Avenary, S. J. P. van Dijk, K. G. Fellerer, specialmente per quanto concerne le origini di quello che viene chiamato generalmente "canto gregoriano", in rapporto anche al cosiddetto canto "vecchio romano". Per quanto io ne sappia, qualche indicazione utile in tale direzione si può trarre dall'articolo di Raffaello Monterosso, *Cluniacensi e Cistercensi riformatori del canto gregoriano*, in *Rassegna della Istruzione Artistica* II, n.1. (1967), p. 41–55, nel quale lo studioso prende in esame le cosiddette "riforme" del canto liturgico "gregoriano" proposte da Oddone di Cluny e da San Bernardo da Chiaravalle. Più fortuna sembrano aver avuto, invece, gli studi di storia della *liturgia* anche in rapporto alla musica, sia pure sotto forma di esame analitico di un solo codice o gruppi di codici. Ricordo a tale proposito lo studio di Luciano Gherardi, *Il codice Angelica 123 monumento della Chiesa bolognese nel sec. XI* (Bologna 1960, Biblioteca di *Quadrivium*. Serie liturgica, 1), e la vasta analisi di Giuseppe Abate, *Il primitivo Breviario francescano (1224–1227)*, in *Miscellanea Francescana* 60 (1960), p. 47–240, del codice 694 della Biblioteca Comunale di Assisi, specialmente in rapporto alle riforme liturgiche dei papi Innocenzo III e Onorio III. Ma il lavoro più articolato in questo settore di ricerca, a mio avviso, è quello di Giampaolo Ropa, *Liturgia, cultura e tradizione in Padania nei secoli XI e XII. I manoscritti liturgico-musicali*, nel volume dal titolo *Contributi e studi di liturgia e musica nella regione padana*, (Bologna, A. M. I. S. 1972), p. 17–175. Ropa parte dal punto di vista che, "scritto per una comunità ben determinata, monastica o canonica, un libro liturgico di canto ne rispecchia col suo vario contenuto – testi poetici, melodie, apparato decorativo, semiografia musicale, norme rubricali, prospettive agiografiche – il livello, le tradizioni, le influenze subite. Ed essendo stato un libro d'uso, e un libro di norma longevo, esso conserva nei segni del tempo, nelle aggiunte posteriori, in ogni specie di modificazione, i momenti di un'evoluzione

ambientale che ben pochi altri documenti possono offrire nel medesimo stato di freschezza e continuità" (p.17-18). La Padania, "cioè l'Emilia-Romagna e il basso agro lombardo e veneto", è secondo il Ropa "un'unità organica dal punto di vista liturgico e musicologico" (p.19). Lo studioso esamina i manoscritti XCVIII e CVII della Biblioteca Capitolare di Verona (il ms. CVII proverrebbe dal monastero mantovano di S. Rufino, e non di S. Benedetto Polirone, come propose Clemens Blume), il ms. 123 della Biblioteca Angelica di Roma ed il ms. O.I.13 della Capitolare di Modena. Per quanto concerne il ms. Angelica 123 lo studioso, nel tentativo di definire "qual è la dimensione storica e geografica del fenomeno religioso e di cultura che ha al centro il manoscritto" (p.53), dopo averne messo in evidenza i probabili rapporti con la Francia (p.60-70) e le influenze umbre, giunge alla conclusione che il ms., certamente di ambiente bolognese, non può aver avuto come luogo di origine il monastero di S. Stefano, come afferma invece E.B. Garrison, e ritiene più probabile un'origine secolare, episcopale, rispecchiando questo "la cultura dei centri episcopali padani del Nord dell'Italia" (p.89). Una storia generale del canto gregoriano, abbastanza aggiornata nell'informazione ma ancora legata alle concezioni tradizionali quanto ai contenuti storici e culturali, è stata scritta da Cosma Passalacqua, *Biografia del Gregoriano*, Milano, Nuova Accademia 1963.

Maggiore fortuna hanno avuto invece gli studi sulle antiche notazioni neumatiche (per merito anche dell'opera svolta in tal senso dalla Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona fin dagli Anni Cinquanta) e sulla *semiologia gregoriana* secondo i più recenti e moderni orientamenti scientifici che si sono venuti diffondendo anche in Italia, per la presenza a Roma (quale docente al Pontificio Istituto di Musica Sacra) e per l'alto insegnamento svolto in questi ultimi anni dal padre Eugène Cardine, "scopritore dei principi dello stacco neumatico e della nozione di elasticità del tempo sillabico" (cfr. N. Albarosa, *La scuola gregoriana di Eugène Cardine*, in *Rivista Italiana di Musicologia* IX [1974], p.270). Lo stacco neumatico è "nella sua essenza, un modo per mettere in rilievo note melismatiche di varia importanza strutturale" secondo un procedimento che consiste nel mettere "in evidenza, con o senza episeми, le note che interessano, mediante la stessa scrittura: troncando cioè ai punti voluti un disegno che altrimenti avrebbe potuto essere continuo"; la seconda nozione cardiniana, quella, cioè, relativa all'elasticità dei suoni gregoriani "trova il suo vero fondamento nello scandaglio approfondito della notazione di Metz. È stata scoperta, per rimanere nell'ambito di un solo segno fondamentale di lunghezza media, l'uncinus, la possibilità di una forma 'ridotta' o 'dilatata' di esso, con diminuzioni o aumenti di tempo assolutamente non trattabili col criterio della mensuralità, quanto invece con quello del valore di una sillaba media la quale, pur senza perdere la sua fisionomia, può subire riduzioni o dilatazioni" (cfr. N. Albarosa, art. cit., p.270-273). Una analisi del pensiero e delle opere di Eugène Cardine ed un resoconto critico e descrittivo di tutte le tesi di dottorato condotte sotto la sua direzione (molte delle quali di allievi italiani) si trovano nei due articoli di Nino Albarosa, *La scuola gregoriana di Eugène Cardine*, in *Rivista Italiana di Musicologia* IX (1974), p.269-297; e XII (1977), p.136-152. Un grande lavoro nella diffusione delle teorie di padre Eugène Cardine (con un

notevole avanzamento nella problematica e nella ricerca scientifica relative alla semiologia gregoriana) è stato svolto da Luigi Agustoni in una serie di lavori, che è impossibile in questa sede citare tutti. Si deve dire innanzitutto che l'opera più articolata di Luigi Agustoni, nella quale l'autore non si limita a parlare soltanto di demologia ma estende la sua trattazione anche a molti altri problemi relativi al canto gregoriano, è il libro *Le chant grégorien. Mot et Neume*, Roma 1969. Gli articoli che riguardano più specificamente la semiologia gregoriana sono, tra gli altri, *L'interpretazione dei neumi tramandataci dalla loro stessa grafia*, in *Musica Sacra* 82 (1958), p.1-63; *Attuali progressi nell'interpretazione gregoriana*, in *Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* III (1978) n° 2, p.3-26; *Valore delle note gregoriane*, in *Rivista Internazionale di Musica Sacra* I (1980), p.49-60, 129-170, 275-289. Quest'ultimo, ampio, lavoro è diviso in tre capitoli: I) Il variabile valore sillabico delle note gregoriane; II) Notazione e interpretazione del valore sillabico differenziato delle note gregoriane; III) Il valore della nota liquescente alla luce del 'cephalicus' ed 'epiphonus'. Come risulta anche dai tre titoli, l'argomento trattato dall'Agustoni riguarda principalmente l'interpretazione ritmica del canto gregoriano alla luce delle varie, e più antiche, notazioni e sulla scorta degli indirizzi recenti offerti dalla semiologia gregoriana. Afferma lo studioso: "*Nel III cap. si dimostra semiologicamente la esattezza delle affermazioni interpretative fatte, mediante l'analisi particolareggiata e metodologicamente critica delle note isolate sopra una sillaba. Quest'ultima parte rappresenta una novità, la seconda offre pure una tavola neumatica con descrizione inedita*" (p.51). Tra gli studiosi italiani che hanno lavorato seguendo il metodo inaugurato dal padre Eugène Cardine bisogna ricordare anche Nino Albarosa. Tra i suoi scritti, tutti strettamente semiologici, mi sembra interessante quello intitolato *Comportamento delle virghe nei gruppi subbipunctes resupini seguiti da clivis finale nel codice Laon 239*, in *Études Grégoriennes* XIII (1972), p.15-52. Eugène Cardine aveva già affermato a proposito di questi casi presenti nel codice di Laon 239: "*dans cette cadence si fréquente, le manuscrit présente toujours une différence très notable entre la virga centrale et culminante, qui est nettement plus longue [. . .] et la virga finale qui est nettement plus petite. [. . .] Pourquoi cette opposition entre virga et virga, constatée d'un bout à l'autre du manuscrit, si la virga a toujours la même valeur? [. . .] On doit dire qu'à Laon il y a virga et virga*" (cfr. E. Cardine, *Le chant grégorien est-il mesuré?*, in *Études Grégoriennes* VI (1963, p. 11). L'intento di Albarosa è quello di dimostrare "*attraverso l'esame dei vari gruppi di formule e casi singoli dove due virghe rappresentino la prima l'inizio di un gruppo subbipunctis resupinus [. . .] e la seconda la parte appunto resupina del neuma [. . .] l'assunto del Cardine non solo per la citata formula [. . .], ma anche per altre in L presenti, assieme a casi singoli, in numero minore o molto minore; e che tale assunto è valido anche quando, invero raramente, il notatore non differenzia le virghe*" (p.16). In altre parole, lo studioso cerca di "*dimostrare che quando nel cod. Laon 239 (= L) due virgae stanno in rapporto stretto perché facenti parte di un gruppo subbipunctis resupinus, il notatore stabilisce una differenza gerarchica fra prima e seconda virga tracciando la prima - salvo alcune eccezioni - sempre più lunga dell'altra: e questo perché la*

gerarchia non è d'ordine puramente grafico, sibbene d'ordine ritmico, trovandosi il primo dei due segni in posizione appunto ritmica molto più importante. Nell'esecuzione pratica, quindi, esso riceverà maggiore lunghezza e maggiore accentuazione". Collegato a questo articolo si presenta l'altro lavoro di Albarosa, *Comportamento delle virgae nei gruppi subbipunctes resupini non seguiti da clivis finale nel codice Laon 239*, in *Rivista Italiana di Musicologia* VI (1971), p.136–159. In un altro articolo (*Aspetti dell'articolazione sillabica sui neumi discendenti*, nel volume *Ut mens concordet voci. Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, Erzabtei St. Ottilien, EOS-Verlag, 1980, p.222–237) l'Albarosa "vuole offrire spunti inediti di articolazione sillabica sui neumi discendenti, colti nel repertorio di GN [= *Graduel neumē*] dall'Avvento a S. Silvestro" (p.222); il lavoro si divide in due parti: "la prima (= A) coinvolgente casi liquescenti; la seconda (= B) le conseguenze in articolazione di un orientamento colto nella clivis leggera" (p.222). Merita di essere ricordato anche l'articolo *Sul torculus metense a tre uncinus in cadenza ridondante ornata*, in *Rivista Internazionale di Musica Sacra* II (1981), p.1–41, con il quale lo studioso intende "tentare una prima trattazione, sia pure stringata, del torculus, affrontandolo nella condizione migliore, cioè allo stato isolato; e individuando, in tale stato, propriamente la serie in cui è costitutivo di cadenza ridondante ornata" (p.5). L'Albarosa osserva che "in centonovantuno casi contro trentasei ne appare chiaramente l'intenzione di porre in evidenza l'uncinus centrale. Il problema a questo punto è quello di cogliere la significazione del fenomeno. Vezzo del notatore? Desiderio di caratterizzare graficamente il suono più acuto [...] ? Oppure di esprimere anche in forza del segno quella peculiarità ritmica su cui la lettera 'a' rassicura? Non intendiamo rispondere in modo apodittico, essendo opportuno che, in materia così delicata, si allarghi prima l'analisi sistematica sull'uncinus e sui segni che lo contengono. La nostra opinione tuttavia è che la significazione sia ritmica" (p.18–19). Ricordo ancora l'articolo *Un interessante caso di stacco neumatico*, in *Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* V (1980), p.45–49. Rappresentano invece un commento, una critica e nel contempo una integrazione ad uno studio di Ave Moderini (*La notazione neumatica di Nonantola*, 2 voll. Cremona, Athenaeum Cremonense 1970) quattro articoli, sempre di Nino Albarosa, dal titolo: *La notazione neumatica di Nonantola. Critica di una lettura*, in *Rivista Italiana di Musicologia* XIV (1979), p.225–310; *Un elemento liquescente nella notazione nonantolana*, in *Rivista Internazionale di Musica Sacra* I (1980), p.171–189; *La virga liquescente in due frammenti nonantolani*, in *Studi Musicali* VIII (1979), p.3–39; *Sulla grafia del quilisma nonantolano* (Cremona 1981). Dalla scuola di padre Cardine sono usciti, tra gli altri, altri due studiosi italiani di semiologia: Sanzio Balducci e Carmelo Picone. Sanzio Balducci nel suo articolo *L'interpretazione dei gruppi strofici alla luce delle notazioni antiche*, in *Études Grégoriennes* XVIII (1979), p.5–96, rifiuta l'interpretazione tradizionale dei gruppi strofici che consisteva nel „dividere a gruppi di due o tre eseguendo a blocchi come fosse nota lunga composta di due o tre tempi legati" (p.7) ed accetta l'interpretazione moderna, sulla scorta delle ricerche di Cardine, che prevede di "ripercuotere ciascuna strofa" (p.7). Il Balducci studia "i gruppi strofici all'unisono

che, su una medesima sillaba, comprendono 4-5-6 strofe" (p.9) e dopo un approfondito esame è in grado di affermare che "1) alcune note di un gruppo strofico hanno valore maggiore di altre dello stesso gruppo; 2) le note con maggiore valore non si trovano mai all'inizio del gruppo ma genericamente vengono a fine di ogni suddivisione; 3) ogni nota del gruppo ha una sua particolare individualità ben distinta da quella di tutte le altre note del medesimo gruppo" (p.38). Carmelo Picone, invece, ha pubblicato un articolo dal titolo *Il "salicus" con lettere espressive nel codice di Laon 239*, in *Études Grégoriennes XVI* (1977), p.7-143. Eugène Cardine ha dimostrato, analizzando per lo più i manoscritti sangallesi, che nel *salicus* la nota più importante è l'ultima e non la seconda, come viene normalmente praticato dalla Scuola di Solesmes. Carmelo Picone dimostra l'esattezza di questa teoria cardiniana basandosi anche sulla notazione metense, ed in particolare sul codice di Laon 239. Egli afferma che il suo scopo "è quello di dimostrare l'assunto del Cardine non solo per quei casi in cui L [= Laon 239] precisa per mezzo delle lettere espressive il carattere del 'salicus' ma anche per tutti i 'salicus' senza lettere" (p.15). Ho già accennato agli articoli di Nino Albarosa in relazione ai due volumi di Ave Moderini, *La notazione neumatica di Nonantola* (Cremona Athenaeum Cremonense 1970). L'importanza della notazione nonantolana – quindi di una notazione italiana – sia dal punto di vista melodico (si tratta di una notazione diastematica alineare) che da quello ritmico, era stata già messa in evidenza più volte da vari studiosi (Dom Ménager, Suñol, Sesini, Vecchi, Vollaerts), ma nessuno fino a questo momento (1970) aveva dedicato ad essa una trattazione sistematica. La Moderini limita la sua ricerca ai soli canti del Graduale, escludendo sia il repertorio che fa capo all'Antifonario sia quello paraliturgico dei tropi e delle sequenze. Afferma la Moderini che "per quanto riguarda il significato ritmico, se è indubbia la presenza, in questa notazione, di valori metrici variamente differenziati, è purtroppo anche indubbia la pratica impossibilità di tradurre tali differenti lunghezze con i moderni segni grafici, i quali sono basati sul rigoroso mensuralismo proporzionale delle progressioni geometriche ed aritmetiche [...] mentre la notazione di Nonantola, come espressione di uno stile non solo rigorosamente monodico ma strettamente connaturato con l'estrema mobilità della parola, rifugge da vincoli troppo rigorosi per valersi di tutte le sfumature che solo la parola cantata riesce di volta in volta a suggerire. Se la teoria del 'ritmo libero' esce irrimediabilmente scossa, riesce ugualmente problematica o del tutto impossibile la traslitterazione dei neumi, e non solo di quelli nonantolani, con i segni musicali moderni" (p.243). Maria Teresa Rosa Barezani ha pubblicato un libro dal titolo *La notazione neumatica di un codice bresciano (secolo XI)*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi 1981. Si tratta del codice Oxford, Bodleian Library, Canon. Lit. 366, databile all'XI secolo e proveniente da Brescia. In questo codice, a detta della studiosa, "le formule neumatiche si presentano chiare, nettamente separate le une dalle altre e collocate con cura sulla sillaba cui aderiscono. Nel manoscritto bresciano, l'intera composizione ci appare quindi visivamente scissa nelle sue frasi melodiche, alle quali corrispondono altrettanti formulari grafici" (p.107). Questo procedimento "ingegnoso" ed "insolito" permetterà alla Rosa Barezani di analizzare in tutte le sue

componenti il Tractus in 2° modo *Adnunciatum est*, “per tentarne una lettura melodica nonostante le sue caratteristiche di unicum in notazione a neumi accenti in campo aperto” (p.120). In altre parole, “la ricostruzione del Tractus *Adnunciatum est* è stata possibile, anche se in via ipotetica, dal fortuito riscontro che, in BR, le formule costituenti i Tractus sono graficamente evidenziate in modo da isolarle nel contesto melodico a cui appartengono” (p.174).

In questi ultimissimi tempi anche gli studi sulla *modalità gregoriana* hanno avuto in Italia un notevole sviluppo. Un importantissimo e fondamentale contributo in questo settore degli studi musicologici ci è stato offerto recentemente da Alberto Turco con il suo libro dal titolo *Tracce di strutture modali originarie nella salmodia del Temporale e del Santorale* (Milano, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, 1972; traduzione parziale in francese sotto il titolo *Les répertoires liturgiques latins en marche vers l'octoéchos. La psalmodie grégorienne des fêtes du temporal et du sanctoral*, in *Études Grégoriennes XVIII* [1979], p.177–233). Turco prende le mosse dalla teoria elaborata in questi ultimi anni da Dom J. Claire, consistente nell'identificazione di tre *corde-madri* fondamentali che stanno alla base della struttura “modale” arcaica. Afferma Alberto Turco: “da tutta questa analisi musicale del repertorio gregoriano dell'Ufficio, sono emersi evidenti alcuni problemi modali importantissimi [. . .] i quali, a loro volta, ci hanno rivelato l'esistenza di una modalità precedente a quella dell'octoechos e che andò via via scomparendo sotto l'influsso della sistematizzazione dell'octoechos, iniziata nel sec. IX circa. Infatti, in un repertorio, quale quello gregoriano dell'Ufficio, completamente ristrutturato secondo i principi dell'octoechos, com'è possibile spiegare la presenza dei modi *protus* alla IV e *deuterus* alla III, che abbiamo potuto rilevare da alcune testimonianze raccolte nelle varianti melodiche dei mss., senza ammettere l'esistenza di una modalità ben distinta da quella dell'octoechos? Come spiegare inoltre la presenza di antifone salmiche aventi una stessa corda modale per dominante dell'antifona, cadenza finale e tenore salmodico? Oppure aventi il tenore salmodico evoluto alla distanza di un intervallo di seconda rispetto alla dominante e cadenza finale dell'antifona (come il tono peregrino)? [. . .] Tutto il nostro lavoro di ricerca e di analisi musicale, svolto sul repertorio gregoriano dell'Ufficio, ci ha portato alla documentazione, attraverso le varianti dei mss. di come questi modi 'pre-octoechos' si siano evoluti e trasformati in nuove 'creazioni' gregoriane, sfocianti, a loro volta, negli otto modi dell'octoechos, secondo tutto un processo di evoluzione modale, espresso da noi in alcune leggi costanti: a) evoluzione mediante la discesa della cadenza finale; b) evoluzione mediante la salita del tenore salmodico; c) duplice evoluzione e mediante la discesa della cadenza finale e mediante la salita del tenore salmodico; d) passaggio da (o meglio: equivalenza tra) una scala e l'altra” (p. VIII–IX). Una vasta rassegna critica degli studi recenti nel settore della modalità arcaica e gregoriana è stata compiuta da Luigi Agustoni, *Trattazioni sulla modalità del canto gregoriano in cammino verso nuove prospettive*, in *Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano V*, n. 1–2 (1980), p. 3–26. Sempre di Luigi Agustoni ricordo l'interessantissimo ed ampio studio dal titolo *Modalità e interpretazione nel canto gregoriano*, nel volume *Ut mens concordet voci. Festschrift*

Eugène Cardine, già cit., p. 137–176, particolarmente utile in quanto ricco di concrete analisi modali di numerosi brani gregoriani. Agustoni ha della modalità una concezione molto complessa ed articolata, nella quale convergono più elementi e fattori: “A questo punto si può comprendere la portata della nostra definizione di modalità. Dev’essere applicabile alle singole melodie e intesa nel contesto del substrato culturale della modalità; e per scendere al concreto della singola melodia si suppone la capacità di analizzarla con una serie di osservazioni, quali furono suggerite a titolo esemplificativo nelle nozioni specifiche. Perciò la modalità corrisponde alla valutazione del comportamento melodico, in simbiosi col testo, di ogni singolo brano gregoriano, tenendo presente la sua funzione liturgica. Ciò significa che bisogna afferrare il movimento verbo-melodico di ogni composizione. Sia nella sua grande linea che nei minimi particolari, non dimenticando mai l’essenziale connessione col testo. I suoni sono quindi da considerarsi nel loro movimento caratteristico e non solo nella dimensione statica d’intervalli e del loro vicendevole rapporto. Questo spiega che la modalità, didatticamente, è irriducibile a schemi obbligati. La melodia non si muove secondo ordinamenti prestabiliti, anche se i teorici dell’octoechos hanno cominciato ad imbrigliare non poco questa libertà originaria. Si racchiude infine nella definizione il fattore della funzione liturgica, perché è determinante per la forma melodica e la sua adeguata interpretazione” (p. 156–157). Il problema del passaggio dai modi del canto “romano antico” a quelli, posteriori, del gregoriano è stato trattato recentissimamente da Alberto Turco, *Dai modi del vecchio romano ai modi-toni gregoriani*, in *Bollettino dell’Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* VI (1981), n.1. p. 3–51. Passando ora dal piano delle analisi concrete a quello della ricerca puramente storica e teorica riguardo alla modalità gregoriana, credo sia da ricordare un articolo denso e serrato di Elena Ferrari Barassi, *I modi ecclesiastici nei trattati musicali dell’età carolingia. Nascita e crescita di una teoria*, in *Studi Musicali* IV (1975), p. 3–56, articolo che prende le mosse dalla più recente ed aggiornata letteratura critica sulla questione. Ricordo infine il volume, scritto per lo più con intenti didattici e divulgativi, di Giuseppe Donato, *Gli elementi costitutivi dei Tonari* (Messina, Edas 1978) nel quale l’autore pubblica, tra l’altro, in Appendice, il Tonario inedito Palat. lat. 1346 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Negli studi sul canto liturgico sono stati sempre abbastanza frequenti – fin dai gregorianisti di fine Ottocento – le analisi di singoli brani musicali. Un esempio recente ci viene offerto da Alberto Turco, *Inno “Tibi dixit” e “Alleluia. Dies sanctificatus”*, nel vol. già cit. *Ut mens concordet voci. Festschrift Eugène Cardine*, p. 257–267. Una analisi del *Communio Videns Dominus* della Ferial VI post Dominicam IV Quadragesimae (insieme ad analisi di brani trobadorici e francesi di Bernart de Ventadorn, Peire Vidal, Raimon de Miraval e Colin Muset) è stata condotta da Raffaello Monterosso nell’articolo intitolato *L’ornamentazione nella monodia medievale*, in *Rivista di cultura classica e medievale* VII (1965), p. 724–744. In questo articolo il Monterosso convalida le sue teorie, già esposte in altra sede (*Musica e ritmica dei Trovatori* [Milano, Giuffrè 1956]), sulla ritmica della monodia profana medievale, portando nuovi elementi e nuove argomentazioni a conferma

della sua tesi, tesi che in pratica, si riduce a due postulati fondamentali: 1) se ad una sillaba corrisponde, nella musica, una sola nota, quest'ultima assume una lunghezza, vale a dire una durata, uniforme e convenzionale; 2) se ad una sillaba corrispondono più note, queste ripartiscono fra di loro la durata convenzionale del "tempo primo". Lo studio in questione, relativo all'ornamentazione nella monodia medievale sacra e profana, adduce nuovi argomenti al secondo postulato, estendendo tale problematica anche al repertorio gregoriano. In base ai dati offerti dall'analisi il Monterosso conclude che le note ornamentali, nel canto gregoriano, si "eseguivano – in via di *larga massima* – in modo non troppo dissimile dalla prassi odierna. Pare evidente la corrispondenza quantitativa fra la nota semplice, isolata, e le note di abbellimento che altre lezioni ci forniscono al posto della nota semplice. Naturalmente si tratta di un principio generale, soggetto poi, nella viva realtà pratica, a mille adattamenti e a innumerevoli sfumature" (p. 735). Ancora su questo argomento si veda, sempre di Raffaello Monterosso, *La tradizione melismatica sino all'Ars Nova*, nel vol. *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, III, a cura di Alberto Gallo (Certaldo 1970), p. 29–50, nel quale vengono esaminati alcuni inni e qualche laude italiana. Di Raffaello Monterosso ricordo pure l'articolo *Il culto dei santi nella tradizione musicale medievale liturgica ed extraliturgica*, in *Atti del IV Convegno di studi* (Todi 1963). Per quanto concerne le forme del canto liturgico gregoriano merita di essere ricordato il volume di padre Umberto Franca, O. F. M., *Le antifone bibliche dopo Pentecoste. Studio codicologico storico testuale con Appendice musicale* (Roma, Editrice Anselmiana 1977; *Studia Anselmiana* 73 – *Analecta liturgica* 4). Da ultimo, segnalo i titoli di alcuni articoli nei quali vengono descritte nuove fonti (codici e frammenti) di canto gregoriano: Pierluigi Petrobelli, *Un frammento con notazione neumatica sangallese alla Biblioteca Antoniana a Padova*, in *Collectanea Historiae Musicae* III (1962), p. 171–178; Giacomo Baroffio, *Un antico Graduale novarese*, in *Bollettino Storico per la Provincia di Novara* LVIII, n. l. (1967), p. 3–14; Giuseppe Massera, *Musiche gregoriane manoscritte di guardia al codice di Burcardo*, in *Aurea Parma* XLVII (1963), fasc. III, p. 3–14; Maria Clara di Franco – Viviana Jemolo – Rino Avesani, *Nuove testimonianze di scrittura beneventana in biblioteche romane*, in *Studi Medievali*, Serie 3^a, VIII, 11 (1967), p. 857–881; Francesca Fronte – Agostino Ziino, *Frammenti gregoriani nell'Archivio di Stato di Cremona*, in *Bollettino Storico Cremonese* XXIII (1965–68), p. 223–248; Clemente Terni, *Aspetti musicologici dei Corali Piccolomini*, nel vol. di M. G. Ciardi Duprè, *I Corali del Duomo di Siena* (Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1972), p. 23–28; Umberto Franca, *Scrittoria e documenti musicali a Fonte Avellana*, nel volume *Fonte Avellana nella società dei secoli XI–XII* (Fonte Avellana 1978), p. 413–442 (nel quale il Franca indaga sugli amanuensi, sul materiale liturgico e sulle peculiarità musicali).

D. Le innovazioni liturgico-musicali dei secoli IX–X e il loro sviluppo. Canti monodici profani in latino

Nonostante la notevole ricchezza di fonti, anche italiane, che ci tramandano sequenze, tropi ed altri componimenti paraliturgici, ancora poco è stato fatto dagli

studiosi italiani in questo settore di ricerca. L'unico studio che abbia un minimo di respiro critico e storico e che superi il livello della semplice descrizione analitica è, a mio parere, quello di Piero Damilano, *Sequenze bobbiesi*, in *Rivista Italiana di Musicologia* II (1967), p. 3–35, nel quale lo studioso esamina il ms. G.V. 20 della Biblioteca Nazionale di Torino, proveniente da Bobbio e risalente al sec. XI. Il codice contiene 27 sequenze della "prima epoca", di cui cinque *unica*, e mostra, secondo quanto scrive Damilano, alcune caratteristiche della tradizione italiana, quali, ad esempio, la ripetizione dell'*Alleluia* dopo la prima strofe e la duplice versione, sillabica e neumatica. Un tentativo di analizzare e valutare criticamente la tradizione manoscritta della sequenza *Quem quaeritis mulieres ad sepulchrum Domini* (studiandone, cioè, tutte le varianti) è stato compiuto da Agostino Ziino nell'articolo intitolato *Note sulla diffusione del tema "Quem quaeritis" in area italiana*, nel volume *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale* (Roma, Bulzoni Editore 1977), p. 273–293. Un'eco delle polemiche che si sono avute intorno alla riforma della musica sacra, operata dal Concilio Vaticano II, è senza dubbio anche l'articolo di Gino Stefani, *Strutture ritmiche e metriche popolari della sequenza*, in *Musica Sacra* 91 (1967), n.l. p. 4–13, nel quale lo Stefani cerca di mettere in evidenza come, dal *versus quadratus* dell'antichità classica al moderno ottonario, una stessa matrice ritmico-metrica accomuni tante manifestazioni culturali. Lo Stefani si sforza di evidenziare il carattere popolare di tali manifestazioni ed il ruolo fondamentale che avrebbe giocato la Sequenza medievale nella sua codifica. Agostino Ziino, infine, in due articoli (*Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, nel vol. *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV, a cura di Agostino Ziino [Certaldo 1978], p. 447–491; e *Due sequenze del XIII secolo in notazione mensurale*, nel vol. *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, [Bologna, Patron Editore 1981], p. 1075–1105) esamina alcune sequenze tardive in fonti trecentesche o tardo-dugentesche, interessanti specialmente per la presenza di una notazione musicale di tipo mensurale post-franconiano. Osservazioni sulla tradizione musicale della sequenza e sugli aspetti strutturali e formali delle sequenze post-vittorine si possono leggere anche in Agostino Ziino, *Sequenza e laude: nuove tessere musicali per un'ipotesi*, nel vol. *Le laudi drammatiche ombre delle origini* (Viterbo 1981), p. 229–239. Un valido e documentato primo tentativo di studiare criticamente e di inquadrare storicamente le sequenze e i tropi tramandatici dai codici padovani è stato compiuto recentemente da Giulio Cattin, *Kyriale, sequenze e tropi della tradizione padovana in codici benedettini*, nel volume *S. Benedetto e otto secoli (XII–XIX) di vita monastica nel Padovano* (Padova, Editrice Antenore 1980), p. 87–111. Una visione d'insieme del fenomeno della tropatura nel più vasto contesto culturale e liturgico medievale è stata affrontata da Eugenio Costa jr. nel recente volume *Tropes et sequences dans le cadre de la vie liturgique au Moyen Age*, C. L. V. (Edizioni Liturgiche, Roma 1979; *Bibliotheca "Ephemerides Liturgicae" – "Subsidia"* 17). Afferma il Costa: "Après avoir résumé les recherches historiques, littéraires, musicales et liturgiques sur notre sujet, notre travail aborde un certain nombre de documents pouvant témoigner d'une pratique (auteurs liturgiques, recueils de tropes et de séquences, coutumiers monastiques). Il se conclut par l'effort

de situer ce phénomène musical et liturgique dans le climat culturel et spirituel de l'époque où il a pris naissance". Avverto che alcuni capitoli di questo libro erano già apparsi sotto forma di articoli nella rivista *Ephemerides Liturgicae* 92 (1978), p.261–322, e 440–471. Una sequenza in onore di san Giacomo della Marca viene studiata da Umberto Picciafuoco e da Umberto Franca nell'articolo intitolato *Un introito ed una sequenza in onore di S. Giacomo della Marca. Annotazioni per la storia del suo culto nei secoli*, in *Archivum Franciscanum Historicum* 72 (1979), p.505–513. Sotto l'aspetto squisitamente ed esclusivamente metrico merita di essere ricordato l'ottimo lavoro di Giorgio de Alessi, *Repertorio metrico del MS. Paris, B.N., Lat. 1139 (sezione antica)*, (Torino, Giappichelli Editore 1971). Ricordo ancora, da ultimo, il breve opuscolo di Salvatore Cambria, *Kyrie con tropi* (Palermo 1969), nel quale lo studioso esamina alcuni tropi al *Kyrie* contenuti nel codice n.5 (*Cantus diversi ad usum Sanctae Panormitanae Ecclesiae*), del sec. XIV–XV, conservato nell'Archivio Storico Diocesano di Palermo. Possono rientrare forse in questo paragrafo anche due interessanti articoli di Giuseppe Vecchi, *Le preces metriche di Artmanno e il loro uso liturgico a Nonantola*, in *Quadrivium* XII (1972), p.177 sgg.; e *Una canzone latina di "gesta": la "Vita rythmica Adriani"*, sempre in *Quadrivium* XII (1972), p.115 sgg. (ambidue ristampati nel volume *Dulce melos*, II [Bologna, A.M.I.S. 1974], p.69–89 e 91–96 – si tratta di un'opera in due volumi che raccoglie in ristampa buona parte degli articoli più importanti, alcuni dei quali ancora fondamentali per la medievalistica, scritti da Giuseppe Vecchi tra il 1943 ed il 1973). Nel secondo dei due articoli, il Vecchi propone di ipotizzare un tipo di esecuzione musicale per la *Vita Adriani* – una vera e propria "canzone epica [. . .] che esalta le 'gesta' (o i 'gesta') di Adriano papa" – sulla base dell'esempio fornito "dalle copiose raccolte di benedictiones dei manoscritti nonantolani", presentando la stessa struttura metrica di queste ultime. "La nostra proposta – così conclude lo studioso –, che si connette con quanto già si era accennato da noi a proposito delle 'benedizioni' nonantolane, nello studio sopra ricordato, allarga questa recitazione liturgica ad un testo epico, esso stesso liturgico-agiografico: e ci pare un allargamento per nulla forzato, in un momento scolastico in cui la stilizzazione dei procedimenti del cursus (e le due clausule del verso ne sono chiara emanazione) stava offrendo suggerimenti formali e sticometrici non trascurabili ai versificatori-melodisti dell'innodia, del tropo e della sequenza". Molto importante è, a mio avviso, un altro articolo di Giuseppe Vecchi, *Sulla teoria dei ritmi mediolatini. Problemi di classificazione*, in *Studi mediolatini e volgari* VIII (1960), p.301 sgg. (ristampato in *Dulce melos*, cit., vol. II, p.111–129), in quanto viene ad integrare anche sul piano teorico, alla luce cioè dei testi dei teorici, il lavoro compiuto da Dag Norberg e confluito nel famoso libro *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (Stoccolma 1958). Così si esprime il Vecchi: "Ma, poichè il Norberg non interroga i teorici del ritmo e non li introduce nel suo discorso critico a riprova dei testi letterari che utilizza, abbiamo creduto utile insistere, in questo nostro breve studio integrativo, sulle confluenti attestazioni dei maestri del dettame ritmico, per una più completa visione del fenomeno".

Per quanto concerne gli uffici ritmici c'è da registrare una notevole scarsità di

interventi critici e di ricerche da parte degli studiosi italiani. Un lavoro interessante mi sembra quello di Piero Damilano, *L'antico ufficio ritmico di san Giovenale vescovo di Narni*, in *I Quaderni*, n. 9 (maggio 1979; rivista pubblicata a Fossano [Cuneo]). L'ufficio ritmico di san Giovenale è stato inciso anche nel 1979 su disco ERATO – STU 71143. Questo ufficio ritmico è contenuto in un codice senza segnatura conservato nella Biblioteca Capitolare del Duomo di Fossano, databile presumibilmente alla fine del XIV secolo. Questa composizione, finora sconosciuta, è interessante per due motivi principali: 1) per la sua versificazione arcaizzante (sono frequenti le assonanze e le omoteleutie); 2) per la sua notazione musicale mensurale, del tipo cosiddetto “prefranconiano” o “modale di transizione”. Il Damilano compie un'accurata analisi del testo metrico, con numerose ed interessanti osservazioni, e pubblica la trascrizione di tutta la musica. Un altro articolo da segnalare è quello di Giuseppe Donato, *Due uffici inediti dei SS. Medico e Fulgenzio di Otricoli*, in *Helykon XVIII–XIX* (1978–1979), p. 41–140. Questi due uffici sono tratti da un codice proveniente, forse, da Otricoli ed ora conservato alla Biblioteca “Painiana” del Seminario Arcivescovile di Messina. Così scrive il Donato: “*Gli uffici dei due santi otricolani non figurano nei volumi degli Analecta Hymnica dedicati agli uffici ritmici, pur conoscendo i compilatori di tale raccolta il ms. Vat. lat. 10000. Questa esclusione è da attribuire a mio parere al fatto che gli uffici di san Medico e san Fulgenzio non sono nè metrici nè ritmici. Da parte mia, però, ho creduto opportuno interpretare l'istoria dei due santi non come prosa, ma come 'versificazione libera', nella quale però la presenza di alcuni elementi, quali ad esempio le assonanze ed il numero delle sillabe, nonchè l'uso di versi ritmici imitanti versi quantitativi, lasciano pensare ad una tendenza precisa e consapevole da parte degli autori verso un tipo di versificazione più 'regolare'. D'altra parte, la suddivisione in versicoli dei canti dei 2 uffici tiene conto anche delle loro caratteristiche melodiche, della presenza di sbarrette verticali in mezzo ai tetragrammi (nel ms. di Messina) ed, infine, dei segni di punteggiatura. La suddivisione in versicoli da me proposta è il risultato della coincidenza di tutti questi elementi*” (p. 43).

Passando ora al *dramma liturgico*, credo sia doveroso menzionare per prima cosa l'accurata e bella edizione dello *Sponsus*, realizzata da Silvio d'Arco Avalor (per il testo letterario) e da Raffaello Monterosso (per il testo musicale) (Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1965, *Documenti di Filologia* 9). L'edizione è preceduta da due ampie ed approfondite prefazioni, sia sul piano filologico-letterario che su quello storico-musicale e paleografico. Raffaello Monterosso ci ha offerto inoltre un altro interessante contributo, *Testi drammatici nel ms. lat. 1139 della Bibliothèque Nationale*, nel vol. *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale* (Viterbo 1977), p. 185–201. Ricordo che nel 1958 il Monterosso insieme a Giampiero Tintori aveva pubblicato in trascrizione tutti i drammi liturgici contenuti nel ms. 201 di Orléans (*Sacre rappresentazioni nel manoscritto 201 della Bibliothèque Municipale di Orléans* [Cremona, Athenaeum Cremonense 1958]). Alcuni drammi liturgici del ms. di Orléans, unitamente ad altri contenuti nei mss. di Padova e Cividale ed al *Ludus Danielis*, offrono lo spunto a Giuseppe Vecchi, *Ritmi e melodie nel teatro goliardico del Medio Evo*, in *Settimana culturale storico-umanistica* del Centro Studi

in Trento dell'Università di Bologna (Bologna 1963), p.13–49 (ristampato in *Dulce melos I* [Bologna 1972], p.165–198) per mettere in evidenza l'apporto "dato dalla scuola al teatro medievale". Così conclude lo studioso: "Ci sembra che, per suo mezzo, elementi e fatti nuovi irrompano nella compagine del dramma sacro avviandolo a novelli destini: essi sono i motivi avventurosi e romanzeschi, cui dà pretesto la narrazione agiografica, gli scorci picareschi e gaglioffi, i modi cortesi e di sentimento, che fioriscono attorno alle figure femminili di Maria Maddalena, di Rachele, ecc., certi atteggiamenti parodistici e farseschi che trovano spontaneo terreno nelle rappresentazioni dei 'folli' e degli 'stolti', o negli *offitia lusorum*; e, in fine, determinate posizioni maliziose antifemministe, congeniali al pensiero del Medio Evo" (p.186). Analisi, descrizioni e trascrizioni di alcuni drammi liturgici sono state pubblicate anche da Piero Damilano in tre brevi articoli: *Il dramma liturgico in Italia. Gli uffici musicali padovani ed il "Planctus Mariae" di Cividale*, in *Musica Sacra* 82 (1958), p.130–141; 83 (1959), p.19–28 (cfr. anche *Il "Planctus Mariae" di Cividale*, in *Le Celebrazioni del 1963* [Firenze, Olschki 1963], p.137–144; si tratta di un numero unico dell'Accademia Musicale Chigiana); *La trascrizione dei drammi liturgici medioevali*, in *Musica Sacra* 87 (1963), p.55–58; *Lo "Officium stultorum" attribuito a Pierre de Corbeil*, nel vol. *L'eredità classica del Medioevo: il linguaggio comico* (Viterbo, Agnesotti Editore 1979), p.101–110. Ricordo che il Damilano trascrive secondo i criteri ritmici elaborati da Raffaello Monterosso, *Musica e ritmica dei Trovatori* (Milano, Giuffrè 1956), criteri da noi già riassunti molto succintamente nelle pagine precedenti. Una edizione non scientifica di un dramma liturgico pasquale tratto da un codice di origine palermitana, ora alla Biblioteca Nacional di Madrid, è stata curata da Salvatore Cambria, "Surrexit", *dramma liturgico da un codice del secolo XII* (Palermo 1967). Ricordo infine la breve nota di Agostino Ziino, *Alcune osservazioni sul testo musicale dello "Sponsus"*, in *Cultura Neolatina XXVII* (1967), p.109–119; ed il breve intervento di Eugenio Costa Jr., *L'evoluzione del canto liturgico come antefatto al dramma medioevale*, nel vol. *Dimensioni drammatiche della liturgia medioevale* (Roma, Bulzoni editore 1977), p.179–184. Per quanto concerne la monodia non liturgica e profana in lingua latina credo che l'unico studioso italiano che abbia dato un serio e valido contributo storico, filologico e scientifico a questo settore della medievalistica sia Giuseppe Vecchi, il quale però si è occupato di questi argomenti principalmente tra gli anni cinquanta e gli anni sessanta; in questa rassegna conviene ricordare l'articolo *Per una interpretazione moderna dei canti scolareschi del medio evo. Esempi di alcuni ritmi*, in *Quadrivium* (1969), p.109 sgg. (ristampato in *Dulce melos I*, p.111–126), nel quale il Vecchi discute alcuni problemi metrici in rapporto alla trascrizione ritmica del testo musicale. Di un certo interesse mi sembrano le osservazioni di Elena Ferrari Barassi, specialmente per quanto concerne la struttura strofica, nell'articolo *Annotazioni sulla cantilena drammatica medievale "Dic tu Adam"*, in *Analecta Musicologica* 12 (1973), p.38–70. Per quanto riguarda i testi poetici, merita di essere menzionata l'edizione a cura di Eugenio Massa, *Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale* (Roma, Edizioni Giolittine 1979), preceduta da un'ampia prefazione storico-letteraria e corredata di numerose note.

E. La monodia nelle lingue nazionali. Gli strumenti. L'Ars musica

Lasciando da parte il volume, più volte citato in questa rassegna, di Raffaello Monterosso, *Musica e ritmica dei Trovatori* (Milano 1956) in quanto esce dall'ambito cronologico da noi stabilito, mi sembra che indicazioni molto interessanti sul significato della musica nel quadro della cultura e della poesia *trobadorica* si possono leggere in Aurelio Roncaglia, *Sul "Divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV, a cura di A. Ziino (Certaldo 1978), p. 365–397. Per un quadro generale attento ed aggiornato relativo alla musica dei Trovatori si può consultare utilmente la "voce" *Troubadours* nell'enciclopedia *La Musica. Enciclopedia storica*, vol. IV (Torino, UTET 1966) scritta da Raffaello Monterosso. Enrico Paganuzzi ha dedicato numerosi articoli alla lirica dei Trovatori e dei Trovieri, particolarmente per quanto concerne la loro trascrizione ritmica. Senza entrare ora nel merito di due vecchi, ma ancora interessanti, articoli (*Sulla notazione neumatica della monodia trobadorica*, in *Rivista Musicale Italiana* LVII [1955], p. 23–47; e *Il problema del ritmo in nuove teorie sulla monodia liturgica ed extraliturgica medievale*, in *Convivium* XXV [1958], p. 2–15) dedicati esclusivamente al problema ritmico, c'è da osservare che il Paganuzzi è tornato altre volte su questo problema, non soltanto dal punto di vista teorico ma anche da quello pratico, proponendo concretamente esempi di trascrizioni ritmiche: si veda ad esempio l'articolo "*A l'entrada del tens clar*" e "*Kalenda maya*": *arie di danza in notazione non proporzionale*, in *Convivium* (1963), p. 272–279. Il problema della trascrizione ritmica ha polarizzato talmente l'attenzione degli studiosi, da Sesini (che pure si era occupato anche del problema delle origini), Monterosso, Vecchi – per citare alcuni italiani – e da Beck, Husmann, Maillard, Machabey, Gennrich ecc. – per ricordare qualche studioso straniero –, da far dimenticare una gran quantità di altri problemi altrettanto fondamentali quali, ad esempio, quello della tradizione manoscritta (o orale), dell'edizione critica, delle origini, della modalità, del significato musicale e culturale, della destinazione, dell'esecuzione, dei "contrafacta", del contesto socio-economico, del rapporto col testo poetico, delle strutture formali, ecc. Qualche indicazione relativa alla tradizione manoscritta (e orale) e considerazioni varie su alcuni problemi di critica del testo musicale (specialmente in rapporto agli studi di Gennrich, van der Werf e Bittinger) si possono trovare in Agostino Ziino, *Aspetti della tradizione orale nella musica medioevale*, nel vol. *L'Etnomusicologia in Italia*, a cura di Diego Carpitella (Palermo, Flaccovio Editore 1975), p. 169–194. Problemi relativi ai "contrafacta" nella lirica trobadorica vengono discussi in Luciano Rossi – Agostino Ziino, *Mout m'alegra douza vos per boscaje*, in *Cultura Neolatina* XXXIX (1979), p. 69–80. Enrico Paganuzzi, in una breve nota, "*Plassada*" non "*passada*", in *Cultura Neolatina* XXIV (1964), p. 208–209, discute un passo delle *Leys d'Amors*. Infine Giuseppe Tavani, *Rapporti tra testo poetico e testo musicale nella lirica galego-portoghese*, nel vol. *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, IV (Certaldo 1978), p. 425–433, si interessa dei rapporti tra strutture poetiche e strutture musicali nella lirica galego-portoghese, riferendosi in special modo ai componimenti (senza musica, però) di tipo parallelistico, chiedendosi "*se il meccanismo parallelistico*

interessava solo il testo poetico o si estendeva al testo musicale" (p. 431). Passando ora al repertorio *antico-francese* meritano di essere ricordati due studi molto accurati sui *jeux-partis* e sulle *pastourelles*, uno di Biancamaria Brumana Pascale, *Le musiche nei jeux-partis francesi*; l'altro di Michelangelo Pascale, *Le musiche nelle pastourelles francesi del XII e XIII secolo. Le varianti melodiche nella tradizione manoscritta*, pubblicati ambedue negli *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, vol. XIII (1975–1976), p. 513–572 (il primo) e 575–631 (il secondo). Legata all'attività dei Trovatori e dei Trovieri è senza dubbio quella dei *giullari*. Su questa tematica sono apparsi in Italia in questi ultimissimi anni vari contributi e ricerche, dovuti per lo più a storici del teatro o a filologi romani. Diego Carpitella, in un breve intervento teorico e metodologico (*I giullari e la questione della circolazione culturale del Medio Evo*, nel vol. *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini* [Roma, Bulzoni Editore 1978], p. 63–67), cerca di "sottolineare che la questione giullaresca è una questione tipicamente demologica, nella prospettiva delle culture orali, anche se i giullari possono essere definiti dei leaders, dei professionisti, legati con il cordone ombelicale alla autonoma creatività folklorica". Così continua lo studioso: "L'applicazione di alcune proposizioni di Parry e di Havelock alla interpretazione dei testi poetico-drammatici giullareschi costringe a delle cautele, filologicamente corrette, in quanto evitano qualsiasi arbitrarietà etnocentrica. L'importanza di uno stile formulare e modulare ed il primario ruolo del linguaggio del corpo danno una dimensione antropologica alla comunicazione giullaresca nell'ambito della mentalità orale, e quindi delle identità, delle analogie con la cultura folklorica. I riferimenti iconologici sia organologici (gli strumenti musicali) che cinesici sono una conferma di questi nessi [. . .] Quanto poi ai testi, essi diventano ancor più segni di una realtà esistenziale, se valutati secondo questa dimensione antropologica della comunicazione, in maniera tale da rimettere in discussione le formalizzazioni letterarie che sono state fatte dei versi e delle strofe giullareschi" (p. 66–67). Sempre dal medesimo volume ora citato meritano di essere segnalati altri articoli che possono interessare anche il musicologo medievalista: Giuseppe Tavani, *Funzione comunicativa e azione ipnotica nei testi giullareschi*, p. 163–184; Luciana Stegagno Picchio, *Lo spettacolo dei giullari*, p. 185–206; Carla Casagrande – Silvana Vecchio, *L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo*, p. 207–254; Chiara Frugoni, *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.*, p. 113–134. Rientra in questa prospettiva giullaresca – o almeno in parte – anche l'articolo di Salvatore Tramontana, *Musica, spettacoli e potere politico nel Mezzogiorno normanno*, in *Quaderni medievali* (1978), n. 6, p. 6–50, articolo di impostazione semiologica e sociologica. Afferma difatti lo studioso: "Per comprendere lo sviluppo del concetto di spettacolo in epoca normanna e quello delle progressive tappe della comunicazione tra potere e pubblico attraverso la mediazione di rappresentazioni e trattenimenti bisogna però tener conto che ogni messinscena si faceva carico del recupero globale della intensità emotiva della gente. E si poneva spesso come strumento interpretativo delle esigenze e dei quadri mentali della classe dirigente nei confronti degli astanti. Si poneva cioè come nesso fra produzione di spettacoli e

gestione del potere. Che era appunto il legame tra musica, teatro, feste, manifestazioni rappresentative in genere e base concreta su cui poggiava la vita della gente, regolata, nel regno normanno, dal rigido meccanismo della struttura feudale" (p. 8). Chiudo questo paragrafo ricordando ancora l'opuscolo di Raffaello Monterosso, *Tecnica ed espressione artistica nella musica del secolo XII* (Cremona, Athenaeum Cremonense 1967); e l'originale proposta di Clemente Terni, *Musica e versificazione nelle lingue romanze*, in *Studi Medievali*, 3^a Serie, XVI, (1975), p. 1-41.

Forse più ricco di interventi e di ricerche da parte dei musicologi e dei filologi è, a mio avviso, il campo della *laude italiana* monodica. Anche in questo settore però hanno prevalso gli studi sul ritmo e sui problemi connessi alla trascrizione ritmica, a scapito di altri settori d'indagine altrettanto importanti, come ha messo in rilievo anche Giulio Cattin, in una sua recente – ed ottima – rassegna critica sulla laude italiana dal titolo: *Le melodie cortonesi: acquisizioni critiche e problemi aperti* (nella nuova edizione delle laude cortonesi a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi, Anna Ceruti Burgio, *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, vol. I, seconda parte, p. 479-516 [Firenze, Olschki 1981]), alla quale rimando senz'altro il lettore per maggiori e più approfondite informazioni. Ci sono stati, comunque, molti progressi nell'analisi del problema delle origini delle strutture musicali connesse alle laude: Clemente Terni, ad esempio, insiste con varie argomentazioni sulla derivazione di alcuni tipi di laude dallo *zejel* arabo-andaluso (cfr. gli articoli *Per una edizione critica del "Laudario di Cortona"*, in *Chigiana* 21 [1964], p. 111-129; *"Dalla lauda al madrigale spirituale": una precisazione*, in *Studi Medievali*, 3^a Serie, XVII, p. 907-911); Aurelio Roncaglia è del parere che la struttura della lauda-ballata formata da un tristico monorimo più un verso di volta possa essere derivata da alcune forme di sequenza mediolatina (cfr. *Nella preistoria della lauda: ballata e strofa zagialesca*, nel vol. *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio* [Perugia 1962], p. 460-475) presenti particolarmente nelle sequenze mariane della tradizione francescana, mutate a loro volta da modelli preesistenti di tipo zagialesco tramite una mediazione ebraica (cfr. *Da Avicbron a Iacopone*, nel vol. *Le laudi drammatiche ombre delle origini* [Viterbo 1981], p. 81-103), il tutto visto nel più ampio e generale contesto delle origini della lirica romanza. Giorgio Varanini conferma ancora una volta la nozione tradizionale della derivazione dalla ballata profana e dagli schemi della canzone a ballo (cfr. l'ampia prefazione nel primo vol. dell'edizione citata in precedenza). Agostino Ziino, partendo dalle ipotesi e dagli argomenti del Roncaglia e tenendo conto anche dei risultati raggiunti da Giuseppe Vecchi (*Tra monodia e polifonia. Appunti da servire alla storia della melica sacra in Italia nei sec. XIII-XV*, in *Collectanea Historiae Musicae* II [1956], p. 447-464) per quanto concerne i rapporti con la lirica sacra mediolatina, cerca di dimostrare, senza mai dimenticare il significato ed il valore del tutto ipotetico di tali nozioni storiche, che la struttura musicale di un certo tipo di laude-ballata possa aver avuto i suoi precedenti in alcune forme musicali presenti nella tradizione della sequenza (cfr. gli articoli: *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, nel vol. *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV [Certaldo 1978], p. 447-491; e *Sequenza e laude: nuove tessere musicali per un'ipotesi*, nel vol. *Le laudi drammatiche ombre*

delle origini [Viterbo 1981], p.229–239). D'altra parte lo stesso Ziino aveva dimostrato precedentemente la pluralità e la varietà di schemi musicali all'interno della tradizione laudistica (cfr. *Strutture strofiche nel Laudario di Cortona* [Palermo 1968]). Notevole avanzamento hanno fatto anche le ricerche sulle fonti, pervenendo a vari e nuovi ritrovamenti di mss. musicali: si vedano Piero Damilano, *Laudi latine in un Antifonario bobbiese del Trecento*, in *Collectanea Historiae Musicae* III (1962), p.15–57; Agostino Ziino, *Frammenti di laudi nell'Archivio di Stato di Lucca*, in *Cultura Neolatina* XXXI (1971), p.297–312; Agostino Ziino, *Laudi e miniature fiorentine del primo Trecento*, in *Studi Musicali* VII (1978), p.39–83; Angela Maria Terruggia, *Aggiunta al laudario frammentato dell'Archivio di Stato di Lucca*, in *Studi e problemi di critica testuale* 12 (1976), p.5–26; Agostino Ziino, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo*, in *Rivista Italiana di Musicologia* X (1975), p.20–31; Agostino Ziino, *Testi religiosi medioevali in notazione mensurale*, già citato; Daniele Fusi, *La Compagnia della Vergine Maria e di "Madonna" Sant'Agata di Bibbiena*, nel volume *Università di Siena. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, vol. II (Firenze, Leo S. Olschki 1981), p.21–34 (nel quale vengono pubblicati alcuni frammenti inediti, conservati nella Biblioteca Comunale di Siena, dello Statuto di una Compagnia di Laudesi, finora sconosciuta, di Bibbiena la quale dava molto spazio nei suoi servizi liturgico-musicali e devozionali al canto delle laude). Per quanto concerne le più recenti proposte sul problema del ritmo ricordo: Raffaello Monterosso, *Il linguaggio musicale della lauda dugentesca*, nel vol. *Il movimento dei Disciplinati nel settimo centenario dal suo inizio* (Perugia 1962), p.476–494, che propone di estendere i principi di trascrizione ritmica già elaborati per la monodia profana anche alla laude; Luigi Lucchi, *Intorno alle melodie del Laudario di Cortona*, nel vol. *Laude dugentesche*, a cura di Giorgio Varanini (Padova, Editrice Antenore 1972), p.94–106; Pellegrino M. Ernetti, *Il Laudario Cortonese n.91*: fascicolo allegato ai tre dischi, curati dallo stesso Ernetti, EDI-PAN PRF 205/6/7/8, (Roma 1981), che ritiene applicabile anche alle laudi il ritmo libero gregoriano ed il modo di esecuzione imposti dalla scuola di Solesmes al canto liturgico. Il problema delle varianti in rapporto agli abbellimenti è stato affrontato da Raffaello Monterosso, *La tradizione melismatica sino all'Ars Nova*, nel vol. *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. III, a cura di Alberto Gallo (Certaldo 1970), p.29–50 (sempre R. Monterosso, *L'ornamentazione nella monodia medievale*, già cit., affrontava questo problema anche per quanto concerne il repertorio dei Trovatori e dei Trovieri). Il problema dei "contrafacta" è stato parzialmente studiato da Agostino Ziino, *Adattamenti musicali e tradizione manoscritta nel repertorio laudistico del Duecento*, nel vol. *Scritti in onore di Luigi Ronga* (Milano-Napoli, Ricciardi 1973), p.653–669; e "Con humiltà di core": ipotesi su un caso di adattamento musicale, nel vol. *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'Età moderna offerti a Federico Ghisi*, vol. I (Bologna, A. M. I. S. 1971; = *Quadrievium* XII [1971]).

Sugli strumenti musicali del Medioevo hanno scritto, tra gli altri: Federico Ghisi, *Danza e strumenti musicali nella pittura senese del Trecento*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. III (Certaldo 1970), a cura di Alberto Gallo, p.83–104; Anna

Maria Monterosso Vacchelli, *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in *L'Ars Nova Italiana del Trecento*, vol. IV (Certaldo 1978), a cura di A. Ziino, p. 315-344; Elena Ferrari Barassi, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo* (Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi 1979).

In tema di *ars musica*, meritano di essere menzionati l'edizione del *De musica* di sant'Agostino a cura di Giovanni Marzi (A. Augustini, *De musica*, a cura di G. Marzi [Firenze, Sansoni 1969], *Collana di Classici della Filosofia Cristiana* 1; su cui si veda la recensione di Gino Stefani pubbl. sulla *Nuova Rivista Musicale Italiana* IV [1970], p. 563-566); ed il saggio di Gino Stefani, *L'etica musicale di S. Agostino*, in *Jucunda Laudatio* (1968), p. 1-65, diviso in due sezioni, una dedicata all'Etica nell'Estetica, nella quale viene esaminato il *De musica*, l'altra relativa all'etica del canto cristiano, con l'esame di vari passi tratti dalle *Confessiones* e dalle *Enarrationes in psalmos*. Sul pensiero di Severino Boezio sono apparsi almeno tre lunghi saggi: uno di Giuseppe Massera, *Severino Boezio e la scienza armonica tra l'Antichità e il Medio Evo* (Parma, Studium Parmense 1976); l'altro di Ubaldo Pizzani, *Studi sulle fonti del "De Institutione Musica" di Boezio*, in *Sacris Erudiri* XVI (1965), p. 5-164 (studio di importanza fondamentale); ed il terzo di Ugo Duse, *Il De institutione musica: un aspetto dell'utopia boeziana della restaurazione*, (Ferrara 1974), *Pubblicazioni della Facoltà di Magistero dell'Università di Ferrara* I/4, ora in *Per una storia della musica contemporanea e altri saggi* (Torino, E. D. T. 1981), p. 169 ss. Sempre di Ubaldo Pizzani, merita di essere ricordato il recente ed interessante articolo dal titolo *Aureliano di Réôme e la riscoperta del "De Institutione Musica" di Boezio*, in *Esercizi - Arte Musica Spettacolo* 2 (1979), p. 7-28. Sempre in tema di *ars musica* vista nel contesto culturale, scientifico ed estetico medievale vale la pena di segnalare un articolo di F. Alberto Gallo, *La musica e le "artes" in Italia attorno al Mille. L'insegnamento di Lorenzo da Amalfi nel codice Marciano Z. lat. 497 (= 1811)*, in *Quadrivium* V (1962), p. 101-107; tre articoli di Nino Pirrotta, *Ars Musica*, nel vol. *Atti del XIII Convegno di studi sul tema: "Musica e Arte figurativa nei secoli X-XII"* (Todi 1973), p. 225-240; *"Musica de sono humano" and the Musical Poetics of Guido of Arezzo*, in *Medievalia et Humanistica*, New Series, 7 (1976), p. 13-27; *Dante "musicus": Gothicism, Scholasticism and Music*, in *Speculum* XLIII (1968); ed infine un saggio di Giuseppe Vecchi, *Musica e Scuola delle Artes a Bologna nell'opera di Boncompagno da Signa*, in *Festschrift Bruno Stäblein zum siebzigsten Geburtstag* (Kassel, Bärenreiter 1967), p. 266-273.

2. Medioevo (II)*

GIULIO CATTIN

A. Il Trecento

Un indubbio contributo alla conoscenza e alle ricerche sulla musica trecentesca italiana fu la costituzione presso il Comune di Certaldo del Centro di studi sull'Ars

* Abbreviazioni usate per il Trecento e il Quattrocento

AfMw *Archiv für Musikwissenschaft*
AIM *American Institute of Musicology*

Nova musicale italiana, che promosse alcuni convegni internazionali e la pubblicazione di quattro volumi (un quinto è in preparazione), ai quali hanno contribuito i seguenti studiosi italiani: F. Ghisi, Bianca Becherini, N. Pirrotta (I, Certaldo 1962); G. Cattin, F.A. Gallo, Ghisi, Pirrotta, F. Fano (II, Certaldo 1968); R. Monterosso, Ghisi, G. Vecchi, Gallo, Cattin, Pirrotta (III, Certaldo 1970); Pirrotta, M.T. Brasolin, G. Capovilla, Cattin, G. Corti, G. Donato, Gallo, S. Gensini, Ghisi, A. Lanza, A.M. Monterosso Vacchelli, Au. Roncaglia, L. Rossi, G. Tarugi, G. Tavani, A. Ziino (IV, Certaldo 1978). Nel 1981 il centro certaldese ha inaugurato una serie di edizioni in facsimile delle fonti trecentesche italiane con la splendida riproduzione de *Il codice musicale Panciaticchi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di Gallo (Firenze, Olschki 1981).

Sul piano editoriale, Pirrotta ha portato a cinque i volumi *The Music of Fourteenth Century Italy* (CMM 8, 1954–64) e, più recentemente, Gallo in collaborazione con K. von Fischer ha pubblicato *Italian Sacred Music* (Monaco, L'Oiseau Lyre 1976) (PMFC XII), un volume che offre un panorama ricco e vario in un settore della produzione trecentesca poco esplorato (un secondo volume è in via di allestimento). A Vecchi dobbiamo l'edizione in facsimile de *I più antichi monumenti italiani di melica mensurale* (Bologna 1960) e del *Canzoniere musicale del Codice Vaticano Rossi 215* (Bologna 1966) (*Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica* III, *Mensurabilia* 2; un secondo volume dovrebbe comprendere l'introduzione critica e "uno studio sulla melica italiana del Trecento"); l'edizione include anche il cosiddetto frammento di Ostiglia, sul quale si veda O. Mischiati, *Uno sconosciuto frammento appartenente al codice Vaticano Rossi 215*, *RIaM* I (1966), p. 68–76; Gallo e Vecchi hanno inoltre raccolto in volume la riproduzione fotostatica de *I più antichi monumenti sacri italiani* (Bologna, A.M.I.S. 1968) (*Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica* III, *Mensurabilia* 1), per i quali si auspica lo studio dei testi riprodotti. A livello non divulgativo, sulla civiltà musicale europea del Trecento e, per alcuni aspetti, del Quattrocento si colloca il volume di Gallo, *Il Medioevo II* (Torino, EdT 1977) (*Storia della musica* a cura della Società Italiana di musicologia, II), con esaustive ricerche settoriali. Ricca di suggestioni è anche la sintesi di Pirrotta, *Novelty and Renewal in Italy: 1300–1600*, in *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, ed. H.H. Eggebrecht – M. Lütolf (München, Katzschler 1973), p. 49–63.

La scoperta di composizioni o frammenti trecenteschi è stata illustrata da Pirrotta, *Paolo Tenorista in a New Fragment of the Italian Ars Nova* (Palm Springs, Gottlieb

A.M.I.S.	<i>Antiquae Musicae Italicae Studiosi</i> (Università Bologna)
AMi	<i>Acta Musicologica</i>
AnnM	<i>Annales Musicologiques</i>
CHM	<i>Collectanea Historiae Musicae</i>
CMM	<i>Corpus Mensurabilis Musicae</i>
CSM	<i>Corpus Scriptorum de Musica</i>
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
MD	<i>Musica Disciplina</i>
NRMI	<i>Nuova Rivista Musicale Italiana</i>
Qu	<i>Quadrivium</i>
RIaM	<i>Rivista Italiana di Musicologia</i>
SM	<i>Studi musicali</i>

1961); *Church Polyphony apropos of a New Fragment at Foligno*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, ed. H. Powers (Princeton 1968), p.113-126 (il frammento sarebbe proveniente da Napoli, secondo Allan Atlas). Significative premesse per la costituzione d'una storia del mottetto in Italia sono state poste da: Gallo, *Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento, Qu IX* (1968), p.25-44; (ma di Gallo si veda anche: III [Certaldo], p.215-245 [da un messale di Biella = codice Lowe]); Vecchi, "*Celum mercatur hodie*". *Mottetto in onore di Thomas Becket da un codice bolognese, Qu XII/1* (1971; = *Memorie e contributi . . . offerti a Federico Ghisi*), p.65-70; Ziino, *Una ignota testimonianza sulla diffusione del mottetto in Italia durante il XIV secolo, RIidMX* (1975; = *Studi in onore di N. Pirrotta*), p.20-31.

Ulteriori scoperte furono presentate da: Ziino-Donato, *Nuove fonti di polifonia italiana dell'Ars Nova, SM II* (1973), p.235-255 (un foglio nell'Archivio capitolare di Atri con il "*Gloria Micinella*" di Zaccara da Teramo e altri testi a due voci in un codice della Biblioteca del Seminario di Messina); il succoso filone dei "frammenti padovani" ha offerto nuove sorprese: *Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del Quattrocento*. I: G. Cattin, *Il copista Rolando da Casale. Nuovi frammenti musicali nell'Archivio di Stato*; II: F. A. Gallo, *Due 'siciliane' del Trecento, AnnM VII* (1964-77), p.17-41 e 43-50; vi è tracciato il profilo del monaco Rolando copista di almeno due codici di polifonia tardo-trecentesca e, più tardi, notatore di libri corali del celebre monastero; è segnalato un frammento di musica per tastiera stupendamente copiato, prezioso e precoce testimoniaio della musica strumentale; vi sono infine recuperate due "siciliane" di cui solo una già nota dal codice Reina; per la determinazione formale delle "siciliane" aveva lavorato Pirrotta (II, Certaldo, p.97-112; III, Certaldo, p.431-441, e *New Glimpses of an Unwritten Tradition*, in *Words and Music: the Scholars' View . . . in Honor of A. Tillman Merrit*, ed. Berman [Cambridge Mass., Harvard Univ. 1972], p.271-291).

Notizie archivistiche o indirette hanno recato nuova luce su alcuni compositori e sul loro ambiente musicale: Gallo ha studiato Marchetto da Padova come compositore e l'*humus* musicale, nel quale è maturata la sua esperienza (*Marchetus in Padua und die 'franco-venetische' Musik des frühen Trecento, AfMw XXXI* [1974], p.42-56); lo stesso Gallo, dal riaperto archivio della chiesa fiorentina di S. Lorenzo (Biblioteca Laurenziana) ha tratto nuove testimonianze su Lorenzo Masini e Francesco degli Organi (*SM IV* [1975], p.57-63); Petrobelli ha lavorato su Bartolino da Padova: si veda *sub voce*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI (Roma 1965), p.634-636; *Some Dates for Bartolino da Padova*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk cit.*, p.85-112).

Ai testi poetici delle musiche trecentesche ha dedicato intense ricerche G. Corsi; a parte interventi di minor conto (cito soltanto: *Frammenti di un codice musicale dell'"Ars Nova" rimasti sconosciuti, Belfagor XX* [1965], p.210-215; si tratta del frammento E. Beta. 16 dell'Abbazia di Grottaferrata, sul quale è ritornato poi K. von Fischer in *Festschrift Wiora* [Kassel, Bärenreiter 1967], p.265-268), sono due i volumi da ricordare: *Rimatori del Trecento* (Torino, UTET 1969) e *Poesie musicali del Trecento* (Bologna, Commissione per i testi di lingua 1970; *Collezione di opere*

inedite o rare, 131); sia pure in lezione non definitivamente critica, essi comprendono la quasi totalità della poesia melica italiana del Trecento. A queste antologie si aggiungono contributi minori, come quello di F. Carboni – A. Ziino, *Poesie musicali e uno sconosciuto intonatore dell'Ars Nova, Esercizi – Arte, musica, spettacolo I*, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Perugia, 1978, p. 61–66 (vi si nominano un “maestro Marcho” e il notatore “ser Giovanni da Gualdo”).

Nell'ambito dei temi concernenti sia il rapporto tra poesia e musica, sia le forme poetiche, sono da menzionare alcuni contributi di Pirrotta: *Due sonetti musicali del sec. XIV*, in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés* (Barcelona 1961), p. 651–662; *Ballate e soni secondo un grammatico del Trecento*, in *Saggi e ricerche in memoria di E. Li Gotti* (Palermo 1962; Centro di studi filologici e linguistici siciliani, *Bollettino* 8), III, p. 42–54; *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Festschrift Heinrich Besseler . . .* (Leipzig 1962), p. 155–161; *Ars nova e Stil novo*, *RIIdM I* (1966), p. 3–19 (affluenza nell'incipiente Ars Nova di elementi formali ed espressivi della tradizione orale). Vecchi ha studiato alcune figure di maestri nel loro rapporto con la musica: Francesco da Barberino (*Qu VII* [1966], p. 5–21) e Pietro da Abano (*Qu VIII* [1967], p. 5–23); entrambi questi contributi sono ora raccolti con altri saggi di Vecchi in *Dulce melos*, voll. I e II (Bologna, A.M.I.S. 1972 e 1974).

Un capitolo a parte occupa la letteratura su Dante e la musica: Ghisi, *Dante e la musica nel suo tempo*, in *Scritti su Dante Alighieri nel VII centenario della nascita*, Società Storica della Valdelsa, Anno LXX (Castelfidardo, 1964); Monterosso, *Problemi musicali danteschi*, *Cultura e scuola IV* (1965), p. 207–212; Monterosso, *Un'“auctoritas” dantesca in un madrigale dell'Ars Nova*, *CHM IV* (1966), p. 185–193 (è il madrigale “Godi, Firenze” intonato da Paolo); Pirrotta, *Dante musicus: Gothicism, Scholasticism and Music*, *Speculum XLIII* (1968), p. 245–257; F. Bisogni, *Precisazioni sul Casella dantesco*, *Qu XII/1* (1971), p. 81–91; G. Salvetti, *La musica in Dante*, *RIIdM VI* (1971), p. 160–204; nel periodo qui preso in considerazione su Petrarca e la musica ha scritto Petrobelli, “*Un leggiadretto velo*” ed altre cose petrarchesche, *RIIdM X* (1975), p. 32–45. A nuove attribuzioni poetiche invita Gallo, *Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola e il madrigale trecentesco*, *Studi e problemi di critica testuale XII* (1976), p. 40–45.

Su problemi esegetici indugia E. Paganuzzi, *Allegoria e storia nel madrigale “Dal bel castel se parte de Peschiera” del Codice Vaticano Rossi 215, Vita Veronese XXVI* (1973), p. 225–226; e più in generale, sui brani del periodo veneto dell'Ars Nova si veda dello stesso Paganuzzi, *Il Trecento*, in *La musica a Verona* (Verona, Banca Mutua Popolare 1976), p. 33–70. Nell'ambito regionale veneto si muove anche il ricco articolo di Petrobelli, *La musica nelle cattedrali e nelle città ed i suoi rapporti con la cultura letteraria*, in *Storia della cultura veneta*, II (*Il Trecento*) (Vicenza, Neri Pozza 1976), p. 440–468, che va integrato dal parallelo studio di Gallo edito nel medesimo volume: *La trattatistica musicale*, p. 469–476. Lo stesso Gallo ha redatto le voci *Caccia*, *Madrigale (Trecento)* e *Ballata per l'Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden, Steiner, in corso).

Un cospicuo numero di scritti è stato dedicato al settore della trattatistica (fino al '72 una rassegna assai accurata delle edizioni e degli studi è presentata in Gallo,

Philological Works on Musical Treatises of the Middle Ages. A bibliographical Report, AMI XLIV (1972), p. 78–101). Vecchi non solo ha curato l'edizione del *Pomerium* di Marchetto da Padova, AIM 1961 (CSM 6) e delle *Rubricae breves* che a Marchetto furono per lungo tempo attribuite (*Qu X/1* [1969], p. 125–134), ma del *Pomerium* ha individuato il preannuncio in un passo del *Lucidarium* (*Qu IX* [1968], p. 83–95); del *Lucidarium* marchettiano Monterosso ha edito secondo il codice Aldini 361 della Bibl. Universitaria di Pavia un compendio sconosciuto (*Studi medievali*, serie III, VII [1966], p. 914–931). Ma l'autore che più copiosamente e con interventi spesso risolutivi ha indagato sulla teoria musicale nei suoi vari aspetti è stato Gallo; da quello che, a mia conoscenza, fu il suo primo intervento in materia ("Pronuntiatio". *Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, AMI XXXV [1963], p. 38–46) ad oggi, si contano numerose edizioni e studi, di cui ricorderemo in ordine cronologico i più significativi. Nel volume *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo* (Bologna, Tamari 1966) si legge una sintesi fondata su documenti di prima mano circa l'evolversi del sistema notazionale italiano. Dopo un saggio dedicato ad alcune fonti dei trattati di Giovanni di Garlandia e Filippo da Vitry e al loro rapporto (MD XXIII [1969], p. 13–20), si sono susseguite le edizioni: *Petrus Picardus, Ars motetorum compilata breviter; Anonymus, Compendium musicae mensurabilis artis antiquae* (AIM 1971; CSM 15); *Anonymus, Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musicae artis* (AIM 1971, CSM 16); *Due trattatelli sulla notazione del primo Trecento* (*Qu XII* [1971], p. 119–130); *Johannis Boen Ars (musicae)* (AIM 1972; CSM 19). Tra gli articoli di Gallo, i seguenti hanno toccato argomenti di notevole interesse: *Figura and Regula. Notation and Theory in the Tradition of Musica mensurabilis*, in *Studien zur Tradition (Festschrift von Fischer)* cit., p. 43–48, che delinea un approccio alla notazione secondo il metodo della linguistica moderna e della semiologia; *Die Musik in der Einleitung der Wissenschaften bei Egidius Romanus und Johannes Dacus*, in *Report of the eleventh Congress of the S.I.M.* (Copenhagen, Hansen 1974), p. 388–390 (nel XII Congresso della S.I.M., a Berkeley nel 1977, Gallo ha parlato sul tema: *Relationships between grammatical, rhetorical and musical Terminology in the Middle Ages*). Un soggetto a due facce hanno svolto Gallo e Ziino sulla tradizione orale nella musica del Medioevo: cfr. *L'etnomusicologia in Italia*, ed. D. Carpitella (Palermo, Flaccovio 1975), p. 161–166 e 169–194.

Circa la musica nelle arti figurative annoto un intervento di Ghisi, *An Angel Concert in a Trecento Sienese Fresco*, in *Aspects of Medieval & Renaissance Music (Festschrift G. Reese)*, ed. J. La Rue, (New York, Norton & Company 1966), p. 308–313.

Poco consistente fu il contributo degli italiani allo studio dell'Ars Nova francese. Se non m'inganno, sono da ricordare quattro contributi: Petrobelli, *Due mottetti francesi in una sconosciuta fonte udinese*, CHMIV (1966), p. 201–214 (da un isolato foglio pergameneo della Biblioteca Comunale di Udine, Archivio Florio 290); F. Della Seta, *Scienza e filosofia nella teoria musicale dell'Ars Nova in Francia*, NRMI X (1976), p. 357–383; Ziino, *Isoritmia musicale e tradizione metrica mediolatina nei mottetti di Guillaume de Machaut*, *Medioevo romanzo V* (1978), p. 438–465; e

ancora Ziino, *Precisazioni su un frammento di musica francese trecentesca conservato nell'Archivio Comunale di Cortona*, in *Università e tutela dei beni culturali: il contributo degli studi medioevali e umanistici*, a cura di I Deug-Su ed E. Menestò (Firenze, La Nuova Italia 1981), p. 351–363 (forse un mottetto incompleto in onore di Thomas Becket e un rondeau di Pierre de Molins).

B. Il Quattrocento

La letteratura sulla polifonia quattrocentesca è assai copiosa; tuttavia – tranne significative eccezioni – essa concerne la sopravvivenza della creatività negli autori italiani (lauda ecc.), le fonti e il rifiorire della capacità creativa nel genere frottolistico, piuttosto che la “grande” musica importata e praticata dai maestri franco-fiamminghi. Alcune indagini peraltro riguardano il secolo nel suo complesso: tali sono, ad esempio, il notissimo contributo di Pirrotta, *Music and cultural Tendencies in 15th-Century Italy*, *JAMS* XIX (1966), p. 127–161, e ancora di Pirrotta, i primi magistrali capitoli de *Li due Orfei* (Torino, Einaudi 1975²); la prima parte del volume di Gallico, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento* (Torino, EdT 1978; *Storia della musica* . . . , III).

Tra i manoscritti, Cattin ha studiato il Veneto Marciano it. IX, 145 (*Qu* IV [1960], p. 1–61); Gallo ha edito in facsimile e curato l'inventario del ms. 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna, 2 voll., con trascrizione degli *unica* (Bologna, Forni 1968/70; da questo codice lo stesso Gallo aveva estratto le musiche “veneziane”: *Qu* VI [1964], p. 107–130); Cattin ha ricostruito e pubblicato i testi del ms. 21 dell'Opera di S. Maria del Fiore (= *Un processionale fiorentino per la settimana santa. Studio liturgico-musicale sul ms. 21 dell'Opera di S. Maria del Fiore*; Bologna, A.M.I.S. 1975); sui problemi rituali legati a questi testi si veda ancora Cattin in *Dimensioni drammatiche della liturgia medievale* (Roma, Bulzoni 1977), p. 243–265; nello stesso volume, p. 267–271, figura un intervento di Gallo sulle sezioni polifoniche degli uffici drammatici di Padova; L. Feininger ha redatto un più preciso indice degli *incipit* musicali del ms. 87 del Castello del Buon Consiglio di Trento (*Qu* X/2 [1969], p. 49–79).

Per le strutture organizzative della musica polifonica rinvio a Gallo-Mantese, *Ricerche sulle origini della cappella musicale del Duomo di Vicenza* (Venezia–Roma, Istituto per la collaborazione culturale 1964); F. Fano, *Profilo di una storia della vita musicale in Venezia dalle origini alla vigilia della fioritura rinascimentale* (Bologna, A.M.I.S. 1975); Cattin, *Church Patronage of the Music in fifteenth-Century Italy*, in *Music and Medieval & Early Modern Europe*, ed. J. Fenlon (Cambridge University Press 1981), p. 21–36; Cattin, *Formazione e attività delle Cappelle polifoniche nelle Cattedrali. La musica nelle città*, in *Storia della cultura veneta*, 3/III (Vicenza, N. Pozza 1981), p. 267–296, a cui nel medesimo volume segue l'ampio saggio di Gallo, *La trattatistica musicale*, p. 297–314; sull'insinuarsi della polifonia negli ambienti monastici italiani si veda Cattin, *Tradizione e tendenze innovatrici nella normativa e nella pratica liturgico-musicale della Congregazione di S. Giustina, Benedictina XVII* (1970), p. 254–299.

Di singoli compositori è stata ricostruita, per quanto lo concede la frammentaria documentazione, la biografia e/o trascritte le opere: Gallo, *Antonii Romani Opera* (Bologna, A.M.I.S. 1965; *Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta Sacra 1*); Cattin, *Johannes de Quadris musico del secolo XV, Qu X/2* (1969), p. 5-47, e *Johannis de Quadris Opera* (Bologna, A.M.I.S. 1972; *Antiquae Musicae Italicae Monumenta Veneta Sacra 2*); Fano, *Beltrame Feragut maestro di cappella nel Duomo di Milano (1426-30)*, *Arte Lombarda XIV* (1969), p. 53-70; Pirrotta, *Zacharus Musicus, Qu XII* (1971), p. 153-175; Ziino, "Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo": alcune date e molte ipotesi, *RIdM XIV* (1979), p. 311-348 (è una buona premessa per risolvere il problema della costellazione Zachara/Zacharias); su Bartolomeo da Bologna ha recato nuova documentazione A. Cavicchi, *RIdM X* (1975), p. 46-71 e *XI* (1976), p. 178-181.

A Dufay M. Mila ha dedicato due volumetti (Torino, Corsi universitari, Giappichelli 1972/73) e un saggio riassuntivo: *Guillaume Dufay, musicista franco-borgognone, Belfagor XXXV* (1980), p. 157-173 (gli è ancora attribuita la messa *Caput* che in realtà non gli appartiene); di Arrigo il Tedesco (= Isaac) ha scritto brevemente Ghisi, *Analecta Musicologica II* (1966), p. 1-5 (fonti italiane profane) e *Chigiana XXIV*, n. s. 4 (1967); Gallico ha riedito in *RIdM VI* (1971), p. 205-210, alcuni documenti dell'archivio Gonzaga relativi a Josquin e ha indagato sul rapporto tra Josquin e la frottola in *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, ed. E. E. Lowinsky (London, Oxford University Press 1977), p. 446-454. Su singoli aspetti o brani del repertorio internazionale si sono soffermati: Pirrotta, *Two Anglo-Italian Pieces in the manuscript Porto 714*, in *Speculum musicae. Festgabe für H. Husmann . . .*, ed. H. Becker - R. Gerlach (München, Fink 1970), p. 253-261 (sono i testi *Che farò io* e *[Io] zemo, suspiro* attribuiti a Galfridus de Anglia); Pirrotta, *Ricerzare e variazioni su "O rosa bella"*, *SMI* (1972), p. 59-77 (il titolo è allusivo, trattandosi d'una ricerca sulle attribuzioni contrastanti della celebre canzonetta il cui testo si vuole, forse infondatamente, del Giustinian); Maria Caraci, *Fortuna del tenor "L'homme armé" nel primo Rinascimento*, *NRMI IX* (1975), p. 171-204 (Busnois, Ockeghem, Dufay, ecc.); Cristina Santarelli, *Quattro messe sul tenor "Fors seulement"*, *NRMI XIV* (1980), p. 339-349 (si tratta delle omonime messe di Ockeghem, Obrecht, Pipelare e Gombert; con qualche miglioria e titolo mutato il saggio è ristampato in *Rivista internazionale di musica sacra II* [1981], p. 420-439).

Del ritrovamento o della identificazione di nuove composizioni hanno dato notizia: Mischiati, *CHM IV* (1966), p. 179-183 (foglio pergameneo Q 1 del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, con un *Gloria* di Hubertus de Salinis); Cattin-Mischiati-Ziino, *RIdM VII* (1972), p. 153-181 (*Sanctus, Agnus Dei, Credo* di Guardiagrele in Abruzzo, sui quali è tornato Ziino, *RIdM VIII* [1973], p. 9-13, riconoscendo un *contrafactum* di "Questa fanciulla amor" di Landini).

Ed ora entriamo nel mondo dei frottolisti. Consistenti apporti documentari sulla biografia di Marco Cara e Michele Pesenti ha recato Paganuzzi, *RIdM XII* (1977), p. 7-24 (lo stesso Paganuzzi aveva in precedenza studiato una lapide in S. Fermo e Rustico in Cortalta relativa a *Michael musicus* (= Pesenti), *Memorie dell'Accade-*

mia di agricoltura, scienze e lettere di Verona, seduta del 23 novembre 1975). Di rilievo l'edizione di *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, a cura di B. Disertori (Milano, Ricordi 1964; *Istituti e monumenti dell'arte musicale italiana*, n. serie, III); di carattere ecclusivamente pratico, per quartetto di flauti dolci o di strumenti antichi, è invece l'edizione delle opere di Francesco d'Ana, a cura di P. Verardo, 2 fascicoli (Milano, Ricordi 1976).

Sebbene l'argomento attenda ancora ricerche sistematiche urgenti, qualche intervento si segnala anche sui testi letterari delle frottole; sui testi della fase precedente Pirrotta ci ha lasciato due saggi: *On Text Forms from Ciconia to Dufay*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, cit., p. 673-682, e *Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche*, in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di G.M. Gatti (1892-1973)* (Bologna, A.M.I.S. 1973), p. 133-157; dobbiamo a Gallico: *Un libro di poesie per musiche dell'epoca di Isabella d'Este* (Mantova 1961; *Quaderno n. 4*, a cura del Bollettino Storico Mantovano); *Un "Dialogo d'amore" di Niccolò da Correggio musicato da Bartolomeo Tromboncino*, *Studien zur Musikwissenschaft XXV* (1962), p. 205-213; *Poesie musicali di Isabella d'Este*, *CHM III* (1962), p. 109-119; poi gli interessi di Gallico divennero più ampi e articolati: ne sono frutto ricerche quali: *Civiltà musicale mantovana intorno al 1500*, in *Atti del VI Congresso internazionale di Studi sul Rinascimento* (Firenze, Sansoni 1965), p. 243-249; e *Primizie musicali di compositori mantovani nel Rinascimento*, *Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana XLIII* (1975), p. 49-77.

A partire dal 1974 F. Luisi ha offerto notevoli contributi di analisi ed editoriali: *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico. Considerazioni critiche e bibliografiche*, *NRMI VIII* (1974), p. 491-535; *Le frottole per canto e liuto di B. Tromboncino e M. Cara nella edizione adespota di Andrea Antico*, *NRMI X* (1976), p. 211-258. Dal primo dei due saggi è derivata poi l'edizione per esteso (Roma, Pro Musica Studium 1976, 2 voll.); *La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI* (Roma, ERI 1977): volendosi porre come visione sintetica d'importanti fenomeni della storia musicale italiana, è un volume che ha fatto e fa discutere; si potrà non essere d'accordo su talune valutazioni o sui momenti di "convergenza" prospettati da Luisi, ma alcuni settori sono bene approfonditi e gli esempi musicali sono spesso di prima mano. Con l'appoggio della Fondazione Levi di Venezia è iniziata poi una promettente attività editoriale, il cui primo frutto, sempre a cura di Luisi, è *Apografo miscelaneo marciano* (Venezia, Fondazione Levi 1979), che costituisce l'edizione dei mss. di Venezia, Biblioteca Marciana, it. IV, 1795-1798, con largo apparato di documentazione critica.

Alla ricerca di ascendenze o di metamorfosi testuali, nell'ambito dei testi popolareggianti, sono volti gli studi: di Gallico, *Una probabile fonte della canzone "Torela mo vilan"*, *Lares XXVII* (1961), p. 15-21; di Liliana Pannella, *Il canto della "Ramacina" nella tradizione letteraria e musicale*, *Lares XXVII* (1961), p. 124-140, e *XXVIII* (1962), p. 58-76; di Ghisi, *Alcune canzoni a ballo del primo Cinquecento*, in *Festschrift H. Engel* (Kassel, Bärenreiter 1964), p. 125-133; per i canti e le danze nelle Maccheronee del Folengo, si veda Cattin, *RIdM X* (1975), p. 180-215; sui trattati quattrocenteschi di danza, a un primo intervento di Beatrice Pescerelli, *Una*

sconosciuta redazione del trattato di danza di Guglielmo Ebreo, *RIdM IX* (1974), p. 48–55, ha fatto seguito un importante saggio di Gallo che prende in esame l'intera tradizione manoscritta: *Il "ballare lombardo" (circa 1435–1475). I balli e le basse danze di Domenico da Piacenza e di Guglielmo da Pesaro*, *SM VIII* (1979), p. 61–84.

L'esplorazione delle fonti della lauda polifonica (i tempi sarebbero ormai maturi per una edizione completa di questo genere tutto italiano!) ha impegnato ripetutamente Ghisi, *Gli aspetti musicali della lauda fra il XIV e il XV secolo, prima metà*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario [a] collegis oblata* (Hafniae, Hansen 1962), p. 51–57, e *Di una lauda [= L'amore a me venendo] nel codice pavese Aldini*, in *Essays in Musicology in honor of Dragan Plamenac*, ed. G. Reese – R. J. Snow (University of Pittsburgh 1969), p. 61–64; P. Damilano, *Fonti musicali della lauda polifonica intorno alla metà del sec. XV*, *CHM III* (1963), p. 59–90 (nello stesso volume, p. 15–57, sempre di Damilano, v'è la trascrizione delle laude monodiche latine del Trecento, che figurano nell'antifonario bobbiese F.I.4. della Biblioteca Nazionale di Torino); e Cattin, che oltre a minori interventi (nel vol. II di Certaldo sul codice di Pavia, Aldini 361; e in *Qu IX* [1968], p. 87–102, sul ms. ML 171 J 6 della Library of Congress di Washington), ha scritto: *Le poesie del Savonarola nelle fonti musicali*, *Qu XII* (1971), p. 259–280; *Musiche per le laude di Castellano Castellani*, *RIdM XII* (1977), p. 183–230; *I "Cantasi come" in una stampa di laude della Biblioteca Riccardiana* (Ed. r. 196), *Qu XIX* (1978), p. 5–52.

Ancora connesso con gli ambienti di produzione e di fruizione della lauda, ma aperto anche ai generi della frottola e delle *chansons*, si è rivelato l'importante cod. Cape Town, Grey 3.b.12, recentemente scoperto; lo ha studiato e parzialmente edito Cattin: *Benedictina XIX* (1972), p. 445–537; *Nuova fonte italiana della polifonia intorno al 1500 . . .*, *AMI XLV* (1973), p. 165–221; *Italian Laude & Latin Unica from the MS Cape Town* (Stuttgart, AIM-Hänssler 1977) (CMM 76). Ulteriori propaggini della lauda Ziino ha rinvenuto nel cod. Ferraioli 84 della Biblioteca Apostolica Vaticana (sec. XVI), *Cultura neolatina XXXIII* (1973), p. 273–329; di notevole interesse saranno lo studio e l'edizione del cod. K.I.2 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (intorno al 1500) di cui Ziino ha dato notizia in *NRMI X* (1976), p. 437–441 (le composizioni sembrano appartenere a compositori locali); quasi tutta locale è anche la produzione raccolta, sempre da Ziino, in *Documenti di polifonia in Abruzzo* (Roma, Pro musica Studium 1974). Un bell'esempio, che ha offerto agli studiosi il prezioso materiale dei "libroni di Gaffurio", si può additare nei sedici volumi dell'*Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense*, diretto da L. Migliavacca (Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, dal 1958).

Preliminari al settore della trattatistica si possono considerare gli interventi di Gallo sui traduttori e sulle traduzioni degli antichi testi greci: *Musici scriptores graeci*, in *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries III*, (Washington, D.C. 1976), p. 63–73; *Nuove notizie sulla famiglia e sull'opera di Nicolò Leonicensi*, *Archivio Veneto LXXII* (1963), p. 5–22; *Le traduzioni dal greco per Franchino Gaffurio*, *AMI XXXV* (1963), p. 172–174.

Direttamente attinenti alla trattatistica sono i seguenti lavori (studi o edizioni) di

Gallo: *La tradizione dei trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis*, *Qu VI* (1964), p. 57–84; *Citazioni da un trattato di Dufay*, *CHM IV* (1966), p. 149–152 (figurano nel ms. 1158 della Biblioteca Palatina di Parma, autografo di Gaffurio); due saggi sui rapporti musicali tra Polonia e Italia, in *Atti del primo convegno musicologico italo-polacco* (Bologna, A.M.I.S. 1970), p. 25–50; *Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: l'Illuminator di Giacomo Borbo*, *RIdM X* (1975), p. 72–85; tra le edizioni: *Mensurabilis musicae tractatuli* (Bologna, A.M.I.S. 1966), il commento di Prosdocimo de Beldemandis al trattato di Johannes de Muris (Bologna, A.M.I.S. 1966); *Franchini Gafurii Extractus parvus musicae* (Bologna, A.M.I.S. 1969).

Anche G. Massera ha recato apprezzabili contributi nell'ambito editoriale della trattatistica: *Georgii Anselmi Parmensis De musica* (Firenze, Olschki 1961); *Nicolai Burtii Parmensis Florum Libellus* (Firenze, Olschki 1975); il *Tractatus secundus* di Nicolò Burzio è edito in *Qu VIII* (1967), p. 39–49; ancora di Massera sono *La "mano musicale perfetta" di Francesco de Brugis . . .* (Firenze, Olschki 1963); e *Istanze e riflessioni metodologiche nella scienza musicale alla fine del Quattrocento*, in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di G. M. Gatti cit.*, p. 159–169; tra altri lavori relativi alla musica pratica: *Di alcuni canti sacri a due voci nei corali del Duomo di Parma*, *Aurea Parma XLVIII* (1964), p. 79–87 e 260–265. Il trattato *De partitione licterarum Monocordi* di Jacobus Theatinus fu pubblicato da Angiolamaria Guarnieri Galuzzi (Cremona, Fondazione Monteverdi 1975) (*Instituta et Monumenta* pubblicati dalla Scuola di paleografia e filologia musicale dell'Università di Pavia; Serie II, Instituta 4). Un giovane studioso, P. P. Scattolin, ci ha dato l'edizione di *Mensurabilis musicae tractatuli* (Bologna, A.M.I.S. 1975) e il documentato saggio *La regola del "grado" nella teoria medievale del contrappunto*, *RIdM XIV* (1979), p. 11–74. Per cura di C. Ruini è stata edita *Ameri Practica artis musicae* (AIM 1977; CSM 25).

Di iconografia si è occupato P. E. Carapezza, *Regina angelorum in musica picta. Walter Frye e il "Maître au feuillage brodé"*, *RIdM X* (1975), p. 134–154. Sullo strumentario ricordo di V. Gai, *Gli strumenti musicali della corte medicea e il museo del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze* (Firenze, Licosa 1969).

Le polifonie "primitive"

L'interesse per questo genere di polifonia (dopo alcuni meritori lavori di Vecchi risalenti agli anni '50) si è accentuato negli ultimi decenni e ha lasciato tracce anche nella letteratura musicologica italiana, soprattutto a partire dall'articolo di Gallo, *"Cantus planus binatim"*. *Polifonia primitiva in fonti tardive*, *Qu VII* (1966), p. 79–89, che ne recuperò l'antica denominazione e presentò esempi da varie fonti; la documentazione italiana si accrebbe vistosamente con la citata edizione de *I più antichi monumenti sacri italiani*, a cura di Gallo-Vecchi (1968), ma già Petrobelli, *Nuovo materiale polifonico del Medioevo e del Rinascimento a Cividale*, *Memorie storiche forogiuliesi XLVI* (1965), p. 213–215, aveva annunciato l'esistenza d'un rilevante repertorio di brani a due voci nei codici di Cividale del Friuli; inoltre K. Ricciarelli – P. Ernetti, *Il discanto aquileiese, Jucunda laudatio IV* (1966),

p.238–253, pubblicarono, sempre dai codici cividalesi, la trascrizione di nove composizioni a due voci (sono ristampate nella medesima Rivista XI [1973], p.40–55). Risalendo a ritroso, Gallo rintracciò testimonianze di primordiali forme polifoniche (*Esempi dell'organum dei Lombardi nel XII secolo, Qu VIII* [1967], p.23–27); Ziino pose in evidenza la prassi organale a Lucca (*Polifonia nella Cattedrale di Lucca durante il secolo XIII, AML XLVII* [1975], p.16–30), riscontrando notevoli analogie con quanto avveniva a Siena (K. von Fischer, *AfMw XVIII* [1961], p. 167–182); Cattin ne trovò esempi nella tradizione benedettina (bibl. citata), Vecchi studiò *Un gruppo di testi di planus contrapunctus nei codici liturgici di Aosta* (sec. XIII–XIV), in *Testimonianze, studi e ricerche in onore di G. M. Gatti cit.*, p.115–131; Ziino allargò il repertorio con *Polifonia "primitiva" nella Biblioteca Capitolare di Benevento, Analecta Musicologica XV* (1975), p.1–13 (troppo al *Benedicamus*), e con *Polifonia "arcaica" e "retrospettiva" in Italia centrale: nuove testimonianze, AML L* (1978), p.193–207 (da vari codici di Assisi e da uno farfense ora alla Biblioteca Nazionale di Roma); Damilano ha edito un *Sanctus* e un *Agnus* a due voci in *L'antico ufficio ritmico di San Giovenale vescovo di Narni, I Quaderni IX* (Fossano 1979), p.42–45 (facsimile), 77–79 (trascrizione); M. T. Rosa Barezzi, *Testimonianze musicali nella chiesa di S. Francesco d'Assisi di Brescia, Brixia Sacra* (1979/80), p.17 dell'estratto, reca un *Benedicamus* a quattro voci da una tarsia del 1511.

Tuttavia l'episodio culminante nella storia delle ricerche sulle polifonie "primitive" è avvenuto nell'agosto del 1980: un Convegno internazionale su questo tema organizzato da P. Petrobelli a Cividale del Friuli. In vista di quell'incontro Petrobelli ha edito in volumetto prezioso *Le polifonie primitive di Cividale*, con facsimile e trascrizione dei testi cividalesi; Gallo ha presentato al Convegno la relazione di base, con l'inventario dei brani europei finora noti; non sono mancati altri validi contributi e discussioni. Attendiamo con impazienza la pubblicazione degli atti.

3. Cinquecento e Seicento

LORENZO BIANCONI

Lo studio della storia della musica italiana cinque e seicentesca – il solo che mette conto di illustrare qui, giacché la musicologia storica italiana non è quasi mai intervenuta sulle tradizioni musicali extraitaliane del Cinque e Seicento – non è neppur concepibile, oggi come oggi, senza i contributi capitali dati nel dopoguerra dallo studioso italiano cui spetta a pieno titolo, nella presente rassegna e nella considerazione internazionale, il primissimo posto: Claudio Sartori. La sua produzione scientifica – che è sbrigativo classificare sotto la rubrica riduttiva di "bibliografia musicale" – ha fornito e continuerà per un pezzo a fornire i più efficaci strumenti d'indagine e la cornice conoscitiva più ampia e robusta per qualsivoglia impresa storiografica (di largo o di stretto respiro) nel campo della musica italiana di quei due secoli. I due volumi della *Bibliografia della musica strumentale italiana* (Firenze, L. S. Olschki 1952 e 1968), il *Dizionario degli editori musicali italiani* (*ibid.*, 1958), il *Nuovo Vogel* prodotto in collaborazione con François Lesure

(Genève–Pomezia, Minkoff–Staderini 1977), il *Primo tentativo di catalogo unico dei libretti italiani a stampa fino all'anno 1800* (pubblicato a dispense in fotocopia a partire dal 1973 e destinato – pare – a diventare prima o poi un volume del *RISM*), e l'allestimento in Milano dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali sono i titoli salienti – realizzati con strenua dedizione personale – di un investimento davvero mirabile di energia scientifica che dà e per decenni darà alla collettività musicologica frutti enormi. Non v'è utente del lavoro prodotto da Sartori che non sia consapevole della sua utilità strumentale; è vero anche che certuni trovano (non sempre immotivatamente) occasione di ridire sul grado di esattezza e accuratezza esecutiva di talune di queste imprese bibliografiche. L'aspetto determinante che però forse non ogni musicologo – italiano o straniero – percepisce e valuta appieno nella produzione di Sartori è ben più significativo. Per dirla in breve: con questi lavori Sartori ha reso possibile un accesso vasto e onnilaterale, sul piano – in questo caso assolutamente decisivo – della quantità prima ancora che su quello della qualità, alla produzione musicale italiana del Cinque e Seicento: una produzione musicale che sarà giusto definire “di massa” (per il numero stesso dei compositori attivi in quest'epoca, per la disseminazione territoriale capillare delle istituzioni musicali, per l'entità stessa delle testimonianze superstiti, per la stessa numerosità delle opere musicali) e “di serie” (per l'altissimo grado di convenzionalità connaturata nei generi musicali dominanti – il madrigale cinquecentesco, il dramma per musica seicentesco – e per la natura stessa di un consumo musicale letteralmente “in serie”). Sono appunto le coordinate complessive di questa produzione musicale di massa e in serie quelle che emergono dalle bibliografie sartoriane e che invece necessariamente sfuggono all'atteggiamento consuetudinario d'una tradizione musicologica che da sempre predilige su ogni altro il taglio monografico. In altre parole, al di là di ogni scelta opinabile nel particolare, i lavori di grande dimensione prodotti da Sartori forniscono le premesse per il trapasso da una storia “eroica” della musica, fatta per grandi nomi e guidata da un interesse preminentemente estetico o formalistico, a una storia “effettuale” e “materiale” della musica italiana, colta nel profondo e nel complesso della sua rigogliosissima realtà cinque e seicentesca. (Questo sia detto senza pregiudizio verso la legittima, anche se raramente fortunata, aspirazione a dissotterrare per il godimento dell'esecutore e dell'ascoltatore moderno tesori artistici “ingiustamente dimenticati” del passato, aspirazione che a molti musicologi pare tuttora prioritaria.) Sono anche, quelli di Sartori, lavori che aprono altrettante prospettive d'indagine. Come scrivere una storia dei rapporti tra musica e letteratura nel Cinquecento senza il *Nuovo Vogel*, una storia del teatro italiano (non soltanto musicale) del Seicento senza il catalogo dei libretti, una storia della committenza e del consumo e della recezione musicale senza le bibliografie sartoriane, una storia delle istituzioni musicali locali senza gli schedari dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali? Semmai andrà detto che forse non tutta la musicologia italiana si è già appropriata appieno di questi strumenti e delle prospettive storiografiche che essi consentono di dischiudere: di fronte a questioni come le summenzionate, c'è tuttora chi si attarda a meditare se il Viadana sia qualcosa di più o qualcosa di meno di “un buon minore”, o chi indugia a sceverare il bello e il brutto,

l'imperituro e il caduco nella *Psiche* del Leardini. (Per un curioso contrasto, anche nei brevi articoli di vario argomento pubblicati numerosissimi da Claudio Sartori in margine alle imprese di maggior impegno pare talvolta di ravvisare l'angustia di una consuetudine musicologica concepita come accumulazione di informazioni singole e non come costante, incessante reinterrogazione – conoscitiva prima ancora che estetica – della storia e delle sue ragioni. Questo, beninteso, non altera di un ette il significato propulsivo che rivestono i lavori importanti di Sartori.)

La musicologia storica italiana rivela in generale un atteggiamento di encomiabile sobrietà ideologica nei confronti di concetti storiografici e stilistici che altrove suscitano tuttora forti fermenti polemici. Il ricorso ai concetti di 'umanesimo' e di 'rinascimento' è giustamente cauto (nell'uso che ne fanno, i musicologi italiani sembrano orientati – consapevolmente o no – piuttosto verso gli studi di D. P. Walker che non verso quelli, più marcatamente idealistici, di E. E. Lowinsky). La presenza massiccia di musicisti oltramontani in Italia nel Cinquecento ha ormai definitivamente cessato di provocare la pseudo-questione del primato nazionale della musica italiana. Sull'altro versante, le dispute vecchiotte intorno alla problematicità del concetto di "barocco" – un concetto che nella tradizione culturale italiana ha mantenuto più durevolmente che in Germania forti connotazioni negative – sono da gran pezza cessate, e semmai nell'uso corrente il termine viene inflazionato nella accezione meramente stilistico-cronologica consueta soprattutto nei paesi anglosassoni: esso è diventato talmente neutro e criticamente innocente che c'è già chi, senza grave danno, semplicemente incomincia a farne a meno. Del concetto di 'manierismo' e della sua applicabilità alla storia della musica s'è dibattuto in un convegno del 1973 (cfr. *Studi musicali* III, 1974): ovvio che il tentativo venisse tentato proprio in Italia, in un paese dove la storia della musica, per tradizione critica e per collocazione accademica, sta in un rapporto stretto e financo ancillare con la più vigorosa tradizione degli studi storico-artistici (che al manierismo hanno dedicato molta attenzione nel dopoguerra). L'esito del convegno – un convegno internazionale di notevole qualità, che ha rivelato l'importanza delle affinità reciproche tra studiosi italiani, tedeschi e statunitensi di cose cinquecentesche – fu illuminante: da un lato stanno gli studiosi che intendono il concetto di 'manierismo' in senso estetico e valutativo, e dunque peggiore, e perciò – se semplicemente non lo rifiutano – ne fanno una categoria di giudizio genericamente applicabile a manifestazioni artistiche di epoche diverse accomunate dalla iperfunzione dello stile; dall'altro, stanno gli studiosi che ne accettano un'applicazione condizionata, come categoria critica che consente di cogliere aspetti specifici della struttura musicale del tardo Cinquecento, e della sua propensione all'artificio compositivo. Il termine, comunque, non sembra destinato ad alimentare nel prossimo futuro appassionate diatribe critiche o a radicarsi nell'uso corrente italiano.

(Tanta sobrietà concettuale – sia detto tra parentesi – lascia invece il posto alla mera indigenza teorica in un altro settore degli studi cinquecenteschi: l'analisi strutturale, il rapporto di teoria musicale e prassi compositiva, soprattutto nel campo della musica polifonica – un campo in cui la tensione tra un sistema teorico assai robusto e una prassi compositiva assai rigogliosa è irta di problemi –, non

suscitano piú che un fioco interesse in Italia. Un indizio sintomatico: un libro controverso ma capitale come le *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* di Dahlhaus in Italia non è stato, nonché tradotto, neppure recensito né, forse, molto letto. Soltanto gli scritti di due autori lasciano trasparire – a diverso titolo – un'attenzione avvertita e non episodica a siffatte questioni: di Paolo Emilio Carapezza basti citare le pagine cinquecentesche delle sue *Costituzioni della musica*, Palermo, Flaccovio 1974; di Claudio Gallico, il contributo metodologico al congresso di Copenhagen del '72, pubblicato anche in *Rivista italiana di musicologia* VIII, 1973.)

Negli studi cinquecenteschi, il settore d'indagine privilegiato – un settore nel quale la musicologia italiana parte avvantaggiata – è quello dei rapporti tra musica e letteratura: rapporti che per la comprensione della musica del XVI secolo sono vitali. I due repertorii predominanti sono quelli della frottola e del madrigale: per ambedue, le questioni delle fonti testuali, delle implicazioni socioletterarie (provenienza e destinazione dei testi), degli stili e delle tecniche liriche, delle intenzioni poetiche, della elocuzione o della rappresentazione musicale del testo sono preminenti. I modi di accostarsi a queste questioni sono per loro natura molteplici. Giulio Cattin ha investigato sistematicamente le testimonianze di interesse musicale nelle opere di letterati cinquecenteschi come Teofilo Folengo (*Rivista italiana di musicologia* X, 1975) e Gian Giorgio Trissino (convegno di studi sul Trissino, Vicenza, Pozza 1980). Claudio Gallico ha sondato in tutte le loro implicazioni singoli testimoni manoscritti, sia letterarii (come il ms. I-MAc A.I.4, in *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova 1961) che musicali (come il ms. I-Bc Q.21, in *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento*, Firenze, Olschki 1961), prestando particolare attenzione ai riverberi della poesia popolare nell'uso poetico cortese. Questo interesse si alimenta di una conoscenza repertoriale vastissima: si attende tuttora dal Gallico la realizzazione di quell'“*inventario di poesia e musica italiana del primo rinascimento*” annunciato programmaticamente nel primo numero della *Rivista italiana di musicologia* (1966). Un frutto recente di queste indagini è la sottile disamina e il restauro ideale dei significati culturali d'una raccolta tardiva e mutila ma esemplare, le *Villotte mantovane del 1583* (*Damon pastor gentile*, Mantova, Arcari 1980). Nino Pirrotta ha fornito da parte sua il primo esempio di quanto sia criticamente fruttuosa l'indagine delle “*scelte poetiche*” operate da un compositore di madrigali (nella fattispecie Monteverdi, cfr. *Nuova rivista musicale italiana* II, 1967). L'esempio ha trovato qualche séguito da parte di autori stranieri e italiani, soprattutto nella *Rivista italiana di musicologia*: basti citare gli studi di Anthony Newcomb sulle “*antologie*” ferraresi di madrigali dedicati a Laura Peverara (X, 1975), di James Chater sul Marenzio (XIII, 1978), di Silke Leopold sull'impiego madrigalistico dell'*Arcadia* sannazariana (XIV, 1979), di P.E. Carapezza sulle scelte poetiche nei madrigali di Schütz (*Schütz-Jahrbuch* I, 1979), di James Haar e Antonella Balsano sulla fortuna musicale dell'*Orlando furioso* e delle liriche minori dell'Ariosto (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 5, 1981), di Antonio Vassalli e dello scrivente sulla circolazione letteraria e musicale dei madrigali di G.B. Strozzi sr (negli atti del convegno su *Firenze e la Toscana dei*

Medici tenutosi a Firenze nel 1580). Precursore notevole di questo interesse fu il saggio finissimo di Francesco Degrada su *Dante e la musica del Cinquecento* (*Chigiana* XXII, 1965). La questione delle fonti poetiche del madrigale musicale italiano – una questione che dovrebbe interessare a pari titolo gli storici della letteratura e della musica, e che però soltanto da parte musicologica ha provocato finora qualche approfondimento – viene ora affrontata sistematicamente da Antonio Vassalli e dallo scrivente, che hanno allestito un repertorio delle fonti letterarie a stampa cinque e seicentesche utilizzate dai musicisti nel secolo che va dal 1520 al 1630 circa (questo lavoro, fin da oggi accessibile agli studiosi in via privata e destinato ad essere prossimamente pubblicato, colmerà una delle lacune più vistose del *Nuovo Vogel*, e però senza di esso non sarebbe neppur stato concepibile).

Che i testi letterari siano talvolta fonti documentali eloquenti per le vicende della storia della musica cinquecentesca si vede anche dall'uso accorto che ne fanno Elio Durante e Anna Martellotti nella loro minuziosa, eccellente *Cronistoria del concerto delle dame* della corte estense (Firenze, S.P.E.S. 1979; si tratta – va detto – d'un libro assai ragguardevole, frutto della passione musicologica di due non-musicologi, e perciò sintomatico delle circostanze spesso singolari in cui prosperano gli studi di musicologia in Italia). Paolo Fabbri, uno studioso di formazione letteraria intieramente dedicatosi poi alla musicologia (autore della più completa monografia monteverdiana redatta a tutt'oggi, in corso di stampa presso le Edizioni di Torino, 1982), mette a frutto in ogni suo contributo gli strumenti critici della filologia e della storia letteraria, con risultati eloquenti soprattutto nei casi più sottili o complessi, come le composizioni in lingua "grechesca" di Manoli Blessi (*Rivista italiana di musicologia* XI, 1976), o le villanelle "alla napoletana" degli anni '70, genere ormai molto remoto dalle sue radici "popolari" (*Studi musicali* V, 1976). Alla villanesca e villanella ha dedicato saggi eruditi e illuminanti Elena Ferrari Barassi, facendo ampio ricorso alle testimonianze letterarie coeve (cfr. *Rivista italiana di musicologia* II, 1967 e V, 1970; *Nuova rivista musicale italiana* II, 1968): suo è pure l'unico contributo recente allo studio del madrigale spirituale (negli atti del convegno *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Venezia–Mantova–Cremona 1969).

È davvero paradossale che il dattiloscritto della traduzione italiana del libro magistrale di Alfred Einstein sul madrigale italiano ingiallisca da decenni nei cassetti di un poco avveduto editore. Ma da qualche anno il territorio sterminato del madrigale – un territorio che compete *in primis* alla musicologia italiana di dissodare – attira su di sé un'attenzione continuativa, non occasionale. Prova ne siano molte edizioni recenti, perlopiù accurate e riccamente commentate: le edizioni dei madrigali di Luzzasco Luzzaschi (a cura di A. Cavicchi, Brescia–Kassel, L'Organo–Bärenreiter 1965), di Maddalena Casulana (a cura di B. Pescerelli, Firenze, Olschki 1979), di Camillo Cortellini (a cura di R. Dalmonte, ibid. 1980), di Pomponio Nenna (a cura di A. Pompilio, ibid. 1982), di Gio. Domenico Montella (idem, *Monumenti musicali italiani*, in corso di stampa) sono altrettanti contributi a una nuova geografia e storia del madrigale, che perfeziona e arricchisce il panorama einsteiniano senza peraltro più impaniarsi nelle aporie estetiche del benemeritissimo studioso tedesco¹. In questo senso, spiccano alcune iniziative particolari di largo

respiro. L'edizione delle *Musiche rinascimentali siciliane* intrapresa dall'Istituto di storia della musica dell'Università di Palermo sotto la guida di P.E. Carapezza (Roma, DeSantis 1970–1973; Firenze, Olschki 1978 sgg.) costituisce un tentativo esemplare di ricostruzione integrale d'una "scuola" provinciale ben delineata. L'edizione delle opere complete di Monteverdi (a cura della Fondazione Monteverdi di Cremona nella serie *Instituta et monumenta*, serie che contiene edizioni pregevoli di opere di Sigismondo d'India e Tiburzio Massaino, nonché di trattati musicali come il *Dialogo* di A.F. Doni e i *Discorsi* di Severo Bonini) dà finalmente un testo criticamente attendibile delle musiche del massimo compositore dell'epoca (mentre invece del suo epistolario manca a tutt'oggi un'edizione men che approssimativa!). L'editore DeSantis di Roma ha curato, nel dopoguerra, una serie di *Capolavori polifonici del secolo XVI* (di livello diseguale): vi figurano numerose le opere di Orazio Vecchi e Adriano Banchieri (a quest'ultima figura di versatile poligrafo, teorico e compositore Oscar Mischiati ha dedicato uno studio bio-bibliografico magistrale, apparso nell'*Annuario 1965–1970* del Conservatorio "G. B. Martini" di Bologna). Assai più saltuaria nel ritmo editoriale è la serie delle *Celebri raccolte musicali venete del Cinquecento* (Padova, Zanibon 1974 sgg.); in area veneta scende ora sul mercato la Fondazione Levi di Venezia, con la lussuosa edizione (a cura di F. Luisi, 1979) del ms. I–Vnm It.IV. 1795–1798.

Fuori del campo madrigalistico e della musica d'arte su testo volgare, ma nel baricentro stesso della polifonia vocale cinquecentesca, l'opera musicale e il significato storico del Palestrina sono oggetto di rinnovato interesse da quando è sorta la Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina (notevoli gli *Atti del convegno di studi palestriniani* del 1975, dove – tra altri saggi di pregio – spicca ancora un contributo attento alle congiunture musicali e letterarie, quello di Agostino Ziino sulle fonti laudistiche dei testi madrigaleschi del Palestrina). Per il resto, deplorabilmente scarso è l'interesse per la musica sacra. È sintomatico che l'unico studio scientifico davvero pregevole sull'argomento stampato in Italia negli ultimi anni sia quello (pubblicato in inglese!) di Lewis Lockwood sulle messe di Vincenzo Ruffo e la musica liturgica della controriforma (a cura della Fondazione Cini, Universal-Edition 1970). È sintomatico che il *Vogel* della musica sacra – ossia una bibliografia descrittiva delle edizioni di musica sacra del XVI–XVII secolo nonché (si spera) delle sue fonti testuali e destinazioni liturgiche – venga attualmente intrapreso da musicologi statunitensi, e non italiani (o vaticani). È sintomatica la latitanza

¹ C'è tuttavia anche in Italia chi si va tuttora a cacciare in quelle panie, connaturate a una concezione storicistica della storia della musica che, se fu propria della tradizione culturale cui appartenne Einstein, non sembrerebbe più dover avere corso legale nell'epoca dello scetticismo storico postbellico. C'è chi ancora, esplicitamente o implicitamente, tratta del madrigale come d'una raffinata e piacevole ma tutto sommato aberrante diversione polifonica (frutto di concezioni artistiche non indigene), una diversione che per un secolo fece "deviare" la musica italiana dal retto cammino del progresso espressivo, che congiungerebbe in linea retta il canto monodico dell'italianissima frottola all'italianissima monodia accompagnata del *Generalbasszeitaler*. Iain Fenlon (*Rivista italiana di musicologia* XIV, 1979) ha denunciato recentemente un caso flagrante di siffatti atteggiamenti storiografici: resta il sospetto – non infondato – che esso caso sia più il frutto d'un'intera "scuola" musicologica (quella cremonese, che non cessa di richiamarsi alla tradizione critica d'un nume tutelare come Gaetano Cesari, condiscipolo di Einstein a Monaco nei primi anni del secolo) che non dell'iniziativa estemporanea d'un singolo.

scientifico – per l'epoca che qui interessa – del Pontificio Istituto di musica sacra (Roma). La realtà è che l'Italia, sede del papato, lungi (ahimé) dall'essere semplicemente un paese laico, è soltanto un paese rassegnatamente agnostico: di certo è un paese privo di una cultura veracemente cattolica. Preoccupante, per gli studi storico-musicali, è soprattutto l'assenza di riflessione e ricerca storica da parte degli ordini religiosi, promotori (a loro tempo) di tante produzioni musicali su tutto il territorio nazionale. Tolto il bel libro del gesuita americano Thomas Culley sul Collegio germanico di Roma (Roma-St. Louis, Jesuit Historical Institute 1970), tolta l'edizione delle opere complete di Costanzo Porta (patrocinata dai minori conventuali del Santo di Padova [1964 sgg.], ma dovuta allo zelo solitario d'un sacerdote secolare, Siro Cisilino), tolti pochi e perlopiú apologetici contributi filippini (manca a tutt'oggi, e non par vero, un'edizione moderna delle laudi filippine!), non v'è che la mera, occasionale compilazione di dati biografici estratti dalla letteratura musicologica da parte di qualche solerte studioso della storia d'un ordine al solo fine di celebrare mestamente le glorie culturali della propria religione ("bibliografie" dei musicisti francescani o serviti o filippini ricavate dalle enciclopedie musicali di uso corrente), e manca invece del tutto il procedimento inverso: la produzione di studi e ricerche di interesse storico-musicale da parte di chi, conoscitore della storia d'un ordine e della storia della Chiesa, muova da una comprensione della musica liturgica o devozionale (e della storia della liturgia e della pietà) che non sia formale ed estetica (come quella del musicologo), bensì funzionale, ideologicamente (come di giusto) non-neutrale. Un'unica eccezione, brillante, significativamente germogliata in un istituto di musica liturgica non italiano e rimasta per ora senza seguaci: il libro di Gino Stefani *Musica e religione nell'Italia barocca* (Palermo, Flaccovio 1975) documenta, analizza, interpreta sulla base di una messe enorme di fonti coeve e in senso sincronico (ossia, grazie a dio, fuori dello schema paralizzante della diacronia stilistica e morfologica della musicologia tradizionale) le funzioni e i significati sociali, cerimoniali, liturgici, ideologici dell'uso che della musica fa la Chiesa italiana della controriforma. Contiguo e complementare è l'altro libro di Stefani, *Musica barocca. Poetica e ideologia* (Milano, Bompiani 1974).

Parecchio di piú si fa invece per lo studio delle istituzioni locali. La ricostruzione della storia delle cappelle musicali è lungi dall'essere esaurita. Vi si dedica con particolare assiduità – in parallelo con le ricerche documentarie sul patrimonio organistico – Oscar Mischiati (basti citare i suoi volumi recentissimi sugli organi e le cappelle musicali di S. Maria di Campagna in Piacenza e del duomo di Feltre, editi da editori locali). Giancarlo Rostirolla attende da anni alla ricostruzione documentaria della massima cappella musicale della cristianità, paradossalmente rimasta priva fino ad ora di uno storico: la Cappella Giulia (vedine un primo spezzone negli atti del convegno di Palestrina del 1975). Quel che manca ancora – ma che prima o poi dovrà pur essere intrapreso – è uno studio d'insieme, una visione globale del ruolo tenuto dalle cappelle musicali del Cinque e Seicento nella storia complessiva della musica (ma anche della Chiesa) italiana, un'indagine sulla loro struttura economico-giuridico-artistica. (Che uno studio siffatto non sia mai stato neppure azzardato

è indizio certo della debilitante settorialità disciplinare che angustia la musicologia ma anche la storia della Chiesa e la storia sociale.)

Altri campi d'indagine sono tuttora aperti, e soltanto qualche studioso ci si avventura. Va ridefinito per il XVI e XVII secolo il rapporto popolare/colto: debbono ancora maturare le condizioni per un incontro fruttuoso tra musicologia storica ed etnomusicologia (tra, diciamo, un Gallico e un Leydi), ma qualcosa si incomincia a fare (basti citare lo studio del Carapezza sulle *Antichità etnomusicali siciliane*, Palermo, Folkstudio 1977, uno studio di modeste dimensioni ma che rappresenta un approfondimento decisivo di consapevolezza metodologica rispetto allo studio omologo di Ottavio Tiby del 1957). Poco s'è scritto intorno alla didattica musicale di Cinque e Seicento, ma vanno segnalati almeno il saggio di Elvidio Surian sulla formazione del musicista teatrale (*Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 6, 1981) e il contributo di Giovanni Morelli al volume celebrativo del centenario del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia (Venezia 1977). Molto è il materiale disponibile ma scarsa è a tutt'oggi la riflessione intorno alla condizione sociale dei musicisti (pregevole in tal senso è lo studio di Carlo Vitali sui musicisti palatini di Bologna, apparso in *Carrobbio* IV, 1978). Troppo poco, dopo Sartori, è stato fatto per lo studio di un fenomeno macroscopicamente importante nella civiltà musicale italiana: la stampa e l'editoria musicale. In una disciplina come la musicologia, che tra tutte le discipline storiche gode di un numero forse ineguagliato di enciclopedie e bibliografie (per svariati quintali complessivi), non esistono a tutt'oggi gli annali di un solo stampatore musicale italiano all'infuori del Petrucci (sempre grazie al Sartori) e degli editori musicali milanesi fino al 1700 (nel pregevole studio di Mariangela Donà, Firenze, Olschki 1961, dove peraltro la disposizione alfabetica per nomi di editore e la mancanza di una cronologia complessiva offuscano una chiara visione dell'entità del mercato editoriale milanese nella dimensione della lunga durata). Eppure il vero, il grande "primato" della musica italiana del Cinquecento, il vero punto critico della musica italiana del Seicento stanno proprio nell'editoria musicale, veneziana ed extra-veneziana. La musicologia italiana sconta certo il generale ritardo culturale degli studi bibliografici italiani (è indicativo che un libro capitale come *L'apparition du livre* di L. Febvre e H.-J. Martin, del 1958, abbia atteso per vent'anni di essere tradotto in italiano). Ma pesano anche i condizionamenti interni alla disciplina, pesa una propensione della bibliografia musicale a esaltare il singolo compositore, la singola opera, e a trascurare le implicazioni storico-culturali del mercato editoriale, della committenza, e dell'uso e delle funzioni della musica, delle forme in cui essa si trasmette e si costituisce in tradizione, eccetera². Due eccezioni ragguardevoli: l'edizione, a cura di O. Mischiati, di tutti gli *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798* (Firenze, Olschki 1982), che dà in un sol volume (e perciò con un unico indice) quel

² Le conseguenze d'una tale consuetudine bibliografica, che pone sempre e comunque il compositore al di sopra di qualsiasi altro interesse, possono essere calamitose anche ove si tratti del catalogo di un fondo musicale storico, fondo musicale dotato magari di una sua interiore logica funzionale che l'ordine alfabetico per musicisti e titoli deturpa: si veda quel che a proposito del non esemplare catalogo del fondo mantovano di S. Barbara (Firenze, Olschki 1972) scrive giustamente Oscar Mischiati (*Rivista italiana di musicologia* XI, 1976).

che per altre nazioni è macchinosamente disperso in tante riedizioni di singoli cataloghi; e l'iniziativa di Giancarlo Rostirolla, tuttora in corso, volta alla pubblicazione degli annali tipografici di tutti gli stampatori musicali romani del XVI e XVII secolo.

Va da sé che le origini dell'opera in musica (diciamo per intenderci: "Firenze 1600" e seguenti) e l'istituzionalizzazione del teatro d'opera ("Venezia 1637" e seguenti), ossia i due fenomeni piú vistosi del primo Seicento italiano, abbiano sempre suscitato un interesse critico intenso in Italia. Ma negli ultimi 10-15 anni i progressi degli studi sono stati notevoli. È sintomatico in tal senso quel che è occorso alla colossale *Storia dell'opera* collettiva in 6 tomi pubblicata nel 1977 dalla U. T. E. T. Concepita circa un quindicennio prima, e organizzata secondo criterii che allora potevano forse parere ovvii (suddivisione per nazioni o per "scuole", e quindi Händel e Hasse e Mozart liquidati nell'"opera tedesca" insieme a Lortzing e Wagner; approccio estetico-valutativo, incline al taglio monografico per autori e alla distinzione pregiudiziale tra "grandi" e "piccoli"; articolazione rigorosamente diacronica, secondo scansioni del tipo precursori/realizzatori/imitatori; trattazione separata della "storia" del libretto, come se si trattasse di una entità letteraria autonoma; rinuncia all'esame critico della trattatistica teorica, poetica, polemica, satirica che costituisce tanta parte della storia dell'opera; eccetera), al momento della pubblicazione essa è apparsa súbito irrimediabilmente datata. Nonostante la rarità dei contributi pregevoli (esemplare quello sull'opera in Napoli, di Francesco Degrada), nonostante il severo ma equo verdetto che ne ha dato Marcello Conati (*Revue de musicologie* LXV, 1979, p. 85-90), la *Storia dell'opera* U. T. E. T. assolve tuttavia a una funzione criticamente importante: essa, documentando *ad abundantiam* i limiti d'un modo ormai irrecuperabilmente obsoleto di concepire la storiografia operistica come 'storia degli stili e delle forme della musica teatrale' (concezione riduttiva che non mette in conto la composita unitarietà dell'evento teatrale nella sua totalità spettacolare, né il rapporto ambiguo e complesso che intercorre tra le forme di produzione e consumo operistico e la struttura della società), rappresenta agli occhi dei musicologi italiani un deterrente dalla perpetuazione di una siffatta tradizione di studi. (È peccato, invece – ma questo non ci riguarda in questa sede –, che essa consolidi nel pubblico generico, nell'utente medio, nel lettore ignaro, una visione fatalmente antiquata della storia dell'opera.)

Gli studi musicologici sulla musica teatrale e sul teatro d'opera si sono giovati di una collaborazione interdisciplinare fruttuosa con gli studiosi di storia del teatro, di scenografia e scenotecnica, e financo di storia della lingua e di filologia (centrale in tal senso è stato l'intervento dell'Istituto di lettere, musica e teatro della Fondazione Cini di Venezia, guidato da una studiosa di scenografia come Maria Teresa Muraro e diretto dal filologo padovano Gianfranco Folena, che, con la vasta cerchia dei suoi discepoli, s'è lasciato allettare dalle seduzioni della librettistica a indirizzare una volta tanto le perlustrazioni filologiche al di fuori di quella tenace segregazione disciplinare che è una costante storica dell'italianistica). È facile documentare questa molteplicità di apporti disciplinari diversi, e la loro reciproca fecondazione: dall'Istituto della Cini provengono volumi collettivi come gli *Studi sul teatro veneto*

fra rinascimento ed età barocca (Firenze, Olschki 1971), gli atti del primo (1972) d'una serie di convegni che di anno in anno hanno trattato di *Venezia e il melodramma nel Seicento* prima (ibid., 1976), nei secoli successivi poi, o infine il catalogo della mostra *Illusione e pratica teatrale* (Vicenza, Pozza 1975), mostra che ha dipoi viaggiato per due continenti e (per merito soprattutto di Franco Mancini) ha rappresentato un passo avanti notevole nella riconquista di una cognizione concreta, specifica della realtà scenotecnica sei-settecentesca. Ma il punto più alto di una storia della scenografia che sfocia naturalmente in storia dello spettacolo operistico è raggiunto forse dai numerosi contributi di Mercedes Viale Ferrero, culminati (per ora) nel volume III della *Storia del Teatro Regio di Torino* (Torino, Cassa di Risparmio 1980), interamente dedicato alla scenografia. Vanno segnalate anche altre acquisizioni interdisciplinari, come la mostra *Il luogo teatrale a Firenze* (catalogo Milano, Electa 1975), che si basò sull'intreccio proficuo di competenze letterarie, teatrali, scenografiche e musicali (responsabile per quest'ultimo settore Mario Fabbri, che vi ha profuso – come già in molti altri suoi scritti degli anni '60 – tesori di erudizione fiorentina); oppure la convergenza di interessi e competenze musicali e teatrali nei contributi dei musicologi Adriano Cavicchi e Nino Pirrotta da un lato (p. es. negli atti del convegno Monteverdi del 1969), delle "scenografe" Elena Povoledo e M. T. Muraro dall'altro (nelle iniziative Cini). Larghissimamente interdisciplinare – com'è nella struttura mentale del suo autore – è infine l'atteggiamento del più bel libro di musicologia apparso in Italia nei due passati decenni: *Li due Orfei* di Nino Pirrotta (Torino, ERI 1969, indi Torino, Einaudi 1975) tratteggia una storia dell'impiego teatrale della musica d'arte dalla fine del Quattrocento a metà Seicento che è magistrale per ricchezza concettuale, sottigliezza problematica, finezza argomentativa.

La realtà sociale e istituzionale del teatro d'opera, nella sua dimensione insieme locale e nazionale, è stata variamente affrontata. Le cronologie teatrali cittadine – fondamento primo di qualunque tentativo di storia sociale del teatro – e gli studi su singole città e singoli teatri mettono ora a frutto la bibliografia dei libretti di Sartori. I contributi di Thomas Walker su Venezia (in *Venezia e il melodramma nel Seicento* cit., e in una cronologia veneziana di prossima pubblicazione), A. Fabio Ivaldi su Genova (*Rivista italiana di musicologia* XV, 1980), Roberto Pagano su Palermo (*Nuova rivista musicale italiana* III, 1969), Paolo Fabbri su Ravenna (*Quadriremium* XVII, 1977), Paolo Rigoli su Verona (*Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, 1979/80), M.-Th. Bouquet su Torino (nel vol. I della già citata *Storia del Teatro Regio*, 1976), nonché dello scrivente su Napoli (in *Colloquium Alessandro Scarlatti*, Tutzing, Schneider 1979), disegnano una mappa sempre più fitta del processo di istituzionalizzazione del teatro d'opera in tutt'Italia, fenomeno invero sorprendente nelle condizioni di disgregazione politico-sociale del Seicento e però di portata storica enorme. La prima fase della diffusione dell'opera veneziana in Italia è stata indagata da Th. Walker e dallo scrivente (*Rivista italiana di musicologia* X, 1975). Dopo le forniture di dati eruditi dovute a Remo Giazotto (nella serie di articoli *La guerra dei palchi*, *Nuova rivista musicale italiana* I, 1967 sgg.) e Nicola Mangini (*I teatri di Venezia*, Milano, Mursia 1974), è toccato a Giovanni

Morelli e Th. Walker (in *Venezia e il melodramma* cit.) di dare una trattazione succinta ma finalmente illuminante della struttura economico-artistica dei teatri veneziani, un modello divenuto poi imperativo per l'intera nazione. (Su base documentaria piú larga, il fenomeno è stato sciverato poi dallo stesso Walker e dallo scrivente nella relazione *Production, consumption and political function of 17th-century opera* letta al congresso di Berkeley del '77, e di prossima pubblicazione per i tipi della Cambridge University Press.)

Dalla mera elencazione di questi che sono soltanto alcuni dei titoli degni di menzione si sarà notata la scarsità dei contributi di taglio strettamente monografico, dedicati a un solo autore, a una sola opera. (Questo non significa che manchino studi monografici brillanti: per tutti, basti citare quello di Pierluigi Petrobelli su Francesco Manelli in *Chigiana* XXIV, 1967, quello di Francesco Degrada su G. F. Busenello negli atti del convegno Monteverdi del 1969, infine l'indagine filologica serrata condotta sulle varie lezioni del testo dell'*Incoronazione di Poppea* da Alessandra Chiarelli in *Rivista italiana di musicologia* IX, 1974.) Lungi dall'essere una limitazione, la predilezione per i soggetti non monografici dà il segno d'una vivacità intellettuale, d'una vitalità problematica incline a cogliere, prima e piú che non il messaggio artistico del teatro d'opera seicentesco, il carattere storicamente complesso, enigmatico, provocante, d'una forma di produzione artistica che è la piú straordinariamente moderna e ambigua del Seicento. Non va però sottaciuta la carenza, a tutt'oggi, di studi orientati verso una drammaturgia dell'opera del XVII secolo (anche l'apporto dei filologi, attenti per ora piú alle peculiarità stilistiche e linguistiche e formali che non all'orditura drammatica dei libretti, è stato relativamente infruttuoso in questo senso). Qualcosa si va muovendo, in questo campo, per il melodramma ottocentesco (Giovanni Morelli, Pierluigi Petrobelli, Mario Baroni), che tuttavia gode – rispetto al dramma per musica seicentesco – d'un vantaggio enorme: la consuetudine vissuta con i "testi", nella loro realtà scenica. La crescente frequenza delle rappresentazioni moderne di opere seicentesche in Italia (spesso affidate a stranieri di sicura competenza come Alan Curtis) potrà forse un giorno fungere da catalizzatore? Oppure, piú semplicemente e piú tristemente, bisognerà dire che per il teatro d'opera del Seicento mancano, *tout court*, i testi, ossia le edizioni moderne? Alla perdurante mancanza di partiture in edizione critica sopperiscono ormai i *reprints* Forni (Bologna) di molti originali a stampa, Garland (New York) di molti manoscritti. Ma deprimente è la situazione per i libretti. Basti dire che dal 1903 a oggi nessuno ha provveduto a completare gli incompiuti *Albori del melodramma solertiani*. E basti aggiungere che manca a tutt'oggi qualunque edizione moderna di un qualunque dramma musicale di Giulio Rospigliosi (quella, semplicemente vituperosa, del *Sant'Alessio* accolta da Andrea Della Corte nella sua vecchia antologia U. T. E. T. di *Drammi per musica* è stata redatta sulla base della partitura da chi andava onninamente privo delle piú elementari nozioni di metrica e prosodia italiana), ossia di un letterato che – una volta fatto papa – il Seicento venerò proprio per i suoi drammi musicali, ampiamente diffusi in copie manoscritte. (Né la situazione sembra destinata a migliorare, se è vero che neppure il progetto di edizione dei drammi rospigliosiani reiteratamente proposto da Margaret Murata –

come dire il maggior esperto dell'argomento – a chi, come Gianfranco Folena, avrebbe tutto l'interesse e tutta l'autorità per propiziare la realizzazione editoriale ha incontrato più di un fievole compiacimento.) Ancora peggiore, la situazione, per i drammi per musica veneziani della seconda metà del secolo. Resta soltanto da sperare che, per l'accorta selezione dei titoli, per l'accuratezza filologica e per l'acume del commento, l'antologia di libretti seicenteschi che attualmente Paolo Fabbri appronta per la serie *Il teatro italiano* dell'editore Einaudi di Torino segni l'inizio di un'inversione di tendenza.

Per il resto del Seicento, il fervore degli studi è tutto sommato modesto, episodico. Un gruppo di giovani romani (Franco Piperno, Fabrizio Della Seta, Renato Bossa) va conducendo sotto la guida amorevole di Emilia Zanetti assidui sondaggi archivistici sul patrocinio musicale esercitato dalle grandi famiglie romane (se ne vedono i primi esiti negli atti dei convegni Gasparini e Corelli III, *Quaderni della Rivista italiana di musicologia* 6 e 7). Per la musica strumentale basti segnalare (oltre gli studi del Mischiati sull'intavolatura I–Tn Giordano 1–8, Foà 1–8 in *L'organo* IV, 1963, e del Piperno intorno a Salomone Rossi, in *Studi musicali* IV–V, 1975–1976 e in *Nuova rivista musicale italiana* XIII, 1979) gli altissimi raggiungimenti dei primi volumi delle opere complete di Girolamo Frescobaldi (nei *Monumenti musicali italiani* delle Edizioni Suvini Zerboni), in particolare i voll. II e III (*Toccate* I–II) e il relativo apparato critico: curati nella fattispecie da uno studioso elvetico, Étienne Darbellay, essi sono tuttavia anche il frutto del lungo, severo magistero d'un musicologo italiano, Luigi Ferdinando Tagliavini. Per l'oratorio, poco è stato fatto al di fuori delle edizioni e degli studi (soprattutto carissimiani) di Lino Bianchi: Carlo Vitali (*Rivista italiana di musicologia* XIV, 1979) e Biancamaria Brumana (*Esercizi. Arte, musica, spettacolo* III, 1980) hanno dato contributi documentari notevoli alla storia dell'oratorio in Bologna e in Perugia. Dopo i fruttuosissimi convegni monografici dedicati a Corelli e a Gasparini (cfr. gli atti nei *Quaderni della Rivista italiana di musicologia*), nel 1982 sarà la volta di Alessandro Stradella. Nella ricognizione delle sue opere e della sua vita – una ricognizione tanto più urgente dopo i risultati devastanti della *Vita di Alessandro Stradella* del Giazotto (Milano, Curci 1962), che rappresenta forse, sia scientificamente che letterariamente, il punto più basso raggiunto dal genere letterario (di per sé non disdicevole) della biografia romanzata – Carolyn Gianturco, promotrice del convegno dell'82, ha profuso in numerosi articoli il meglio dei propri sforzi: se ne attende l'annunziato coronamento sotto forma d'una monografia critica degna del soggetto³.

³ Dalla presente rassegna, per forza di cose, è rimasta esclusa la menzione di tante iniziative di minor momento ma pur sempre significative. Deliberatamente è stata omessa invece la menzione di quelle iniziative di ricerca cui l'autore delle presenti pagine non ritiene di dover annettere una rilevanza scientifica purchessia: tra di esse, i contributi monterverdiani di Nella Anfuso e Annibale Gianuario, che hanno fatto fin troppo parlare di sé (cfr. *Rivista italiana di musicologia* IX, 1974, p. 306–312, e XI, 1976, p. 155–164).

4. Settecento e Ottocento

ELVIDIO SURIAN

L'autentico e sempre crescente boom di domanda e di offerta musicale registrato in Italia da un ventennio circa a questa parte (attraverso le trasmissioni radiofoniche, le numerose incisioni discografiche, le esecuzioni di musiche operistiche e strumentali che ormai si tengono anche nei più remoti paesi di provincia) ha interessato in massima parte il repertorio del Sette-Ottocento. Accanto alla vasta domanda di cultura musicale si è andato via via risvegliando anche l'interesse per tutte quelle attività di studio e di conoscenza delle musiche del passato che hanno spesso dato frutti molto soddisfacenti particolarmente nel campo delle indagini sul melodramma italiano. La giovane musicologia italiana ha addirittura avanzato in talune occasioni nuove proposte di metodologia storiografica e proposto modelli e modalità operative di ricerca che potranno costituire nel futuro punti di riferimento obbligati per ogni indagine storiografica.

I fondatori tedeschi della musicologia, interessati come erano a riscoprire i loro "grandi" geni del passato, avevano formulato la storia della musica dei secoli XVIII e XIX secondo un'ottica pregiudizialmente distorta nei confronti della musica italiana e di quella operistica in particolare. L'immagine del Settecento mediocre, frivolo, dominato dalle "corrotte" convenzioni dell'opera italiana ha per tanto tempo condizionato la puntuale comprensione di un fenomeno storico-culturale eterogeneo e complesso, che non si può spiegare unicamente come storia di evoluzioni stilistiche e morfologiche o attraverso l'esaltazione agiografica di singole personalità. L'intento metodologico di molti studi apparsi recentemente in Italia è stato di cercare risposte nuove ai vari problemi storiografici prima d'ora rimasti praticamente inesplorati.

Si intende tracciare qui il panorama complessivo dei più significativi contributi che la musicologia italiana ha prodotto nel settore degli studi sette-ottocenteschi. Essi stanno ad attestare l'indubbia vitalità e dinamicità di questa disciplina in Italia.

Alcuni campi della ricerca musicologica rimangono, purtroppo, ancora poco esplorati in Italia. Non si potrà avere, ad esempio, un quadro storico completo della produzione musicale del Sette-Ottocento (che spicca per quantità e mole molto più vasta rispetto a quella dei secoli precedenti) fino a quando non si procederà alla esplorazione sistematica e alla inventariazione del materiale bibliografico musicale depositato nelle biblioteche pubbliche, ecclesiastiche e private del Paese. Non esiste inoltre alcun strumento bibliografico e alcuna ricerca finora avviata in modo sistematico sui libretti d'opera ottocenteschi (l'inventario di Claudio Sartori si ferma all'anno 1800)¹. Non si è ancora giunti al controllo bibliografico della preziosa miniera di informazioni contenute nella stampa periodica ottocentesca (i periodici dedicati esclusivamente o parzialmente ad argomenti di carattere musicale ammontano, solo per l'Italia, a centinaia e centinaia di titoli). Per facilitare l'accesso a tale

¹ Tra gli strumenti bibliografici apparsi in questi ultimi anni che spiccano per la loro utilità pratica sono da segnalare: A. CASELLI, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia* (Firenze, Olschki 1969); E. SURIAN, *A checklist of writings on 18th-century French and Italian opera (excluding Mozart)* (Hackensack, N.J., J. Boonin 1971).

materiale si stanno istituendo due centri di ricerca che si dedicheranno a raccogliere, studiare e catalogare sistematicamente gli scritti sulla musica apparsi nei periodici di tutte le lingue europee: un centro nordamericano con sede alla University of British Columbia di Vancouver e un centro europeo con sede a Parma (e per la prima volta, in questo campo di ricerche, l'Italia diventerà pertanto protagonista)². Queste attività richiederanno uno sforzo organizzativo e un lavoro d'équipe cui la musicologia italiana potrà contribuire attivamente.

Salvo poche eccezioni, il musicologo italiano ha finora svolto la sua attività all'insegna dell'iniziativa individuale, a volte persino nella solitudine più assoluta e, spesso, ai margini delle istituzioni e senza i necessari contatti con la musicologia internazionale. Sovente si coltiva la dimensione puramente locale degli studi musicologici attraverso la compilazione di volumi (la cui pubblicazione è affidata ai piccoli editori di provincia) contenenti perlopiù riecheggiamenti di argomenti noti, rievocazioni agiografiche a sfondo campanilistico di fatti, personaggi e istituzioni locali. Una buona parte degli scritti sulla musica ha inoltre seguito per lungo tempo i canoni estetici che Benedetto Croce ha imposto alla considerazione dei prodotti artistici, spiegabili soltanto attraverso l'intuizione interiore, all'infuori di ogni ricerca basata sui materiali storici. La tradizione accademico-umanistica, radicata nella maggior parte degli intellettuali italiani, ha mostrato sempre scarso interesse a collocare anche il fenomeno musicale nel più ampio contesto della realtà storico-culturale e letteraria. Una certa apertura in questo senso si è avuta con l'iniziativa di includere due capitoli di argomento musicale nella monumentale storia d'Italia della casa Einaudi: una storia dell'opera affidata alla penna di R. Tedeschi e un contributo di G. Pestelli che traccia in maniera lucida ed esemplare alcuni momenti particolari della musica strumentale italiana nei secoli XVII e XVIII³. E' la prima volta che una storia dell'opera è inserita in un'opera enciclopedica sulla storia d'Italia. Purtroppo la stesura del relativo capitolo è stata affidata ad un critico musicale con risultati che lasciano molto a desiderare; ne discute L. Bianconi in *Storia dell'opera e storia d'Italia*, in: *RIdM* 9 (1974), p.3-17. L'intervento di Bianconi avanza anche una proposta nuova di tipo metodologico, e ne dovrà tenere conto colui che vorrà in futuro tracciare la storia dell'opera italiana.

E' da rilevare che nel settore delle edizioni critiche del repertorio musicale sette-ottocentesco la presenza della musicologia italiana è a tutt'oggi rimasta praticamente inesistente. Si può spiegare tale grave lacuna col fatto che non esistono in Italia pilastri editoriali che possano sostenere questo campo dell'attività musicologica. La particolare complessità dei problemi filologici da affrontare è poi tale (specialmente al riguardo delle produzioni operistiche, che subiscono metamorfosi testuali continue e prolungate nel tempo, e non sempre facili da documentare) da far intradare gli sforzi editoriali verso la pubblicazione di musiche pre-seicentesche (è più agevole redigere l'edizione di una raccolta di madrigali del Cinquecento che non

² Cfr. H.R. COHEN, M. CONATI e E. SURIAN, *Centres Internationaux de Recherche sur la Presse Musicale (CIRPM). Répertoire International de la Presse Musicale du Dix-Neuvième Siècle RIPM*xix, in: *FAM* 28 (1981), p.105-106.

³ *Storia d'Italia*, vol. V/1: *I documenti* (Torino, Einaudi 1973), p.1095-1140, 1141-1180.

di un melodramma del Settecento). Eppure, senza la pubblicazione di edizioni moderne di opere sette-ottocentesche, ogni sforzo critico mirante ad una puntuale e reale comprensione del repertorio musicale dell'epoca rimarrà lettera morta. Qualche segno di interesse a porre rimedio a tale situazione si può intravedere nella iniziativa della Casa Ricordi di stampare in edizione critica le sonate per clavicembalo di D. Scarlatti a cura di E. Fadini (due volumi ne sono finora apparsi, 1978 e 1980) e di intraprendere una nuova collana (molte opere vi sono pubblicate per la prima volta) intitolata *Maestri italiani della tastiera*⁴. Ciascun volume della serie segue criteri filologici tra i più esigenti, con il corredo di note introduttive e l'elenco delle fonti utilizzate e delle varianti. La serie dei volumi pubblicati nel quadro dei *Monumenti Musicali Italiani/Monumenti di Musica Piemontese* si presenta anche con il contrassegno della massima serietà scientifica⁵. Particolarmente utili sono le attente ricostruzioni della biografia dei Somis (a cura di A. Basso) e di Giay (a cura di M.-Th. Bouquet) stampate nella prefazione ai volumi. Per la ricostruzione critica dei testi operistici dell'Ottocento⁶ un importante passo avanti è stato compiuto dalla Fondazione Rossini di Pesaro allorché ha varato con la *Gazza ladra* (a cura di A. Zedda, 1980) l'edizione, in collaborazione con la Ricordi, di tutte le opere di Rossini. Molto scarsa è stata fino ad oggi la partecipazione della musicologia italiana ai programmi delle monumentali edizioni critiche pubblicate all'estero. Sono tuttavia da segnalare i pregevoli contributi di L. F. Tagliavini per la *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* di W. A. Mozart (*Ascanio in Alba*, *Betulia liberata* e *Mitridate*) e di R. Dalmonte per la *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* di F. Schubert (*Die Zauberharfe*).

Passando alla rassegna degli studi storici, la discussione sarà articolata in quei settori della ricerca che meglio esemplificano le attuali tendenze della musicologia italiana. All'interno di ogni settore si seguirà l'ordine cronologico per argomento.

A. Studi monografici sui singoli compositori (biografia e critica)

Nel campo dei lavori biografici, molti e fondamentali sono stati i contributi che hanno ricostruito la vita e le opere di compositori prima d'ora poco investigati. Spesso lo stimolo ad avviare questo tipo di ricerca è partito dall'interesse dimostrato dalle amministrazioni pubbliche locali (anche dei piccoli centri di provincia) nella conoscenza e rivalutazione (sovente attraverso l'organizzazione di convegni di studio) delle personalità musicali cui hanno dato i natali. I convegni internazionali tenutisi a Fusignano (Ravenna) nel 1968 e 1974 hanno contribuito non poco, con la pubblicazione degli Atti, a stabilire la portata reale dell'influsso di Corelli sulla

⁴ I singoli volumi finora apparsi della collana (diretta da F. DEGRADA) comprendono opere per clavicembalo dei seguenti autori: M. Clementi (a cura di R. ALLORTO, 1978), F. Durante (F. DEGRADA, 1978), G. B. Platti (G. PESTELLI, 1978), G. Sarti (F. DEGRADA, 1979), G. B. Pescetti (F. DILAGHI, 1981).

⁵ La serie include due volumi dedicati alle sonate da camera di G. B. e G. L. Somis a cura di M. ABBADO (Milano, Suvini Zerboni 1976) e un volume di composizioni sacre di F. S. Giay a cura di M.-TH. BOUQUET (ibid., 1979).

⁶ Si pensi che a tutt'oggi non esiste alcuna opera in edizione critica dei massimi esponenti (G. Verdi e G. Puccini) dell'Ottocento italiano.

musica violinistica del XVIII secolo⁷. Alcuni contributi presentati al convegno internazionale su F. Gasparini a Camaiore (Lucca) nel 1978⁸ hanno risolto molti interrogativi riguardanti gli ultimi anni della carriera del compositore a Venezia, 1701–1713 (contributo di G. Rostirolla), e a Roma, 1716–1727 (contributi di F. Della Seta, F. Piperno, e E. Zanetti), attraverso la pubblicazione di una grossa mole di documenti archivistici finora perlopiù ignoti.

Importanti lavori sulla biografia di A. Scarlatti sono stati pubblicati da M. Fabbri⁹ (che include nuovi documenti epistolari) e da R. Pagano e L. Bianchi¹⁰ in un volume che comprende il più completo e aggiornato elenco (a cura di G. Rostirolla) della vasta produzione musicale del compositore. Il recente risveglio musicologico di interesse per A. Vivaldi (sulla vita, sulla produzione e sull'ambiente in cui egli operò) ha subito una forte spinta con l'istituzione nel 1978, presso la Fondazione Cini di Venezia, dell'Istituto Italiano Antonio Vivaldi. Sugli studi riguardanti Vivaldi apparsi in questi ultimi anni si veda la rassegna bibliografica curata da E. Surian¹¹. Alle pubblicazioni ivi discusse vanno aggiunti alcuni studi apparsi nel volume *Vivaldi veneziano europeo* a cura di F. Degrada (Firenze, Olschki 1980) che gettano nuova luce su alcuni punti oscuri della biografia del compositore (sono tutti studi basati su nuovi documenti d'archivio): sui suoi legami con Mantova nel triennio 1718–1720 (di C. Gallico), sulle sue attività di impresario (L. Moretti), e di maestro all'Ospedale della Pietà (G. Vio). La produzione clavicembalistica (con una nuova proposta di riordinamento cronologico delle opere) e la fisionomia artistica di D. Scarlatti sono state studiate in modo esemplare da G. Pestelli¹². L'unico lavoro importante e di dimensione monumentale in lingua italiana (e uno tra i più importanti pubblicati in qualsiasi lingua) su J. S. Bach è stato scritto da A. Basso¹³, che prende minuziosamente in considerazione la prima fase della vita del compositore (fino al 1722) e la spiega nel quadro della società e della cultura dell'epoca. L'intento di allacciare la vita e le opere dell'autore al più ampio contesto delle correnti culturali del suo tempo sta alla base degli scritti di P. Petrobelli su G. Tartini¹⁴. Petrobelli ha anche contribuito a tracciare un ritratto fedele di alcune fasi della vita di Tartini attraverso un preciso metodo d'indagine basato sulla documentazione tanto diretta quanto indiretta¹⁵.

⁷ *Studi corelliani. Atti del primo congresso internazionale (Fusignano, 5–8 settembre 1968)* a cura di A. CAVICCHI, O. MISCHIATI, P. PETROBELLI (Firenze, Olschki 1972); *Nuovi studi corelliani. Atti del secondo congresso internazionale (Fusignano, 5–8 settembre 1974)* a cura di G. GIACHIN (Firenze, Olschki 1978).

⁸ *Francesco Gasparini (1661–1727). Atti del primo convegno internazionale (Camaiore, 29 settembre–1 ottobre 1978)* a cura di F. DELLA SETA e F. PIPERNO (Firenze, Olschki 1981).

⁹ *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici* (Firenze, Olschki 1961).

¹⁰ *Alessandro Scarlatti* (Torino, ERI 1972); vedi anche la recensione di R. STROHM, in: *RIeM* XI (1976), p. 314 sgg.

¹¹ *Informazioni e studi vivaldiani*, 1980, p. 87–95.

¹² *Le sonate di Domenico Scarlatti* (Torino, Giappichelli 1967).

¹³ *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach* (Torino, EDT 1979).

¹⁴ *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, in: *Analecta Musicologica* 2 (1965), p. 72–84; *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, in: *NRMI* 1 (1967), p. 651–675; *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in: *Analecta Musicologica* 5 (1968), p. 1–17.

¹⁵ *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* (Vienna, Universal Edition 1968).

Rimane ancora molto incerto lo svolgimento stilistico della grossa mole del repertorio di musica sacra del Settecento (la ricognizione dei manoscritti superstiti è da considerare pertanto l'esigenza più urgente e sentita per questo settore della ricerca). Un ruolo di primaria importanza in questo campo (anche per il suo ruolo di didatta) ha occupato F. A. Vallotti, la cui figura è stata oggetto di attente indagini in occasione del II centenario della morte¹⁶. I grossi problemi di cronologia e di attribuzione (mai prima d'ora risolti) riguardanti la produzione sacra di G. B. Pergolesi sono stati investigati esemplarmente da F. Degradà in alcuni lavori¹⁷ guidati sempre dal più ampio interesse verso la ricostruzione dell'ambiente culturale in cui il compositore operò.

A parte le voci pubblicate nelle enciclopedie e dizionari, mancano a tutt'oggi profili critico-biografici aggiornati ed esaurienti della maggior parte dei compositori che operarono nella seconda metà del XVIII secolo¹⁸ sia in Italia che nelle importanti capitali d'Europa. La musicologia italiana si è anche poco occupata della stesura del ritratto biografico completo e ampiamente documentato dei compositori (sia di quelli maggiori, sia di quelli cosiddetti minori) dell'Ottocento. Gli approfonditi lavori su Rossini di P. Gossett (riguardanti le fonti) e di H. Weinstock (sulla biografia), di F. Lippmann su Bellini, di J. Budden su Verdi, di M. Carner su Puccini, ad esempio, non sono finora serviti a stimolare contributi di analogo rigore storico-critico da parte dei musicologi nostrani. Il risorto interesse per il melodramma italiano dell'Ottocento deve ancor dare dei frutti più concreti sul piano della ricerca documentaria e biografica.

Eccezion fatta per la meritevole iniziativa di stampare in edizione critica tutte le opere di Rossini, le attività scientifiche della Fondazione Rossini di Pesaro hanno dato finora scarsi risultati sul piano della ricerca bibliografica (manca un elenco della letteratura rossiniana e non è ancora stato pubblicato il catalogo tematico delle opere), biografica (manca il corpus completo dell'epistolario) e storico-critica (mancano studi globali sulla fortuna del compositore, sui suoi rapporti con la vita culturale dell'epoca). Relativamente pochi sono gli studi apparsi sul *Bollettino* (pubblicato dal 1956) che hanno effettivamente e fattivamente arricchito la ricerca rossiniana (a parte i contributi di Gossett sulle fonti – ma qualcuno era già apparso altrove – e alcuni importanti saggi di B. Cagli sulla librettistica che saranno discussi più innanzi). Un volume che costituisce invece un contributo originale e fondamentale alla conoscenza storico-critica delle opere serie di Rossini (dal *Tancredi* al *Moïse*) è stato scritto da P. Isotta¹⁹. Il Centro Studi Donizettiani di Bergamo si è

¹⁶ *Francescantonio Vallotti nel II centenario della morte (1780–1980)* a cura di G. CATTIN (Padova, Edizioni Messaggero 1981). Il volume contiene, oltre a vari saggi critico-biografici, un esauriente catalogo tematico delle opere del compositore a cura di M. N. MASSARO.

¹⁷ *Falsi pergolesiani: dagli apocrifi ai ritratti*, in: *Il convegno musicale* 1 (1964), p. 133–142; *Le messe di Giovanni Battista Pergolesi. Problemi di cronologia e d'attribuzione*, in: *Analecta Musicologica* 3 (1966), p. 65–79; *Alcuni falsi autografi pergolesiani*, in: *RIdM* 1 (1966), p. 32–48.

¹⁸ L'unico contributo pubblicato in Italia in questi ultimi anni che ricostruisce con rigore scientifico la vita di un musicista attivo in quest'epoca è il volume *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita. Contributo alla conoscenza della vita e dell'opera* (Firenze, Olschki 1962).

¹⁹ *I diamanti della corona. Grammatica di Rossini napoletano*, in: *Mosè ingitto-Moïse et Pharaon = Opera*. Collana di guide musicali I/4 (Torino, UTET 1974).

finora scarsamente prodigato per la ricostruzione puntuale del profilo storico-critico di Donizetti. Un contributo all'epistolario è apparso sul primo numero di *Studi donizettiani* (1962), che contiene 133 lettere inedite del compositore. Gli altri due numeri del bollettino (1972, 1978) includono perlopiù saggi di poca utilità scientifica. Anche l'Istituto di Studi Verdiani di Parma (riconosciuto ufficialmente dallo Stato italiano nel 1963) ha finora contribuito relativamente poco alla puntuale conoscenza di Verdi, delle sue opere, della musica del suo tempo, in primo luogo per le inefficienze e le inadempienze di ordine burocratico e finanziario delle competenti autorità statali. Dal 1975 ad oggi la ricerca verdiana²⁰ si è ciò nonostante arricchita di alcuni studi di carattere documentario di importanza fondamentale. I due volumi del *Carteggio Verdi-Boito* a cura di M. Medici e M. Conati (Parma, Istituto di Studi Verdiani 1978) raccolgono per la prima volta tutta la corrispondenza intercorsa (dal 1880 al 1900) tra Verdi e uno dei suoi librettisti (tutti i documenti sono ampiamente commentati nel secondo volume). Molte testimonianze prima d'ora sconosciute sugli anni giovanili del compositore sono contenute nel volume di G. Marchesi, *Verdi merli e cucù. Cronache bussetane fra il 1819 e il 1839 ampliate con documenti ritrovati da Gaspare Nello Vetro* (Busseto, Cassa di Risparmio di Parma 1979). Una cronologia ragionata e documentata di tutte le fasi della vita e delle opere di Verdi è stata compilata da E. Surian per il *Verdi Companion* a cura di W. Weaver e M. Chusid (New York, W.W. Norton 1979), p. 255–323. Un volume che spicca per la sua utilità e rigore scientifico (è corredato da un ricco apparato di note esplicative) è stato curato da M. Conati²¹. Esso raccoglie 50 testimonianze (scritte negli anni 1845–1900) perlopiù poco note, spesso pubblicate in fonti di seconda mano e difficilmente reperibili. M. Conati ha altresì tracciato esemplarmente la storia dell'*Ave Maria* di Verdi in base ad un ricco corredo di documenti finora inediti²². Benché il profilo biografico di G. Puccini sia stato ricostruito più volte²³, manca ancora il corpus completo dell'epistolario²⁴, mentre il problema aperto dei testi delle opere non è stato ancora risolto²⁵.

Se poi si passa al bilancio generale di ciò che è stato scritto sui compositori cosiddetti minori dell'Ottocento italiano (e non sarà mai possibile dare una reale collocazione storica agli autori maggiori senza avere a disposizione gli strumenti di lavoro necessari a districare gli anelli complessi delle catene che li collegano ai loro contemporanei), il quadro complessivo risulta ancor più frammentario e per molti versi lacunoso. Qualche notizia biografica e i tratti stilistici della produzione di S.

²⁰ Sulle lacune e i contributi riguardanti la recente ricerca verdiana si veda l'analisi che ne fa E. SURIAN, *Lo stato attuale degli studi verdiani: appunti e bibliografia ragionata (1960–1975)*, in: *RIIdM* 12 (1977), p. 305–329.

²¹ *Interviste e incontri con Verdi* (Milano, il Formichiere 1980).

²² *Le Ave Maria su scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura (1889–1897)*, in: *RIIdM* 13 (1978), p. 280–307.

²³ Tra le più valide biografie pubblicate in Italia sono quelle di L. PINZAUTI (Firenze, Vallecchi 1974) e di C. CASINI (Torino, UTET 1978).

²⁴ Ecco le più nutrite raccolte di documenti epistolari: *Puccini com'era* a cura di A. MARCHETTI (Milano, Curci 1973); G. PINTORNO, *Puccini: 276 lettere inedite. Il fondo dell'Accademia d'Arte a Montecatini Terme* (Milano, Nuove Edizioni 1974).

²⁵ Cfr. le utili indicazioni sull'argomento che dà L. GHERARDI, *Appunti per una lettura delle varianti nelle opere di Puccini*, in: *Studi musicali* 6 (1977), p. 269–316.

Mercadante sono riassunti in alcuni saggi di G. Carli Ballola²⁶. Sulla vita e la carriera artistica e didattica del violinista-compositore A. Bazzini C. Sartori ha compilato una ben documentata monografia²⁷ (vi sono inclusi ben 547 documenti epistolari). Su A. Mariani, che occupò una posizione importante per la sorte del melodramma ottocentesco in Italia, si possono leggere gli studi di S. Martinotti²⁸, di M. Baroni²⁹ (con un esauriente elenco delle opere) e di G. Vecchi³⁰ (con, in appendice, 30 lettere e altri documenti). F. Chopin è l'unico tra i compositori operanti fuori d'Italia che è stato oggetto di attenti studi. In particolare G. Belotti ha prodotto, oltre ad un monumentale lavoro biografico in tre volumi³¹, numerosi studi che risolvono e chiariscono molti problemi bibliografici, filologici e documentari riguardanti le opere del compositore polacco³².

Un settore della ricerca musicologica pressoché ancora ignorato in Italia riguarda lo studio e la valutazione analitica delle fasi preparatorie che precedettero il concepimento finale dell'opera musicale e che possono far luce (attraverso l'esame di documenti epistolari, abbozzi di musiche e di libretti, eccetera) sul significato e la posizione storica dell'opera stessa e sul *modus operandi* del suo autore. P. Petrobelli è l'unico che ha fornito dei fondamentali contributi in questo campo della ricerca: sul processo creativo in Bellini³³ e in Verdi³⁴. Qualche spunto sull'atto creativo in Donizetti si trova nello studio di P. Rattalino, *Il processo creativo nel "Don Pasquale" di Donizetti*, in *NRMI* 4 (1970), p. 263–280.

B. Il melodramma

Conservando il melodramma ancor oggi in Italia profonde radici storico-culturali (esso è stato per secoli e particolarmente nell'Ottocento l'espressione artistica che è stata trasmessa a tutti gli strati sociali e in ogni parte della penisola), è più che naturale che la musicologia italiana vi abbia dedicato in questi ultimi anni una grossa fetta delle proprie attenzioni ed energie. Molti studiosi si sono adoperati a

²⁶ *Incontro con Mercadante*, in: *Chigiana* 26–27 (1971), p. 465–500; *Mercadante e Il Bravo*, in: *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila* (Torino, Einaudi 1977), p. 365–401.

²⁷ *L'avventura del violino. L'Italia musicale dell'Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini* (Torino, ERI 1978).

²⁸ Angelo Mariani, direttore e musicista, nel suo tempo, in: *Studi musicali* 2 (1973), p. 315–339.

²⁹ *Note su Angelo Mariani. I: Le composizioni di Angelo Mariani*, in: *Testimonianze studi e ricerche in onore di Guido M. Gatti (1892–1973)* (Bologna, AMIS 1973), p. 295–320.

³⁰ *Note su Angelo Mariani. II: Angelo Mariani, l'arte e gli artisti e gli amici accademici bolognesi*, in: *ibid.*, p. 321–383.

³¹ *Chopin, l'uomo* (Milano, Sapere ed. 1974).

³² *Three unpublished letters by George Sand and their contribution to Chopin scholarship*, in: *MQ* 52 (1966), p. 283–303; *Le date di composizione dell'Op. 22 di Chopin*, in: *NRMI* 1 (1967), p. 697–711; *Un omaggio di Chopin alla sorella Ludwika: il „lento con gran espressione“*. Proposta di ricostruzione di un autografo perduto, in: *RIdM* 3 (1968), p. 59–94; *Il problema delle date dei Preludi di Chopin*, in: *ibid.* 5 (1970), p. 159–215; *L'asimmetria ritmica nella mazurka chopiniana*, in: *NRMI* 5 (1971), p. 657–668, 827–846; *Le prime composizioni di Chopin. Problemi e osservazioni*, in: *RIdM* 7 (1972), p. 230–291; *Le Polacche dell'Op. 26 nel testo autentico di Chopin*, in: *Studi musicali* 2 (1973), p. 267–313; *Le Polacche Op. 26 nella concezione autografa di Chopin*, in: *NRMI* 8 (1974), p. 191–209; *Una nuova Mazurca di Chopin*, in: *Studi musicali* 6 (1977), p. 161–206; *Un nuovo valzer di Chopin?*, in: *NRMI* 12 (1978), p. 521–546.

³³ *Note sulla poetica di Bellini. A proposito de I Puritani*, in: *Muzikološki Zbornik-Musicological Annual* 8 (1972), p. 70–84; *Bellini e Paisiello. Altri documenti sulla nascita dei Puritani*, in: *Il melodramma italiano dell'Ottocento cit.*, p. 351–363.

³⁴ *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, in: *AMI* 43 (1971), p. 125–142.

capire la storia operistica non solo come storia astratta di stile e di gusto musicale (e di concepirla pertanto come tunnel chiuso e isolato, o come disposizione seriale di singole personalità) ma ad intenderla anche e innanzitutto come storia di teatro e come fenomeno artistico eterogeneo e complesso che va spiegato secondo una visione d'insieme articolata nelle sue più svariate componenti (librettistica, gestione teatrale, scenografia, coreografia, interpreti, tecnica e meccanica teatrale, commitenza). Un'impresa editoriale che, per mole e vastità degli argomenti trattati (vi hanno collaborato trenta studiosi di nove paesi diversi), non ha precedenti negli annali della ricerca musicologica è la *Storia dell'opera* pubblicata dalla casa UTET di Torino³⁵. Benché molti dei contributi non fanno che ricalcare il consueto schema imperniato sulla biografia degli operisti e sulla spiegazione delle evoluzioni stilistico-musicali, si è compiuto un notevole passo avanti dal punto di vista metodologico nel coordinare la trattazione per aree geografiche e nell'affrontare alcuni argomenti specifici dello spettacolo operistico: librettistica, vocalità e cantanti (non si è però tenuto conto delle altre componenti: scenografia, regia, allestimento scenico, eccetera).

a. ASPETTI LETTERARIO-MUSICALI

Il vecchio pregiudizio del melodramma come sottogenere letterario sembra andarsi sempre più scardinando dalla mente degli addetti alla storia letteraria (che prima d'ora si erano perlopiù concentrati a spiegare il "valore letterario" piuttosto che le funzioni teatrali del libretto per musica). L'interesse per il teatro d'opera, infatti, si è fatto ultimamente più vivace negli ambienti anche non strettamente musicali³⁶, contribuendo così all'ampliamento delle conoscenze sulle interconnessioni che corrono nell'opera tra fatti letterari ed esperienze musicali. Se si parte dalla convinzione che compito primario e improrogabile della ricerca operistica rimane l'individuazione del rapporto tra testo e musica e delle occasioni storiche dove quel rapporto s'è potuto realizzare, allora si comprenderà l'importanza di quei tentativi di studio guidati dall'intento di cercare nuove risposte al problema. Un impulso decisivo in tal senso è partito dalle tavole rotonde di studio sul dramma musicale che dal 1972 sono divenute una consuetudine autunnale alla Fondazione Cini di Venezia. Gli utilissimi incontri hanno mirato al puntuale confronto delle molteplici esperienze accumulate dagli addetti alle varie discipline dello spettacolo³⁷. Nel settore della librettistica in particolare, solidi contributi sono stati dati dagli italianisti della scuola padovana di G. Folena che hanno avanzato nuove e originali proposte di analisi del testo letterario³⁸. Sulle problematiche riguardanti i testi operistici del

³⁵ *Storia dell'opera*, ideata da G. BARBLAN, diretta da A. BASSO (Torino, UTET 1977), 3 vol. di due tomi ciascuno.

³⁶ Cfr. A. L. BELLINA, *Rassegna di studi sul libretto d'opera (1965-1975)*, in: *Lettere italiane* 29 (1977), p. 81-105!

³⁷ Frutto del convegno sull'opera seicentesca tenutosi nel 1972 è il volume qui discusso alla p. 52; i risultati degli interventi letti agli incontri del 1973-1975 si possono leggere in *Venezia e il melodramma nel Settecento* a cura di M. T. MURARO (Firenze, Olschki 1978; un secondo volume, con lo stesso titolo, è apparso nel 1981, e non è stato possibile tenerne conto qui).

³⁸ Cfr. l'intervento di A. L. BELLINA sulla utilizzazione che viene fatta nel libretto di alcuni *topoi* fondamentali derivati dalla commedia dell'arte in *Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico*

primo Settecento nella produzione teatrale di Vivaldi importanti contributi sono stati pubblicati da B. Brizi³⁹ e G. Folena⁴⁰.

Nuove e suggestive ricerche che analizzano la concezione drammatica e le tecniche linguistiche del Metastasio nei diversi stadi della sua produzione (ne investiga anche le ascendenze) provengono dallo storico della letteratura F. Gavazzeni⁴¹. I contatti del dramma per musica metastasiano col teatro francese di Corneille e Racine sono discussi da E. Paratore, *"L'Andromaque" del Racine e la "Didone abbandonata" del Metastasio*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga* (Milano-Napoli, R. Ricciardi 1973), p. 515-547. Resta ancora molto da indagare sulle vicende e le ragioni della penetrazione della cultura francese in Italia nel primo Settecento, particolarmente sulle scelte tematiche che si facevano in campo operistico. Sulle iniziative di traduzione delle tragedie francesi eseguite a Bologna si veda S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello*, in *La rassegna della letteratura italiana* serie 7, 78 (1974), p. 64-94. Nuovi elementi di giudizio sui punti di contatto tra coerenza e logica drammaturgica in Metastasio e in Vivaldi sono presentati in F. Degrada, *Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell'Olimpiade*, in *Vivaldi veneziano europeo* cit., p. 155-181.

Relativamente poco si è scritto negli ultimi anni (ma cfr. il saggio di A. L. Bellina cit. alla nota 38) sui temi fondamentali, le convenzioni teatrali, le intenzioni riformatrici, la fortuna europea del libretto dell'opera comica settecentesca. Un eccellente capitolo a Goldoni librettista è dedicato da F. Fido nella sua *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento* (Torino, Einaudi 1977). Le commedie del Lorenzi e le caratteristiche dell'opera buffa napoletana del Settecento sono state studiate da V. Monaco, *Giambattista Lorenzi e la commedia per musica* (Napoli, A. Berisio 1968) mentre su Casti librettista si vedano gli studi molto apprezzabili di G. Muresu⁴².

Momento centrale nel vasto dibattito sui tentativi di rinnovamento dell'opera settecentesca è stata la collaborazione tra Gluck e il librettista Calzabigi. Lo studio della produzione del letterato livornese è pertanto da considerarsi di vitale importanza per una reale comprensione delle motivazioni estetiche e ideologiche che condussero ad una maggior connessione tra parola e musica nell'opera. Gran parte degli interventi al convegno internazionale "Gluck e la cultura italiana del suo tempo"⁴³ tenutosi a Siena nel 1973 sono appunto serviti a ridimensionare la

settecentesco, in: *ibid.*, p. 131-147. I saggi di B. BRIZI analizzano le corrispondenze e le strutturazioni fonomusicali presenti in alcune opere metastasiane: *La Didone e il Siroe, primi melodrammi di P. Metastasio a Venezia*, in: *ibid.*, p. 363-388; *Le componenti del linguaggio melodrammatico nelle Cinesi di P. Metastasio*, in: *ibid.*, p. 389-406.

³⁹ Domenico Lalli librettista di Vivaldi?, in: *Vivaldi veneziano europeo* cit., p. 183-204 (offre utili spunti sul linguaggio stilistico del librettista).

⁴⁰ *Prima le parole, poi la musica: Scipione Maffei poeta per musica e la Fida ninfa*, in: *ibid.*, p. 205-233 (illuminante saggio sui rapporti diretti che intercorsero tra Vivaldi e il letterato nella stesura di un atipico testo d'opera).

⁴¹ Introduzione a P. Metastasio, *Opere scelte* (Torino, UTET 1968).

⁴² *L'"Orlando furioso" nella storia della poesia melodrammatica di G. B. Casti*, in: *La rassegna della letteratura italiana*, serie 7, 72 (1968), p. 3-64; *Genesi e significato della "Rosmunda"*, in: *ibid.*, p. 297-344; *Le occasioni di un libertino (G. B. Casti)* (Messina-Firenze, D'Anna 1973).

⁴³ Gli Atti del convegno sono stampati in *Chigiana* 29-30 (1975).

posizione cardinale del poeta quale anello di congiunzione tra il melodramma metastasiano e l'opera francese dell'Illuminismo⁴⁴. Un testo essenziale alla conoscenza del pensiero di Calzabigi (esso è anche un documento fondamentale per illuminare la polemica tra musica italiana e musica francese della metà del secolo) è il poema in otto canti *La Lulliede* da lui scritto tra il 1753 e il 1789 e ora per la prima volta stampato in edizione critica con ampie note esplicative e un illuminante saggio introduttivo a cura di G. Muresu⁴⁵. Sui rapporti che intercorrono tra la letteratura mitografica antica e la versione calzabigiana dello scioglimento della storia di Orfeo, il grecista G. Paduano ha compiuto una attenta e molto informativa analisi di tipo strutturale⁴⁶.

Alcuni studi recenti hanno messo in evidenza i rapporti che corrono tra la cultura illuministica e l'opera italiana del Settecento. Tra i più importanti va ricordato il brillante saggio di G. Morelli sulle ascendenze metastasiane e della musica operistica italiana nel pensiero politico, filosofico, scientifico e musicale di J.-J. Rousseau⁴⁷. Ampie citazioni di numerosi testi (anche se poi sottoposti ad una interpretazione troppo personale) degli illuministi francesi si trovano nel volume di E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica* (Torino, Einaudi 1971). Sul piano più strettamente musicale, alcuni interventi al convegno internazionale "La cultura musicale e teatrale italiana nella Parigi illuministica" (Siena 1975) hanno trattato in maniera ragguardevole il tema proposto e prima di allora poco investigato⁴⁸.

L'opera a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo è a tutt'oggi la meno studiata dal punto di vista sia letterario che musicale. Mancano indagini sulla circolazione dei classici della letteratura straniera in Italia nei primi anni dell'Ottocento (e Napoli dovrebbe costituire un luogo chiave in queste indagini) così come si sa poco sui nuovi modelli stilistici adottati dall'opera seria (e ancora Napoli si può considerare la città più avanzata dal punto di vista formale dell'opera seria) o, in specifico, sulla

⁴⁴ Cfr. in particolare E. FUBINI, *Presupposti estetici e letterari della riforma di Gluck*, p.235-245; P. GALLARATI, *Metastasio e Gluck: per una collocazione storica della "Riforma"*, p.299-308; G. CARLI BALLOLA, *L'ultimo Calzabigi, Paisiello e l'"Elfrida"*, p.357-368; S. MARTINOTTI, *Traetta o il musicista di un'impossibile "riforma"*, p.343-356 (sulla presunta riforma attuata a Parma da Traetta in collaborazione col poeta O. Frugoni); su come avvenne la collaborazione tra un poeta (M. Coltellini) che seguì l'esempio innovatore di Calzabigi e Hasse nel *Piramo e Tisbe* cfr. il ragguardevole saggio di F. DEGRADA, *Aspetti gluckiani nell'ultimo Hasse*, p.309-329.

⁴⁵ *La ragione dei "buffoni" (La Lulliede di Ranieri de' Calzabigi)* (Roma, Bulzoni 1977). Sempre su *La Lulliede* si veda il saggio, anche di G. MURESU, *Ranieri de' Calzabigi e la "Querelle des Bouffons"*, in: *Analecta Musicologica* 19 (1979), p.272-287. Il pensiero estetico e drammaturgico del poeta che emerge nel medesimo lavoro e in altri suoi scritti è discusso in P. GALLARATI, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi*, in: *NRMI* 13 (1979), p.531-563 e *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, in: *ibid.*, 14 (1980), p.497-538.

⁴⁶ *La "constanza" di Orfeo. Sul lieto fine nell'Orfeo di Gluck*, in: *RIdM* 14 (1979), p.349-377.

⁴⁷ *"Eloges rendus à un singulier mélange de philosophie, d'orgueil, de chimie, d'opéra, etc."*. *Sulle ascendenze melodrammatiche della antropologia di Jean-Jacques Rousseau*, in: *RIdM* 9 (1974), p.175-228.

⁴⁸ Gli Atti del convegno sono pubblicati in *Chigiana* 32 (1977). Ecco i saggi più significativi ivi apparsi: M. VIALE FERRERO, *In margine alla voce Ballet dell'Encyclopédie*, p.73-85 (i rapporti tra Torino e Parigi sul tema del balletto); N. MANGINI, *Tramonto di un mito: il "Théâtre italien" a Parigi*, p.87-103 (le relazioni teatrali tra Venezia e Parigi); F. DEGRADA, *Due volti di Ifigenia*, p.165-223 (la *Querelle* parigina tra Gluck e Piccini); L. TOZZI, *Il Renaud di Antonio Sacchini. Genesi di una metamorfosi*, p.225-263 (la prima opera parigina di Sacchini e l'influsso su di lui esercitato dalla *tragédie-lyrique*); B. CAGLI, *"La buona figliola" e la nascita dell'opera semiseria*, p.265-275 (gli elementi di novità della commedia *larmoyante* riscontrabili nella *Pamela* di Goldoni).

penetrazione dell'opera di tradizione francese e sulla capillare diffusione del repertorio (sinfonico-cameristico e di musica sacra) dei musicisti tedeschi in Italia. Poco è anche stato scritto sulle trasformazioni che subì il ruolo sociale del compositore allorché (a partire dalla Rivoluzione francese⁴⁹) si affermò sempre più l'esigenza di trasmettere il messaggio musicale a strati man mano sempre più vasti e disparati della cittadinanza.

Sugli aspetti drammaturgico-letterari dell'opera di quest'epoca sono tuttavia apparsi recentemente alcuni studi fondamentali. M. Conati si è occupato⁵⁰ di analizzare le diversità che esistono nella concezione drammatica tra il *Mosè* (1818) napoletano di Rossini e la sua versione parigina (1827). Lo studioso focalizza l'attenzione sulle divergenze di gusto e di tradizione culturale tra i due pubblici e attribuisce alla prima versione dell'opera una maggior coerenza dal punto di vista drammaturgico (capovolgendo così gli assunti finora espressi sull'argomento). Nel settore specifico della librettistica rossiniana B. Cagli ha effettuato ricerche fondamentali riuscendo a stabilire i rapporti (finora poco noti) tra il testo operistico, il teatro e la letteratura da cui esso deriva⁵¹. Per sapere sulle provenienze letterarie dei libretti di Donizetti e di Bellini sono indispensabili gli studi di F. Cella⁵². Notizie sulle leggi e le codificazioni cui il libretto ottocentesco deve rispondere nella fase anteriore alla sua messa in musica si possono trovare in F. Portinari, *"Pari siamo"*. *Sulla struttura del libretto romantico*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento* cit., p. 545-566. L'argomento è ulteriormente ampliato dal medesimo autore nel volume *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti* (Torino, EDT/Musica 1981). Sulle relazioni dialettiche che intercorrono tra testo (che è legato alla tradizione settecentesca nei riferimenti alla posizione sociale dei protagonisti) e musica nella *Sonnambula* di Bellini si veda F. Degradà, *Prolegomeni a una lettura della Sonnambula*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento* cit., p. 319-350. Una indagine di tipo statistico che prende in esame il vasto repertorio (il suo significato e le sue funzioni) dei pezzi chiusi presenti nel melodramma di quest'epoca è stata preparata da R. Dalmonte, *La canzone nel melodramma del primo Ottocento. Ricerche di tipo strutturale*, in *RIIdM* 11 (1976), p. 230-313.

A tutt'oggi mancano studi esaurienti sui principali autori dei libretti ottocenteschi

⁴⁹ Sull'impegno civile del compositore a diffondere gli ideali mistificatori della Rivoluzione cfr. E. SURIAN, *Il mito dell'eroismo e la funzione politica della musica; il "Chant du départ" (1794) di Méhul*, in: *Mitologie. Convivenze di musica e mitologia, testi e studi* a cura di G. MORELLI (Venezia, La Biennale di Venezia 1979), p. 214-224.

⁵⁰ *Between past and future: the dramatic world of Rossini in Mosè in Egitto and Moïse et Pharaon*, in: *19th Century Music* 4 (1980), p. 32-47.

⁵¹ *Le fonti letterarie dei libretti di Rossini. "Maometto II"*, in: *Bollettino del centro rossiniano di studi* (1972), p. 10-32; *Le fonti letterarie dei libretti di Rossini. "Bianca e Falliero"*, in: *ibid.* (1973), p. 8-22. Per un riassunto della situazione degli studi sull'argomento cfr. S. ALBERICI, *Appunti sulla librettistica rossiniana*, in: *ibid.* (1978), p. 45-60. Sul collegamento tra un'opera di Rossini e i giudizi espressi da due tra i maggiori esponenti del mondo letterario dell'epoca si veda P. PETROBELLI, *Balzac, Stendhal e il Mosè di Rossini*, in: *Conservatorio di Musica "G. B. Martini" di Bologna. Annuario 1965-1970* (Bologna, Patron 1971), p. 205-219.

⁵² *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, in: *Contributi dell'Istituto di filologia moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, serie francese, 4 (1966), p. 343-390; *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Bellini*, in: *ibid.*, serie francese, 5 (1968), p. 449-576.

(Sterbini, Ferretti, Tottola, Cammarano, Solera, Piave)⁵³, sui temi da loro utilizzati e dal loro pubblico prediletti, sulle convenzioni linguistiche e drammaturgiche cui essi dovevano aderire, sui rapporti di collaborazione che essi ebbero con i maggiori musicisti.

Alcune nuove indicazioni di metodo concernenti l'analisi strutturale dei materiali tematici e linguistici dei libretti verdiani (essi vengono anche collocati nell'ambito delle ideologie e delle aspirazioni della società dell'epoca) provengono da un estraneo agli studi musicologici: M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi* (Milano, Garzanti 1979). Un approccio analogo di analisi strutturale nei confronti del libretto di un'opera verdiana (la cui struttura è confrontata con il testo originario di Hugo) è adottato da G. Paduano, *Turbamenti del triangolo. Il sistema delle autorità e delle tenerezze nell'"Ernani"*, in *Studi musicali* 7 (1978), p. 285–323. Il costume ottocentesco della censura politica (un settore della ricerca tanto importante quanto poco investigato) è anche esaminato da M. Lavagetto⁵⁴ nei suoi risvolti sociali e analizzato attraverso la storia di un libretto verdiano, di cui scompone la trama e elenca le varianti e le trasformazioni che subisce fin dalla sua nascita. Il saggio di D. Goldin⁵⁵ si occupa invece delle varie fasi di elaborazione, trasformazione, riduzione cui un testo letterario era sottoposto prima di apparire nella sua versione definitiva di libretto per musica; vengono inoltre chiarite le questioni basilari inerenti alla parte attiva che Verdi ebbe nella concezione originale del testo shakespeariano e in ogni sua conseguente elaborazione per parte di Maffei e Piave. Viene così delucidato anche il *modus operandi* di Verdi anteriormente la stesura del testo musicale. L'analisi del rapporto tra testo (basato sul libretto autografo contenente le correzioni del poeta Maffei e delle susseguenti elaborazioni di Piave) e musica (con un confronto tra la versione fiorentina e quella parigina) è attuata in modo esemplare da F. Degrada, *Lettura del Macbeth di Verdi*, in *Studi musicali* 6 (1977), p. 207–267.

Il teatro d'opera del dopo Verdi rimane ancora un campo di ricerca poco esplorato nel suo complesso significato e nei suoi risvolti storico-culturali. Esso ebbe ripercussioni profonde nel corso della produzione e del gusto musicale in Italia: dalla musica per film ai generi musicali popolari, alla critica musicale e persino alla musica d'avanguardia. Non si sa, ad esempio, molto su come sia avvenuta nei fatti la penetrazione (marginale o consistente che fosse) dell'estetica e dell'ottica wagneriana del *Musikdrama* nell'opera italiana⁵⁶, né sul ruolo certo non trascurabile che ebbe l'editoria musicale nell'aprire le porte (o nel tenerle chiuse prima dell'ultimo ventennio del secolo) alle nuove e diverse esperienze provenienti

⁵³ L'unico volume recente dedicato a un singolo librettista è quello di M. RINALDI, *Felice Romani dal melodramma classico al melodramma romantico* (Roma, De Santis 1965). Un pregevole profilo storico-critico sulla vita e le opere di Boito si trova nella prefazione al volumetto delle sue *Opere* a cura di M. LAVAGETTO (Milano, Garzanti 1979).

⁵⁴ *Un caso di censura: il "Rigoletto"* (Milano, il Formichiere 1979).

⁵⁵ *Il Macbeth verdiano: genesi e linguaggio di un libretto*, in: *Analecta Musicologica* 19 (1979), p. 336–372.

⁵⁶ Sui "wagnerismi" presenti particolarmente nella scrittura dell'*Edgar* cfr. il saggio ben concepito di S. MARTINOTTI, *I travagliati Avant-Propos di Puccini*, in: *Il melodramma italiano dell'Ottocento* cit., p. 451–503. Per informarsi sugli scritti concernenti Wagner pubblicati in Italia dal 1861 al 1970, fondamentale è lo studio di A. ZIINO, *Rassegna della letteratura wagneriana in Italia*, in: *Analecta Musicologica* 11 (1972), p. 15–135.

dall'estero. Anche le tendenze, aspirazioni e ideologie della critica musicale dell'epoca (che fu irrimediabilmente opposta alla corrente del Verismo) rimangono poco studiate. Eppure essa influì notevolmente sulla fervida promozione delle musiche italiane del passato e sulla formazione del gusto musicale delle nuove generazioni di musicisti e musicologi⁵⁷. Gli aspetti letterari del teatro d'opera del Verismo sono stati, in complesso, poco investigati. A G. Salvetti si deve il merito di aver effettuato una lucida disamina dei rapporti che intercorsero tra la corrente letteraria della Scapigliatura e il melodramma⁵⁸.

b. VOCALITÀ E CANTANTI

Per tutto il Settecento e fino ad Ottocento inoltrato i cantanti hanno sempre rivestito un ruolo di capitale importanza nel determinare le vicende dell'opera all'italiana (che ebbe, è bene ricordarlo, diffusione europea), poiché innanzitutto su di essi si riversava il maggior interesse del pubblico ascoltatore. Il compositore, al momento di scrivere l'opera, doveva tenere presenti le capacità e le caratteristiche vocali di ciascun cantante (se non voleva porre a repentaglio il successo dello spettacolo). Il libretto, nell'insieme, doveva essere fatto su misura dopo aver stabilito il numero dei personaggi e quello delle arie riservate ad ogni cantante (secondo le sue capacità e prestigio). Persino le prospettive bibienesche spalleggiavano l'esibizione canora facendo convogliare sul protagonista (che rimaneva immobile sul proscenio) ogni sguardo dello spettatore. Avere perciò un quadro completo dei repertori dei cantanti settecenteschi, per lo meno dei più famosi, servirebbe inoltre ad ampliare le nostre conoscenze sulla circolazione del prodotto operistico e sulle variazioni di gusto locale. Si potrebbe anche affrontare più a fondo la problematica dei perché la stessa opera subisse cambiamenti nell'apparato di arie di versione in versione, di allestimento in allestimento. Se non si condurranno ricerche sistematiche sui repertori dei cantanti e sulla scrittura vocale (coloratura, abbellimenti, tipologie delle diverse tecniche vocali) non si potrà avere un panorama chiaro e completo delle mutazioni stilistiche che subì il linguaggio musicale del melodramma dagli inizi del Settecento fino all'epoca di Verdi. Una proposta di lavoro in questo senso (di esaminare la funzione strutturale precisa di determinate componenti stilistiche della scrittura vocale) è stata avanzata da E. Surian, *Metastasio, i nuovi cantanti, il nuovo stile: verso il Classicismo. Osservazioni sull'Artaserse (Venezia 1730) di Hasse*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., p.341-362. A tracciare l'itinerario degli sviluppi della tecnica vocale ha contribuito più d'ogni altro studioso R. Celletti attraverso numerosi saggi accompagnati tutti da una valida ricerca documentaria e caratterizzati sempre dalla

⁵⁷ D. Alaleona fu uno dei primi critici in Italia a non tollerare la corrente verista e a coltivare il culto dello spirito nazionale artistico studiando le musiche del passato pre-ottocentesco. Il volume *Aspetti e presenze del Novecento musicale. Scritti e ricerche dedicati a Domenico Alaleona [1881-1928]* a cura di D. TAMPIERI (Montegiorgio, Comune di Montegiorgio, 1980) documenta bene la formazione culturale e le attività intellettuali del compositore, critico e musicologo marchigiano. Su questo complesso di problemi vedi era il recentissimo contributo di G. PESTELLI, *La "generazione dell'Ottanta" e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, in: *Musica italiana del primo Novecento* a cura di F. NICOLODI (Firenze, Olschki 1981), p. 31-44.

⁵⁸ *La scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in: *Il melodramma italiano dell'Ottocento* cit., p. 567-604.

concretezza delle esemplificazioni musicali⁵⁹. Sulla base di una singolare testimonianza epistolare del cantante G. Tibaldi riguardante l'esecuzione di un'opera di Jommelli a Roma nel 1753, P. Petrobelli⁶⁰ offre alcuni spunti rivelatori sulle reazioni del pubblico dell'epoca nei confronti del virtuosismo canoro allora di moda. Attraverso le testimonianze epistolari (33 lettere dirette a Padre Martini), le fonti librettistiche ed altri documenti, Petrobelli ha anche ricostruito in maniera esemplare ed esauriente il primo periodo della carriera di uno dei cantanti più in vista nella seconda metà del secolo⁶¹. E' facilmente immaginabile l'utilità pratica di avere a disposizione profili esaurienti della carriera artistica dei maggiori cantanti settecenteschi al fine di ottenere una più chiara e reale valutazione del ruolo invero centrale che essi sempre occuparono nello spettacolo operistico. (Attualmente S. Durante attende a una minuziosa e approfondita ricostruzione documentaria e stilistica della scuola di canto bolognese del primo Settecento.)

c. ASPETTI TECNICI DELLO SPETTACOLO

Un settore della ricerca operistica che ha ricevuto scarsa attenzione da parte della musicologia (non solo italiana) riguarda lo studio dei rapporti intercorrenti e delle concordanze espressive tra il significato letterario-musicale del melodramma e quello delle decorazioni sceniche, dell'azione drammatica e coreografica, e persino della struttura stessa del luogo teatrale. Ci si è generalmente astenuti dal considerare quanto tali rapporti fossero legati agli orientamenti artistici e culturali dell'epoca e alle aspettative dello spettatore. Come si è messo in evidenza nel settore sugli "Aspetti letterario-musicali del melodramma", anche in questo campo della ricerca operistica nuove proposte di lavoro sono pervenute da studiosi operanti al di fuori dei canoni dell'indagine musicologica. Sollecitazioni in questo senso si sono presentate durante gli incontri interdisciplinari tenutisi alla Fondazione Cini di Venezia, che hanno fatto spostare l'interesse anche verso i fenomeni artistici non propriamente musicali dell'opera. La Fondazione Cini ha altresì organizzato una serie di mostre documentarie sulla prassi scenica curando i relativi cataloghi (utilissimi strumenti di lavoro per colui che vorrà approfondire l'argomento)⁶².

⁵⁹ *La vocalità al tempo del Tosi*, in: *NRMI* 1 (1967), p. 676-684; *Il virtuosismo vocale nel melodramma di Händel*, in: *RIdM* 4 (1969), p. 77-101; *La "Leonora" e lo stile vocale di Paër*, in: *ibid.*, 7 (1972), p. 214-229; *Origine e sviluppi della coloratura rossiniana*, in: *NRMI* 2 (1968), p. 872-919; *La vocalità rossiniana e la "Gazza ladra"*, in: *Bollettino del centro rossiniano di studi* (1973), p. 5-21; *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, in: *Analecta Musicologica* 5 (1968), p. 214-247; *On Verdi's vocal writing*, in: *The Verdi Companion* cit., p. 216-238. Ulteriori studi di Celletti sulla vocalità verdiana sono discussi nella rassegna bibliografica cit. alla nota 20, p. 328-329.

⁶⁰ *Un cantante fischiato e le appoggiature di mezza battuta: cronaca teatrale e prassi esecutiva alla metà del '700*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in honor of Arthur Mendel* (Kassel, Bärenreiter 1975), p. 363-376.

⁶¹ *The Italian years of Anton Raaff*, in: *Mozart-Jahrbuch 1973-74* (1975), p. 233-273.

⁶² *Disegni teatrali dei Bibiena* a cura di M. T. MURARO e E. POVOLEDO (Venezia, Neri Pozza 1970); *Caricature di Anton Maria Zanetti* a cura di A. BETTAGNO (Venezia, Neri Pozza 1969) che riproduce numerosi disegni di musicisti del Settecento; *Scenografie di Pietro Gonzaga* a cura di M. T. MURARO (Venezia, Neri Pozza 1967); *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana* a cura di F. MANCINI, M. T. MURARO, E. POVOLEDO (Venezia, Neri Pozza 1975) con contributi sull'opera settecentesca di P. PETROBELLI e M. VIALE FERRERO.

Più d'altri, M. Viale Ferrero ha contribuito a colmare il vuoto esistente tra gli studi musicologici e quelli sulla scenografia mediante la pubblicazione di numerose e fondamentali indagini corredate sempre di un vasto apparato documentario (basato principalmente su ricerche archivistiche e sulle fonti librettistiche). La Viale Ferrero ha indirizzato le sue ricerche alla delineazione biografica e stilistica di alcune tra le figure più significative della scenografia settecentesca nonché dei luoghi teatrali ove esse operarono⁶³. Di fondamentale importanza anche le sue indagini sulle scene ideate (a Torino, Bologna, Vienna e Milano) per opere di Gluck⁶⁴ e sulla visione mitica della Cina riflessa nelle decorazioni e nei costumi teatrali dell'opera e del balletto pantomimo settecenteschi⁶⁵. Il contributo della Viale Ferrero che senz'altro costituisce una pietra miliare negli annali della storia operistica è però la rigorosa e monumentale ricostruzione delle vicende della scenografia (ma anche del repertorio musicale e della gestione del teatro) al Teatro Regio di Torino dal 1681 ai tempi più recenti⁶⁶. Altri studiosi che hanno contribuito alla miglior conoscenza della prassi scenica e teatrale italiana del XVIII secolo sono F. Mancini⁶⁷, M.T. Muraro e E. Povoledo⁶⁸. Per quanto riguarda l'Ottocento è da rilevare che questo settore della ricerca operistica è stato finora quasi completamente ignorato (a parte qualche studio sulla messinscena di alcune opere verdiane⁶⁹).

C. Musica strumentale

Manca per la musica strumentale italiana del Settecento un quadro storico completo e esauriente. Molti rimangono ancora i punti oscuri sulla capillare diffusione (specialmente nella prima metà del secolo, ma anche dopo) che ebbero le maggiori scuole strumentali, non solo in Italia ma in tutta Europa⁷⁰. Sono ancora da definire i caratteri stilistici dei vari generi di musica strumentale così come rimangono da stabilire gli influssi e i rapporti reciproci della musica strumentale con quella vocale. Restano ancora aperti e da approfondire i numerosi problemi (che in questi ultimi anni stanno attirando l'interesse dei musicisti pratici) specificamente

⁶³ Filippo Juvarra *scenografo teatrale* (Torino, Pozzo 1970); *Scene di Filippo Juvarra per il Lucio Papirio di Francesco Gasparini* (Roma, Teatro Capranica, 1713-1714), in: *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo convegno internazionale* cit., p. 245-257; *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., p. 271-293; *La scenografia del Settecento e i fratelli Galliani* (Torino, Pozzo 1963); *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al Teatro Regio di Torino*, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., p. 47-62.

⁶⁴ *Appunti di scenografia settecentesca, in margine a rappresentazioni di opere in musica di Gluck e balli di Angiolini*, in: *Chigiana* 29-30 (1975), p. 513-534.

⁶⁵ *L'Orfano della Cina* ovvero un Orfano con molti Padri, in: *Mitologie* cit., p. 195-205.

⁶⁶ *La scenografia dalle origini al 1936* = Storia del Teatro Regio di Torino, vol. III (Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1980). Per un breve ma essenziale riassunto della pratica teatrale al teatro torinese, vedasi della medesima studiosa *Die Bühnenausstattung des "Teatro Regio di Torino" (1667-1740)*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1978), p. 239-272.

⁶⁷ *Scenografia napoletana dell'età barocca* (Napoli, Edizioni scientifiche italiane 1964); *Alcune note sul rapporto sala-scena nel teatro all'italiana*, in: *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., p. 9-21.

⁶⁸ Cfr. l'esemplare e molto documentato saggio sulle vicende inerenti alla costruzione del nuovo Teatro Filarmonico veronese e alla messinscena dei primi spettacoli: *Le scene della Fida ninfa: Maffei, Vivaldi e Francesco Bibiena*, in: *Vivaldi veneziano europeo* cit., p. 235-252.

⁶⁹ Cfr. p. 328 della rassegna cit. alla nota 20.

⁷⁰ Sulla presenza in Germania del pensiero teorico e musicale di Tartini si vedano tuttavia gli studi di Petrobelli cit. alla nota 14.

connessi alla esecuzione autentica delle musiche strumentali italiane di quest'epoca⁷¹. Molti sono anche i problemi di attribuzione delle musiche che devono essere affrontati e risolti sulla base del più ampio possibile esame delle fonti (si potrà così, tra l'altro, meglio determinare gli scambi e i rapporti stilistici tra le opere di compositori operanti in diverse aree geografiche). Poco si sa, infine, su come avveniva nel Settecento la diffusione delle opere strumentali (attraverso l'editoria, i copisti, eccetera), sulla formazione musicale e sul ruolo sociale dell'interprete e sul tipo di rapporto che il compositore instaurò col pubblico. Per quanto riguarda l'Ottocento, sono necessarie riflessioni critiche sull'abbondante repertorio a stampa di trascrizioni, arrangiamenti, adattamenti di musiche operistiche per banda e per altri complessi orchestrali e strumentali solistici, nonché sui brani da salotto allora di moda. Tali indagini non potranno che condursi attraverso l'analisi storica degli sviluppi dell'editoria musicale in Italia, passata da una forma di attività artigianale ad una di più alto livello industriale (Milano ne fu il centro principale, ma attività non trascurabili si ebbero anche a Napoli, Roma, Firenze e Bologna).

Non mancano tuttavia studi apparsi recentemente che hanno contribuito alla verifica storico-critica dei caratteri stilistici di certi aspetti (finora poco investigati) della produzione strumentale di alcuni compositori settecenteschi. Tra gli studi che si distinguono per la ricchezza di informazioni e per l'acutezza delle osservazioni critiche sono i saggi di F. Degrada su Pescetti e Durante⁷², di G. Salvetti sulla musica cameristica italiana del secondo Settecento⁷³, di L. Bianconi⁷⁴ e E. Ferrari Barassi⁷⁵ sulle sonate di Cimarosa.

Il convegno di studi sul tema "Mozart e l'Italia" che si è tenuto all'Istituto Storico Germanico di Roma nel 1973 è servito molto a chiarire la questione dei reciproci influssi che intercorrevano tra la musica strumentale italiana e quella tedesca di fine Settecento⁷⁶. La fortuna di Beethoven in Italia nell'Ottocento è stata indagata a fondo in una serie di saggi pubblicati sulla *NRMI* (1970-1974); cfr. il settore IV di questa rassegna. Ancor tutta da spiegare, invece, è la vasta diffusione che doveva

⁷¹ Indicazioni utili e ben documentate riguardanti la tecnica violinistica (l'imitazione dell'espressione vocale, l'arco, il vibrato, il ritmo) si trovano in L. ROVIGHI, *Problemi di prassi esecutiva barocca negli strumenti ad arco*, in: *RIdM* 8 (1973), p.38-112; su una delle testimonianze più importanti (di F. Gasparini) che riguardano la tecnica della realizzazione del basso continuo, si veda L.F. TAGLIAVINI, *L'Armonico pratico al cimbalo. Lettura critica*, in: *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo convegno internazionale cit.*, p.133-155.

⁷² *Le sonate per cembalo e per organo di Giovanni Battista Pescetti*, in: *Chigiana* 23 (1966), p.89-108; *Appunti critici sui concerti di Francesco Durante*, in: *ibid.*, 24 (1967), p.154-165.

⁷³ *Un maestro italiano del "quartetto": Felice Giardini*, in: *Chigiana* 23 (1966), p.109-133; *I sestetti di Luigi Boccherini*, in: *ibid.*, 24 (1967), p.209-220; *Luigi Boccherini nell'ambito del quartetto italiano del secondo Settecento*, in: *Analecta Musicologica* 12 (1973), p.227-252.

⁷⁴ *Le "sonate" per il fortepiano di Domenico Cimarosa*, in: *RIdM* 8 (1973), p.254-264.

⁷⁵ *Cimarosa clavicembalista*, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga cit.*, p.191-209.

⁷⁶ I risultati del convegno si possono leggere in *Analecta Musicologica* 18 (1978). Alcuni studi ivi pubblicati mettono in evidenza la sempre viva attenzione che Mozart alimentò (anche dopo la sua permanenza in Italia) per la musica strumentale italiana. Nell'Ottocento, fu a sua volta la musica cameristica e sinfonica del compositore salisburghese (più che non la musica teatrale) a far sentire la sua presenza in Italia, anche quale modello di studio. Queste le conclusioni che si possono dedurre dai saggi seguenti: G. BARBLAN, *La fortuna di Mozart a Milano nell'Ottocento*, p.19-29; P. PETROBELLI, *Don Giovanni in Italia*, p.30-51; A. BOSSARELLI MONDOLFI, *Mozart a Napoli*, p.101-106; G. SALVETTI, *Mozart e il quartetto italiano*, p.271-289; G. PESTELLI, *Mozart e Rutini*, p.290-307. Sullo stesso argomento si veda anche G. BARBLAN, *Sui rapporti italo-tedeschi nella musica strumentale del Settecento*, in: *Analecta Musicologica* 4 (1967), p.1-12.

aver avuto la musica (sacra e strumentale) di F. J. Haydn particolarmente nei primi decenni del secolo: numerose sue opere (o arrangiamenti e varie trascrizioni di esse) in esemplari a stampa e, ancor più spesso, manoscritti redatti in questi anni si trovano depositate in molte biblioteche sparse in tutta la penisola.

L'unico studio che fornisce una visione d'assieme ampia e ben articolata della musica strumentale italiana dell'Ottocento è il volume di S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano* (Bologna, Forni 1972). Benché l'accumulo di nomi e notizie (ricavati anche dall'esame della stampa periodica dell'epoca) non sia sempre diretto verso l'approfondimento e lo sviluppo degli argomenti (anche perché le parafrasi verbali e le contemplazioni estetiche sul linguaggio musicale vi abbondano diffusamente), la novità del lavoro di Martinotti consiste nell'attenzione che egli dedica a tracciare la mappa della vita musicale delle singole città oltre che a delineare la fisionomia artistica dei singoli personaggi (compositori, interpreti, direttori d'orchestra, critici) e ad avanzare riflessioni critiche sul repertorio.

D. Vita musicale delle singole città

La storia politica ed economica d'Italia è stata da secoli caratterizzata dalla quantità eccezionale di centri urbani che hanno favorito la conformazione di esperienze culturali multiformi e molteplici. La configurazione geografica stessa della penisola (la sua lunghezza, la presenza di due catene montuose, l'abbondanza di valli e di valichi) ha consentito, da un lato, una relativa facilità di scambi culturali anche con paesi lontani mentre, dall'altro, ha impedito la comunicazione tra centri magari vicinissimi (ancora oggi, del resto, è più facile andare in treno da Milano a Francoforte che da Urbino a Firenze).

Il policentrismo e la spaccatura politica che da secoli hanno segnato la storia d'Italia si sono rivelati ancora più forti nei secoli XVIII e XIX (fino all'Unità che ha provocato la fine dell'autonomia delle strutture politiche esistenti), allorché le vere e proprie "capitali" subiscono una rapidissima espansione: le nuove esigenze di commercio, il lento ma progressivo processo di "industrializzazione" delle attività agricole e marittime portano alla sempre più rigogliosa crescita demografica tanto delle piccole città (Parma, Fano, Padova, Genova eccetera) quanto di quelle maggiori (Venezia, Napoli, Milano, Roma, Palermo).

La forte vitalità delle attività musicali sia nei centri maggiori che in quelli minori o periferici ha le sue radici nella esigenza sentita da ogni comunità di delinearsi culturalmente in senso anche diverso o in concorrenza con le città vicine. Particolarmente nei secoli XVIII e XIX prendono sempre più piede nuove iniziative di costruzione e di ristrutturazione di numerosi teatri d'opera (nel 1865 c'erano in Italia non meno di 348 teatri in attività e quasi tutti dedicati all'opera). Ed è proprio durante quest'epoca che lo spettacolo operistico si lega profondamente alle vicende civili, economiche e culturali delle città. Se dunque si vorrà ricostruire e spiegare il complesso mosaico delle attività musicali in Italia, bisognerà avviare in futuro ricerche sulla storia musicale locale che siano però improntate (applicando quelle indicazioni di metodo già in vigore per il settore della storia dell'architettura e della storia dell'arte) a indagini capillari e sistematiche basate sulla raccolta dei materiali

d'archivio, sulle notizie ricavate dalla letteratura periodica (musicale e non), sui libretti e le partiture superstiti e su altri materiali storici. Per poter poi definire e comprendere storicamente la "diversità" caratterizzante di una determinata tradizione musicale locale bisognerà impostare la ricerca in un più ampio contesto regionale, nazionale ed extranazionale.

I numerosi studi di storia musicale locale finora apparsi sono stati in gran parte preparati da volonterosi, zelanti, eruditi (ma quando mai l'erudizione da sola basta a fare storia?) panegiristi di provincia, i quali non sempre hanno operato nella consapevolezza che chi conosce solo il proprio paese ignora anche quello poiché manca dei termini di confronto per giudicarlo. La musicologia ufficiale, d'altronde, è stata finora incapace di tracciare (anche per mancanza di idonei strumenti di studio) un quadro storico di sintesi dei fenomeni musicali locali. Si pensi, ad esempio, alle numerose lacune che ancora oggi ostacolano la puntuale conoscenza della vita musicale (teatri, istituzioni religiose e scolastiche, eccetera) in Venezia e Napoli, i due poli fondamentali della cultura musicale europea nel Settecento (e anche dopo).

Nel caso di Venezia (si parla tanto oggidi del suo rilancio culturale), la presenza nella città di prestigiose e autorevoli istituzioni pubbliche e private non ha di certo facilitato la promozione di attività di ricerca (a parte gli utilissimi e fruttuosi incontri di studio, di cui si è detto più sopra, tenutisi alla Fondazione Cini) che potessero far luce sul ruolo tenuto da questo centro nel contesto della storia musicale nazionale ed europea. In questo senso, la Biennale di Venezia, il cui spazio temporale di competenza riguarda anche il XIX secolo, non può che esibire, a conti fatti, un bilancio negativo nei confronti della musica, e pertanto si rivela inadempiente ai propri compiti istituzionali⁷⁷ (non certo per mancanza di mezzi finanziari): l'indirizzo operativo⁷⁸ di questo Ente (e di molte altre simili istituzioni esistenti in Italia) è finora stato quello di considerare la musica come occasione celebrativa, festivaliera o come fatto effimero e stravagante. In realtà, è decisamente mancata la volontà politica di stringere un rapporto funzionale tra il fenomeno artistico musicale e la ricerca storiografica che lo può spiegare.

D'altro lato, si deve anche costatare l'effettivo e attento interesse che alcuni enti locali (pubblici e privati) stanno dimostrando da qualche anno a questa parte nei confronti della cultura musicale del passato e delle istituzioni che la coltivarono. Tale interesse è spesso accompagnato dal finanziamento di attività di ricerca che hanno dato come frutto anche ragguardevoli iniziative editoriali.

Sarà utile fare la rassegna di quegli studi pubblicati recentemente che si propongono di far luce sulla vita musicale delle singole città (l'ordinamento seguito è quello alfabetico per città).

Una serie di saggi apparsi periodicamente sulle pagine della *NRMI* (dal 1970 al

⁷⁷ Tra gli scopi della Biennale, ad esempio, vi è quello di promuovere „attività permanenti [. . .] inerenti la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione“ (Legge del 26 luglio 1973, n. 438, art. 1).

⁷⁸ L'unico prodotto impegnativo riguardante la ricerca musicologica finora uscito dai cantieri della Biennale è il volume (che contiene una raccolta di testi e di studi sui rapporti tra l'arte musicale e la cultura mitologica) curato da G. MORELLI, *Mitologie* cit. Nelle introduzioni alle quattro sezioni del libro Morelli avanza nuove e stimolanti proposte di indagine musicologica.

1974) hanno contribuito non poco alla ricostruzione delle attività musicali che si svolsero nell'Ottocento in ben dieci località. Punto di partenza delle indagini è stato l'esame della fortuna di Beethoven in Italia (un campo di ricerca mai prima d'ora esplorato) condotto *in loco* sulle fonti documentarie dirette (documenti d'archivio, diarii, epistolari, stampa coeva). Ne esce un panorama abbastanza completo ed esauriente del "sottosuolo" musicale della cultura italiana ottocentesca, dei suoi orientamenti e gusti⁷⁹.

Il solo studio di una certa mole (in due volumi) sulle attività musicali a Bologna (centro di cultura musicale di importanza nazionale ed europea) apparso recentemente riguarda unicamente il maggiore teatro cittadino: *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna* a cura di L. Trezzini (Bologna, Edizioni Alfa 1966). Il primo volume contiene vari saggi sull'edificio teatrale e su alcune questioni inerenti alla vita dell'illustre istituzione; il secondo volume presenta un utile *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966* a cura di S. Paganelli. Sulle molte altre istituzioni musicali della città non resta che qualche studio e volume scritti perlopiù lo scorso secolo.

A parte l'esauriente cronologia degli spettacoli teatrali (fino al 1750) di R. L. e N. W. Weaver e le indagini di J. W. Hill sull'Oratorio di San Firenze, praticamente nulla è stato pubblicato, in Italia o altrove, sulla vita musicale a Firenze nel Settecento (il vuoto è quasi totale per gli anni 1750-1800⁸⁰). Anche la vita musicale nel secolo successivo non è stata finora oggetto di indagini capillari ed esaurienti⁸¹.

I due volumi di E. Frassoni, *Due secoli di lirica a Genova* (Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia 1980) ricostruiscono bene le vicende dei teatri genovesi attraverso la cronologia degli spettacoli e le notizie ricavate dalla stampa teatrale dell'epoca. Sulla gestione dei tre teatri pubblici della città (Teatro del Falcone, Teatro di Sant'Agostino e Teatro delle Vigne) nel Settecento si veda il puntuale saggio di A. F. Ivaldi, *L'impresa dei teatri di Genova (1772)*, in *Studi musicali* 7 (1978), p. 215-236.

Un prezioso strumento di lavoro (in due grossi volumi) riguardante uno dei massimi teatri d'Italia è la pubblicazione di C. Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)* (Milano, Ricordi 1964): il primo volume presenta la narrazione dei fatti e le considerazioni storiche sugli spettacoli; il secondo volume, curato da G. Tintori, contiene un esauriente elenco delle opere e delle altre manifestazioni musicali che vi si sono succedute. Mancano tuttavia studi recenti e

⁷⁹ Ecco l'elenco dei saggi (in ordine alfabetico di città); T. GOTTI (su Beethoven a Bologna nell'Ottocento) 7 (1973), p. 3-38, 352-387; P. PAOLINI (Firenze) 5 (1971), p. 753-787, 973-1002; C. GABANIZZA (Genova) 6 (1972), p. 338-371; G. BARBLAN (Lombardia) 6 (1972), p. 3-63; G. LA FACE (Messina) 8 (1974), p. 36-60; R. DI BENEDETTO (Napoli) 5 (1971), p. 3-21, 201-241; C. ANNIBALDI (Roma) 5 (1971), p. 357-391, 606-656; E. PAOLONE (Sardegna) 5 (1971), p. 200-206; G. PESTELLI (Torino) 4 (1970), p. 1013-1086; F. AGOSTINI e P. RATTALINO (Veneto) 6 (1972), p. 477-502. Manca tuttora il contributo su Palermo.

⁸⁰ Qualche cenno sulle attività musicali in questo periodo lo si può trovare nel saggio di M. FABBRI, *La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo*, in: *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita cit.*, p. 1-46.

⁸¹ Il volume di M. DE ANGELIS, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze, 1800-1855* (Firenze, Vallecchi 1978), è troppo sommario (la cronologia degli spettacoli, ad esempio, non include le repliche) per costituire un utile strumento di lavoro. Notizie sulle esecuzioni di musiche strumentali nell'Ottocento si possono trovare nel saggio di P. Paolini cit. alla nota 79.

ben documentati sulle numerose istituzioni musicali milanesi (il Conservatorio di musica, i numerosi teatri minori ottocenteschi, le istituzioni religiose).

I contributi di F. Florimo, M. Scherillo, B. Croce (apparsi nel secolo scorso), di S. di Giacomo (pubblicati negli anni '20) e di U. Prota-Giurleo (degli anni '50) rimangono a tutt'oggi le indagini più approfondite sulla vita musicale a Napoli nel Settecento. Permane però un vuoto quasi totale (a parte l'esemplare studio di R. Di Benedetto cit. alla nota 79) sulla musica (specie sull'opera) nella città partenopea durante l'Ottocento. I due volumi di F. de Filippis e R. Arnese, *Cronache del Teatro di S. Carlo* (Napoli, Edizione Politica Popolare 1961-1963) presentano tutt'al più una rassegna di nomi e di titoli (che pecca però per l'incompletezza) che comunque saranno di qualche utilità per colui che voglia approfondire l'argomento. Tra gli studi recenti sul Settecento napoletano spicca fra tutti (per l'acutezza delle osservazioni e la ricchezza delle informazioni) il capitolo di F. Degrada, *L'opera napoletana* incluso nella *Storia dell'opera* della UTET cit., I/1, p. 238-332. Molto utili si riveleranno anche i saggi di F. Mancini sulla scenografia teatrale (cit. alla nota 67), di U. Prota-Giurleo, *Notizie biografiche intorno ad alcuni musicisti d'oltralpe a Napoli nel Settecento*, in *Analecta Musicologica* 2 (1965), p. 112-143; e di R. Bossa, *Luigi Vanvitelli spettatore teatrale a Napoli*, in *RIdM* 11 (1976), p. 48-70 (con informazioni di prima mano sugli anni 1751-1768 ricavate dall'epistolario del celebre architetto).

Un concreto esempio dell'apporto finanziario dato dagli enti pubblici locali alla realizzazione di programmi di ricerca condotti sulla vita musicale del territorio è rappresentato dall'importante pubblicazione *Teatro a Reggio Emilia* a cura di S. Romagnoli e E. Garbero (Firenze, Sansoni 1980). Frutto di ampie ricerche condotte da una équipe di studiosi presso le istituzioni culturali reggiane e di altre città limitrofe, i due volumi raccolgono 36 saggi sulla storia teatrale e musicale della città dal Rinascimento ad oggi. Una cronologia del principale teatro della città è stata pubblicata nei quattro volumi *Teatro Municipale di Reggio Emilia: Opere in musica, 1857-1976* a cura di G. Degani e M. Grotti (Reggio Emilia, Teatro Municipale 1976).

La storia del massimo teatro di Roma assieme alla cronologia delle opere ivi rappresentate (dal 1732 al 1978) si trovano in M. Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina* (Firenze, Olschki 1978), 3 vol. Sul Teatro Costanzi (aperto nel 1880) si veda V. Frajese, *Dal Costanzi all'Opera. Cronache, recensioni e documenti* (Roma, Edizioni Capitolium 1978), 4 vol. Gli studi a tutt'oggi disponibili sugli altri teatri romani molto attivi nel Settecento risalgono a circa mezzo secolo fa. Alcuni episodi di vita teatrale romana si possono leggere in F. Della Seta, *Il relator sincero. (Cronache teatrali romane, 1739-1756)*, in *Studi musicali* 9 (1980), p. 73-116.

Pochi altri tra i centri principali d'Italia, all'infuori di Torino, possono esibire una più abbondante messe di informazioni e di dati sulla massima istituzione musicale cittadina. I tre volumi della storia del Teatro Regio⁸² ricostruiscono anno per anno,

⁸² M.-TH. BOUQUET, *Il Teatro di Corte. Dalle origini al 1788* (Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1976); A. BASSO, *Il Teatro della Città. Dal 1788 al 1936* (Torino, Cassa di Risparmio di Torino 1976); M. VIALE FERRERO, *La scenografia* cit.

minuziosamente (e con un corredo di eleganti illustrazioni) ogni aspetto (repertorio, gestione, scenografia, interpreti, eccetera) delle attività del teatro. Il volume di A. Basso, *Il Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Torino. Storia e documenti dalle origini al 1970* (Torino, UTET 1970) narra non solo le vicende della istituzione scolastica ma offre anche un ampio spaccato della vita musicale torinese (con il corredo di numerosi documenti d'archivio) nel periodo preso in esame (1801–1970). Rimane, tuttavia, ancora da delineare la storia dei teatri minori, delle istituzioni religiose e della illustre Accademia Filarmonica.

L'unico volume apparso recentemente che traccia un profilo organico e ben documentato dei teatri veneziani in attività nei secoli XVII–XIX è quello pubblicato da N. Mangini, *I teatri di Venezia* (Milano, Mursia 1974). Il lavoro di Mangini (che è studioso di storia del teatro) è stato indirizzato non solo al racconto delle vicende architettoniche dei singoli edifici (loro strutture tecniche, periodici restauri e ristrutturazioni, struttura delle sale) ma anche alla spiegazione delle diverse forme di gestione dei teatri (passaggi di proprietà, impresari, prezzi dei biglietti, spese di gestione), tutte questioni prima d'ora trascurate dalla ricerca musicologica. Sui teatri veneziani che ospitarono rappresentazioni di opere comiche sullo scorcio del Settecento si veda anche il saggio di Mangini, *Sulla diffusione dell'opera comica nei teatri veneziani*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento* cit., p. 175–184. Notizie sull'impianto architettonico, le immagini sceniche e gli scenografi dei tre teatri (il S. Angelo, il S. Moisè e il S. Samuele) in cui operò Vivaldi sono date in M. T. Muraro, *Il secolo di Vivaldi e il melodramma: i teatri, le scene*, in *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa* a cura di F. Degrada e M. T. Muraro (Milano, Electa 1978), p. 50–65. Ulteriori notizie sui teatri veneziani (vi sono citati documenti d'archivio, repertori e altre testimonianze dell'epoca) si trovano nel catalogo alla mostra organizzata dalla Biennale nel 1971 per il XXX Festival Internazionale del Teatro di Prosa⁸³. Per la storia degli Ospedali veneziani (di fama europea per le loro attività musicali) sono da segnalare gli stimolanti studi di G. Morelli⁸⁴, di P. Pancino⁸⁵ e le ricerche importanti di G. Rostirolla⁸⁶ sulla Pietà. Numerosi documenti sull'Ospedaletto sono inclusi nel volume *Arte e musica all'Ospedaletto. Schede d'archivio sull'attività degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI–XVIII)* (Venezia, Stamperia di Venezia Editrice 1978).

Le vicende (ma si tratta perlopiù di storia aneddotica) della musica vocale (sacra e profana) e strumentale a Verona nei secoli XVIII e XIX sono state redatte da C. Bologna nel volume (che si presenta in elegante veste editoriale) *La musica a Verona* (Verona, Banca Mutua Popolare di Verona 1976), p. 217–356.

⁸³ *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII–XVIII). Mostra documentaria e catalogo* a cura di L. ZORZI et al. (Venezia, La Biennale di Venezia 1971).

⁸⁴ *Ragguagli della provincia pedagogica*, in: *Il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, 1876–1976, Centenario della fondazione* (Venezia, Stamperia di Venezia 1977), p. 183–189.

⁸⁵ *Il problema dei rapporti tra insegnamento e vita musicale a Venezia fino alla caduta della repubblica: i quattro conservatori*, in: *Il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello* cit., p. 191–195.

⁸⁶ *L'organizzazione musicale dell'Ospedale veneziano della Pietà al tempo di Vivaldi*, in: *NRMI 13* (1979), p. 168–195; *Il periodo veneziano di Francesco Gasparini (con particolare riguardo alla sua attività presso l'Ospedale della Pietà)*, in: *Francesco Gasparini (1661–1727). Atti del primo convegno internazionale* cit., p. 85–118.

III. *Musicologia sistematica*

ANTONIO SERRAVEZZA

La musicologia sistematica non ha trovato in Italia favorevoli condizioni di sviluppo. In questo campo non opera una comunità scientifica capace di esprimere degli indirizzi o degli orientamenti; gli studi realizzati sono poco numerosi, e per lo più rappresentano dei contributi isolati che non alimentano un interesse continuo e diffuso e che non si collegano in una trama organica di discussioni ed iniziative. Solo in tempi recentissimi si è manifestata un'attenzione meno episodica per certe tematiche, come quella della comunicazione musicale, ma si tratta di accenni ancora troppo labili per trarne auspici incoraggianti.

La scarsa vitalità del settore va ricondotta a più d'un motivo. Anzitutto alla mancanza di istituzioni che promuovano la ricerca e ne assicurino gli indispensabili strumenti. Come è noto, nella realtà accademica italiana la musicologia è scarsamente rappresentata e dispone di strutture e mezzi vistosamente inadeguati. Le discipline sistematiche, a loro volta, rappresentano una presenza minoritaria e debolissima in un'area già marginale e caratterizzata da gravi carenze. Al di fuori delle università la situazione non è migliore. Non vi sono altre istituzioni che svolgano in questo campo un ruolo apprezzabile, e la presenza di una committenza, pubblica o privata, che stimoli la ricerca (pensiamo, ad esempio, all'indagine sociologica), è trascurabile. Per quanto riguarda la letteratura sistematica il patrimonio delle biblioteche musicali è quasi inesistente, e l'editoria italiana, sempre avara di titoli musicali, solo da poco sembra manifestare qualche interesse in questo settore. Quanto alle riviste, gli interventi di carattere semiologico, psicologico, sociologico, ecc., sono poco frequenti. Ciò non può essere imputato, semplicisticamente, a presunte preclusioni verso interventi di questo tipo; in realtà stenta ad attivarsi un circuito che colleghi in modo stabile l'interesse culturale alla ricerca, la domanda di studi sistematici alla produzione scientifica, e che sia in grado di autoalimentarsi, creando le condizioni per un solido sviluppo.

Il vuoto istituzionale al quale s'è accennato non nasce, naturalmente, solo dalla disattenzione del potere pubblico, ma ha anche delle motivazioni storico-culturali. In tale prospettiva è inevitabile un riferimento al lungo predominio del Neoidealismo, elemento decisivo nell'evoluzione della cultura italiana del Novecento. E' opinabile che esso abbia rappresentato, sempre e comunque, un orientamento poco favorevole allo sviluppo della cultura musicale, così come lascia perplessi l'affermazione che l'estetica crociana fosse costitutivamente chiusa agli interessi musicali. Queste tesi, vecchie ma ancora ricorrenti, sono smentite da una serie di fatti. Si può osservare, ad esempio, che la cultura neoidealista, sia di ispirazione crociana che gentiliana, ha rappresentato un terreno propizio alla discussione dei problemi teorici dell'interpretazione musicale: si pensi al dibattito avviato nel 1930 da Guido Gatti sulla *Rassegna musicale* e sviluppatosi con intensità negli anni successivi. Si potrebbe aggiungere che nello stesso clima sono maturate non poche ricerche di estetica musicale (ricordiamo, tra i più "ortodossi", i lavori di Alfredo Parente, e, tra i più sensibili alle esigenze di un aggiornamento, quelli di Massimo Mila), e che il

pensiero crociano ha rappresentato il principale riferimento per una folta schiera di critici. Tuttavia, per quanto riguarda altri settori degli studi musicali, la lunga egemonia del Neoidealismo ha costituito un ostacolo. Ciò specialmente per quelle discipline sistematiche che, come la psicologia, la sociologia e l'acustica, intrattengono rapporti più solidi con le metodiche e le acquisizioni del sapere scientifico. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nostro secolo anche in Italia aveva visto la luce qualche saggio di interesse psicologico e sociologico-musicale. Si trattava di pochi interventi, di scarsa originalità e di limitato valore teorico, i quali tuttavia documentavano qualche apertura verso le prospettive sociologiche e psicofisiologiche dischiuse dalla cultura d'oltralpe. La reazione antipositivistica interruppe bruscamente questo processo di aggiornamento facendo prevalere una immagine "puramente spirituale" della realtà della musica e screditando i tentativi di intraprenderne lo studio in una prospettiva scientifica e di inserirla in una rete di relazioni con le realtà extramusicali; in questo clima le molteplici condanne del progetto di una *esthétique musicale scientifique* di Charles Lalo acquistano un significato emblematico. Precisiamo che non si tratta qui di una generica diffidenza nei confronti dei valori scientifici, ma di una caratteristica avversione per ogni tentativo di sottomettere a quei valori l'indagine sulle produzioni spirituali, artistiche, e, nel caso specifico, musicali.

Nella realtà odierna, naturalmente, non ha senso denunciare ancora effetti diretti della lunga egemonia del Neoidealismo e della situazione di autarchia culturale che le si associò. Le fortune di quel movimento sono da tempo tramontate ed anche le polemiche contro le sue impostazioni non hanno più sapore di attualità. Tuttavia la prematura interruzione della ricerca avviata in clima positivistico non è estranea all'assenza di tradizioni consolidate di studi sistematici, e forse anche le inadeguatezze delle istituzioni scientifiche nel settore qui esaminato possono venir ricondotte, in qualche misura ed in maniera indiretta, alla politica culturale maturata sotto le insegne della reazione antipositivistica.

Le due concause – la mancanza di radici nel passato culturale del Paese e le fragili cornici istituzionali della ricerca – fanno sì che la musicologia sistematica italiana, nei limiti delle sue risorse, appaia oggi impegnata più in un lavoro di ricognizione sul terreno delle acquisizioni straniere che in elaborazioni originali. Va peraltro osservato che tale ricognizione, pur costituendo nella situazione attuale un prezioso strumento di aggiornamento, di maturazione e di orientamento, in qualche caso ha prodotto risultati discutibili. La notevole diffusione dei testi adorniani, favorita fin dagli anni Sessanta da numerose e relativamente tempestive traduzioni, se da un lato ha contribuito ad arricchire il dibattito critico ed a dilatare gli orizzonti della cultura musicale italiana, dall'altro non ha certo agevolato la ricerca empirica nel campo della sociologia della musica. Pochi, dunque, i lavori che si segnalano in questo settore. Tra questi ricordiamo gli studi di Luigi Del Grosso Destrieri, ed in particolare *Europäisches Hit-Panorama. Erfolgsschlager in vier europäischen Ländern* (Karlsruhe 1972), un saggio che analizza alcuni aspetti della produzione musicale di consumo in Italia, Francia, Inghilterra ed Ungheria, soffermandosi sulla tendenza all'internazionalizzazione dei contenuti e del linguaggio che si registra in

quest'ambito. Ricordiamo inoltre, per l'impostazione metodologica rigorosa ed avvertita, una indagine realizzata per la RAI (l'Ente radiofonico di Stato) a cura di Giorgio Braga, *Acculturamento musicale e comunicazioni di massa* (Roma 1976). Nel campo degli studi sulla comunicazione musicale si deve a Mariselda Tassarolo una ricerca intitolata *La fruizione musicale. Il differenziale semantico come strumento di ricerca* (Trento 1979). Lo studio della Tassarolo si propone di analizzare i caratteri di un "linguaggio in prevalente funzione formale", quale è quello della musica, attraverso la tecnica del differenziale semantico. Anche questo lavoro, che si sviluppa tra i territori della psicologia, della sociologia della comunicazione e della semiologia, si impone per l'impianto metodologico solido ed aggiornato. Va anche segnalata, benché prevalentemente circoscritta ad un ambito regionale, l'attività del tridentino Centro per l'educazione musicale e per la sociologia della musica.

Gli studi di semiologia musicale vengono coltivati con particolare intensità da Gino Stefani, autore di numerosi saggi tra i quali una impegnativa *Introduzione alla semiotica musicale* (Palermo 1976). Stefani concentra il suo interesse sulla stratificata complessità dei codici musicali e sulla molteplicità delle funzioni linguistiche della musica, e tende a dilatare il discorso semiologico fino a toccare i problemi delle radici motivazionali delle pratiche musicali. Allo stesso autore si deve anche l'unico studio prodotto in Italia che si occupi di musicologia sistematica a livello teorico (*Progetto semiotico di una musicologia sistematica*, in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* V [1974]). Nell'ambito delle ricerche sul linguaggio musicale vanno anche ricordati *Strutture e forme della musica come processi simbolici* (Napoli 1978) di Marco de Natale, particolarmente attento ai presupposti metodologici dell'analisi musicale, e *Verso una grammatica della melodia* (Bologna 1976) di Mario Baroni e Carlo Jacoboni. Gli autori di questo lavoro, notevole per interesse ed originalità, si propongono di offrire un contributo alla conoscenza scientifica del discorso musicale e delle sue strutture, ed individuano, con l'ausilio del *computer* e sulla base di un campione ricavato dai *Coral*i di J. S. Bach, alcuni elementi di una grammatica generativa della melodia. In generale si può affermare che la giovane musicologia sistematica italiana tenda a privilegiare le tematiche di tipo più o meno specificamente semiologico, o comunque legate alla comunicazione musicale. Questo comune orientamento di interesse non ha certo la consistenza di un movimento maturo; tuttavia, nel deprimente panorama degli studi sistematici, fa registrare l'unica apprezzabile convergenza di energie scientifiche (del resto ciò trova riscontro in una situazione culturale di più ampia portata, dal momento che in Italia la ricerca semiologica ha avuto un discreto sviluppo). Significativo il fatto che assai spesso i cultori di questo interesse si occupino anche di pedagogia musicale: evidentemente l'attenzione per i problemi del linguaggio e della comunicazione musicale non si esaurisce sul piano del puro interesse scientifico, ed è sollecitata anche da preoccupazioni pratiche.

Come si è detto la cultura neoidealista, pur avendo ostacolato, in genere, la ricerca sistematica, ha prodotto frutti notevoli nel campo dell'estetica musicale. Con il tramonto del Neoidealismo quest'ultima non ha certo conosciuto un periodo di rigoglioso progresso. La stagione fenomenologica, che ha caratterizzato buona parte

degli anni Sessanta, ha offerto risultati di rilievo nel campo della critica – ricordiamo la *Fenomenologia della musica radicale* (Bari 1966) di Luigi Rognoni – ma scarsissimi contributi di carattere estetico. Altrettanto può dirsi della cultura di orientamento marxista, la cui vitalità non si è manifestata in questo campo. Anche le sollecitazioni e gli apporti metodologici recati dall'estetica generale, che nel mondo accademico italiano conta numerosi cultori, sono stati limitati. La povertà del quadro complessivo, ad ogni modo, non deve far trascurare alcuni significativi apporti. Le problematiche più attuali dell'estetica musicale hanno trovato un interprete sensibile ed attento in Enrico Fubini. Tra i suoi lavori più vicini ad interessi sistematici vanno ricordati in particolare i saggi di *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (Torino 1973), che propongono notevoli approfondimenti sui temi della semanticità e del valore espressivo della musica.

In questa rapida rassegna si è fatto riferimento solo ad alcune aree disciplinari: eccezione fatta per l'acustica musicale, campo nel quale si segnalano le ricerche di Pietro Righini, negli altri settori di interesse sistematico la musicologia italiana è praticamente assente.

IV. *Etnomusicologia*

TULLIA MAGRINI

Il primo, marginale, interesse per la musica popolare nasce in Italia nell'Ottocento, come conseguenza della fioritura di studi sulla letteratura popolare e il folklore: nelle opere di Costantino Nigra e di Giuseppe Pitre, ad esempio, si trovano annotazioni relative a canti di tradizione orale insieme ad alcune trascrizioni. Ma i primi lavori diretti specificamente alla musica popolare sono opera di tre studiosi attivi nel primo Novecento: Alberto Favara, cui si deve l'ingente *Corpus di musiche popolari siciliane*, pubblicato postumo, nel 1957, a cura di Ottavio Tiby; Giulio Fara, che si occupa in particolare di musica sarda e pubblica il primo saggio sulle launeddas (*Su uno strumento musicale sardo*, in *Rivista Musicale Italiana* [1913-14]); Francesco Balilla Pratella, che sviluppa i suoi studi in Romagna, pubblicando materiali di cui solo recentemente sono stati messi in luce i frequenti rimaneggiamenti. Questi lavori, che si svolgono nella completa ignoranza delle grandi esperienze che negli stessi anni vanno maturando all'estero (è l'epoca in cui prende vita, attorno agli Archivi di Vienna e Berlino, la *Vergleichende Musikwissenschaft*, mentre, contemporaneamente, Bartók e Kodály sviluppano la loro ricerca in Ungheria), hanno un limite preciso nel provincialismo che caratterizza buona parte della cultura italiana tra le due guerre. Stranamente, manca in Italia, in questi anni di effimero colonialismo, una fioritura di interessi etnologici nei confronti delle "province" dell'Impero, similmente a quanto avviene in altri paesi europei. L'unica uscita dai confini nazionali è rappresentata dalla spedizione effettuata in Uganda, negli anni '30, dalla Discoteca di Stato, con il contributo della Fondazione Rockefeller: questa ricerca non diede comunque alcun esito, poiché i cilindri di cera usati per le registrazioni si deformarono per il calore.

La fine della seconda guerra mondiale trova l'Italia quasi completamente sprovvista di documentazione, e in particolare di documentazione sonora, sulla musica popolare, con l'eccezione di alcune registrazioni effettuate da Gavino Gabriel, Caravaglios e Giorgio Nataletti attorno agli anni '20-30. Solo nel 1948, per iniziativa di Nataletti e di Giulio Razzi, si costituisce a Roma il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, appoggiato all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – dove, già dal 1940, Nataletti teneva il corso di Storia e Tecnica di Musica Popolare – e alla RAI. Il CNSMP elegge a suoi scopi “a) la preservazione e la diffusione della musica popolare in Italia; b) la raccolta e lo studio comparativo della musica popolare italiana”, ma in pratica privilegia fin dall'inizio il momento archeologico-conservativo, determinando un orientamento che caratterizzerà anche in seguito l'etnomusicologia italiana. Svolgono attività di ricerca sul campo per il CNSMP, in questi primi anni, Giorgio Nataletti (con interessi estesi a molte regioni italiane), Luigi Colacicchi (Lazio), Ernesto De Martino (Basilicata, Puglia, Calabria), Alberto Maria Cirese (Lazio, Abruzzi, Molise, Sardegna), Diego Carpitella (che effettua rilevamenti in molte regioni e accompagna inoltre Alan Lomax nel suo storico viaggio in Italia nel 1954), Leo Levi (che studia le comunità ebraiche in Italia), Ottavio Tiby (che continua il lavoro del Favara in Sicilia, con l'occasionale collaborazione di Marius Schneider, Paul Collaer, Claudie Marcel-Dubois e Maguy Andral), Andreas Fridolin Weis Bentzon (Sardegna), Antonio Sanna (Sardegna), Antonino Uccello (Lombardia, Sicilia), Tullio Seppilli (Umbria). Come è facile rilevare, l'interesse dei ricercatori si rivolge in questo momento essenzialmente verso il sud e dimostra quindi di risentire di quel meridionalismo che anima nel dopoguerra molti intellettuali italiani, convinti che in queste remote “colonie”, che vivono ancora ai margini della storia, si giochi il destino di un'Italia moderna. Il fascino etnologico del sud sollecita, tra gli altri, Ernesto De Martino, storico delle religioni, che indaga con raro rigore scientifico sul mondo magico del meridione, adottando per la prima volta in Italia il principio del lavoro d'équipe (collabora con De Martino, per la parte musicale, Diego Carpitella). Ed è infatti l'opera esemplare di Ernesto De Martino che per il suo rigore, come per la sua carica umana e politica, si pone come principale punto di riferimento per le successive ricerche nel campo della cultura popolare.

Nelle regioni settentrionali nascono alla fine degli anni '50 i primi interessi per il canto popolare, inteso essenzialmente come veicolo di contenuti sociali: nel 1957 Sergio Liberovici, Michele Straniero, Fausto Amodei, Giorgio De Maria ed Emilio Jona danno vita a Torino al movimento di Cantacronache, che si propone l'obiettivo di “dar vita ad un altro tipo di canzone, che faccia presa in una situazione storicamente determinata” (Mila). Negli anni immediatamente successivi inizia in Lombardia l'attività di Roberto Leydi e Gianni Bosio, che porta ad una prima documentazione della musica del Nord Italia (nel 1962 esce la rivista *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, nel 1963 viene pubblicato il volume *Canti sociali italiani*) e alla nascita del folk revival italiano, che ha come protagonisti, tra gli altri, Sandra Mantovani, Giovanna Daffini, Caterina Bueno, Ivan Della Mea, il Gruppo Padano di Piadena, Giovanna Marini. Se questo movimento non appartiene alla storia

accademica dell'etnomusicologia, è pur vero che esso è determinante per lo sviluppo della ricerca nel Nord Italia, poiché riesce nell'obiettivo di convogliare l'attenzione di molti giovani verso il mondo popolare e di stimolare l'attività di documentazione. Le ambiguità che lo connotano comunque fin dall'inizio e, in particolare, l'opposizione delle due fondamentali tendenze che in esso si esprimono (da una parte la ricerca quasi filologica di una riproposta il più possibile fedele dei documenti rilevati e, dall'altra, l'interesse per un uso più scopertamente politico dei testi, con la conseguente tendenza a privilegiare il fenomeno della "nuova canzone") portano però in seguito ad una spaccatura del movimento e alla definizione di un indirizzo di ricerca più rigoroso e meno strumentale alla riproposta dei materiali, che si realizza soprattutto nei lavori successivi di Roberto Leydi.

Negli anni '60 si assiste anche ad una nuova fioritura di iniziative a livello istituzionale: dopo le prime esperienze effettuate occasionalmente nel secondo dopoguerra – ricordiamo le registrazioni del *Pianto delle zitelle* nel santuario di Vallepetra, Lazio, compiute da Luigi Colacicchi nel 1947, e dei *Maggi* della Lucchesia, curate da Alfredo Bonaccorsi nel 1950 – la Discoteca di Stato costituisce nel 1962, per iniziativa di Anna Barone e Diego Carpitella, l'Archivio etno-linguistico-musicale (Aelm), che attiva in seguito numerose ricerche musicali di oggetto prevalentemente italiano. Nello stesso periodo inizia la sua attività nel campo della cultura popolare anche il Museo nazionale delle arti e tradizioni popolari, che ha però dimostrato nel tempo una scarsa sensibilità al problema della musica (ha finanziato un'unica ricerca di carattere strettamente etnomusicologico, condotta in Campania negli anni 1973-76 da Roberto De Simone). A Milano nasce quindi, nel 1966, l'Istituto Ernesto De Martino, che si propone di "a) promuovere e condurre con ogni mezzo la ricerca delle varie forme di espressività popolare e proletaria; b) ordinare il materiale raccolto in apposito archivio specializzato, descriverlo ed elaborarlo; c) svolgere e promuovere con ogni mezzo ogni iniziativa collegata alla conoscenza critica e alla presenza alternativa del patrimonio popolare e proletario". Questi istituti, insieme al CNSMP, conducono per anni una consistente attività di rilevamento sonoro che può essere riassunta in questi dati: oltre quindicimila documenti su nastro presso il CNSMP, quasi altrettanti presso l'Aelm, oltre sessantamila presso l'Istituto De Martino, metà dei quali di carattere musicale (questa stima dei curatori non può essere ulteriormente precisata, poiché manca il catalogo delle registrazioni).

Oltre a questa attività istituzionale e parallelamente ad essa si ha in Italia, in questo periodo e negli anni successivi, un notevole impegno nella ricerca sul campo a livello privato: ai nomi dei protagonisti storici dell'etnomusicologia italiana si affiancano ora quelli degli studiosi che orbitano attorno al Servizio per la cultura del mondo popolare, istituito negli anni '70 dalla Regione Lombardia (ricordiamo Glauco Sanga, Italo Sordi e Bruno Pianta), dei ricercatori emiliani e romagnoli, ora raccolti attorno al recente Laboratorio di Musica Popolare della Regione Emilia-Romagna (Mario Di Stefano, Marcello Conati, Giorgio Vezzani, Gianpaolo Borghi, Stefano Cammelli, Paolo Natali, Tullia Magrini, Giuseppe Bellosi), di Franco Castelli e Amerigo Vigliermo (Piemonte), Edward Neill (Liguria), Pavle Merku

(Friuli), Marcello Sorce Keller (Trentino), Piero Arcangeli (Umbria), Gastone Venturelli (Toscana), don Nicola Jobbi (Abruzzo), Annabella Rossi (che ha realizzato una vasta attività di ricerca sul mondo magico-religioso dell'Italia meridionale), Francesco Giannattasio (che ha compiuto ricerche sull'organetto in varie regioni italiane), Sandro Biagiola (Molise e Campania), Roberta Tucci e Luigi Cinque (Calabria e Basilicata), Elsa Guggino (Sicilia), don Giovanni Dore, Leonardo Sole e Pietro Sassu (cui si devono, tra l'altro, importanti studi sulla musica sarda), C. Bianco (che si è occupato a lungo delle comunità italiane in America) e di molti altri, il cui lavoro è stato di importanza incalcolabile per la documentazione sonora della musica popolare italiana. Grazie a questa attività e alla disponibilità della Albatros, una etichetta discografica che in pochi anni ha pubblicato un amplissimo patrimonio di materiali sonori (e va ricordata anche, al suo fianco, la Fonit Cetra, con una produzione discontinua, ma talora molto interessante), la musica italiana di tradizione orale è oggi tra le più rappresentate d'Europa a livello discografico.

Il volontariato dei ricercatori è stato inoltre determinante, in molti casi, per la sensibilizzazione degli enti pubblici verso il problema della conservazione e lo studio di questo materiale ed ha portato alla costituzione di nuovi istituti di carattere generalmente locale: oltre quelli promossi dalle Regioni Lombardia ed Emilia-Romagna, vanno citati l'Istituto Sardo di Studi Etnomusicologici (ora disattivato), l'Archivio Etnofonico Siciliano, il Centro Provinciale per le tradizioni popolari di Lucca, il FLOG di Firenze, il Centro Etnografico Ferrarese, il Centro studi e documentazione delle tradizioni popolari piacentine. Con scopi del tutto diversi opera poi in Italia l'Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparati di Venezia, organizzazione parallela all'omonimo Istituto di Berlino; diretto da Ivan Vidor, esso ha creato la Scuola Interculturale di Musica, cui si devono importanti iniziative a livello didattico, in particolare per la conoscenza delle culture musicali extra-europee.

La storia dell'etnomusicologia italiana, così sommariamente tracciata, rende evidente che gli sforzi delle istituzioni e dei privati sono stati diretti finora prevalentemente alla documentazione e alla conservazione dei materiali, alla cui ricerca hanno collaborato non solo etnomusicologi, ma anche folkloristi, linguisti ed altre categorie di studiosi. La cooperazione di studiosi di formazione diversa ha favorito la scelta della contestualizzazione come metodo privilegiato di studio dei materiali, come, d'altra parte, il moltiplicarsi di istituzioni di carattere locale ha favorito la ricerca settoriale della cultura popolare, caratteristiche, queste, che appaiono proprie della via italiana all'etnomusicologia. Da tempo si auspica però che alla fase della ricerca sul campo – che, per i suoi risultati, ha pochi equivalenti in Europa – si affianchi quella della pubblicazione sistematica dei materiali su scala nazionale e di una approfondita analisi dei loro caratteri musicali. Momenti determinati per il raggiungimento di questi obiettivi sono stati l'inserimento dell'insegnamento di Etnomusicologia nelle università (dal 1973 a Bologna, docente Roberto Leydi, e dal 1976 a Roma, docente Diego Carpitella), la nascita della Società Italiana di Etnomusicologia e la realizzazione di convegni di studi etnomusicologici.