Biblioteca Gianni Milner
2012-2022

Quaderni, 2
a cura di Giorgio Busetto

Fondazione
Ugo e Olga Levi
onlus

Biblioteca Gianni Milner 2012-2022
Quaderni, 2

A cura di Giorgio Busetto

Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2021

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

Consiglio di Amministrazione
Davide Croff *Presidente*
Luigi Brugnaro
Paolo Costa
Fortunato Ortombina
Giovanni Giol
Nicola Greco *Vicepresidente*
Giancarlo Tomasin

Revisori dei Conti
Raffaello Martelli *Presidente*
Chiara Boldrin
Maurizio Messina

Comitato scientifico
Roberto Calabretto *Presidente*
Sandro Cappelletto
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Cormac Newark
Paolo Troncon
Marco Tutino
Paula Varanda
Vasco Zara

Direttore e direttore della Biblioteca
Giorgio Busetto

Staff
Ilaria Campanella
Claudia Canella
Alessandro Marinello
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa

Collaboratori
Margherita Olivieri

Archivio Giovanni Morelli
Paola Cossu
Laura Desideri
Francesco Verona
Valeria Zane
Angelina Zhivova

Commissione consultiva per la Biblioteca
Giorgio Busetto, *coordinatore*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Annarita Colturato
Paolo Da Col
Andrea Liberovici

Redazione e coordinamento editoriale
Claudia Vincis
Ginevra Gioia

Progetto grafico e impaginazione
Karin Pulejo

Stampa
Cross Value, Villorba (Treviso)

Copyright 2021 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line:
http://www.fondazionelevi.it/BGMQ2/

ISBN 978-88-7552-076-2

Biblioteca Gianni Milner 2012-2022
Quaderni, 2

PRESENTAZIONE, INTRODUZIONE, RICORDI, SGUARDI

7 Presentazione
Davide Croff

9 Ricordo di Alberto Polo
Giorgio Busetto

13 *Per aspera ad astra*. Trasformare la difficoltà in opportunità
Giorgio Busetto

55 La Fondazione Levi centro di ricerca
Roberto Calabretto

58 Il Covid-19 non ci ferma
Claudia Canella, Ilaria Campanella, Fabio Naccari, Anna Rosa Scarpa

61 La Biblioteca della Fondazione Levi cresce e cambia pelle…
Alessandro Marinello

64 Lucia Ronchetti e La Biennale di Venezia 2021:
il Festival come ponte tra passato e presente
Giuseppina Crescenzo

I FONDI E I LAVORI IN CORSO
FONDI ARCHIVISTICI E BIBLIOGRAFICI

73 Samuele Levi. Musica colta e tradizioni popolari
nell'opera di un musicista 'dilettante': un'analisi preliminare
Piergabriele Mancuso

86 Il Fondo Ruggero Gerlin
Armando Ianniello

87 L'archivio Morelli alla Fondazione Levi.
Ipotesi e prospettive future
Roberto Calabretto

90 Il Fondo Giovanni Fusco
Armando Ianniello

92 Il Fondo Sergio Bassetti
Francesco Verona

94 Verso Venezia: Alfredo Ceccherini a Lendinara.
Cronache musicali dalla stagione 1926-1927
Pasquale Spinelli

FONDI ARTISTICI

105 Alessandro Milesi ritrattista. Filantropia e immagini di rappresentanza tra Otto e Novecento per le famiglie Levi, Oreffice, Ravà, Coen Bianchini, Franco, Treves de Bonfili e Guetta
Luisa Turchi

Il fondo di disegni Paolina Gambara Bovardi

159 Lavori in corso alla Fondazione Levi:
l'intervento di conservazione della collezione Gambara Bovardi
Melania Zanetti

169 Il fondo di disegni Paolina Gambara Bovardi. Analisi chimiche
Alfonso Zoleo e Renzo Bertoncello

177 Il disegno riscoperto: le potenzialità dell'imaging multispettrale applicate all'analisi di quattro disegni della collezione Paolina Gambara Bovardi della Fondazione Levi
Rita Deiana

184 Il Fondo Gambara Bovardi.
Un caso di studio per il progetto *Linked Open Data* per LEVIdata (LOD4LD)
Pasquale Spinelli e Carlo Bianchini

195 Le stampe fotografiche della Fondazione Levi
Cristina da Roit

CRONACHE

201 Osservazioni
Valeria Zane

205 LEVIdata, da tesoro nascosto a connessione con la memoria: "Si può fare!"
Giovanna Pasini

213 Attività e manifestazioni culturali del 2019 e del 2020
Ilaria Campanella

241 L'esperienza degli *Alumni* LEVIcampus: il primo anno di vita
Paola Cossu e Angelina Zhivova

243 *40 anni di Ikona Gallery a Venezia – Memory for the Future*
Marta Blanchietti

253 La mostra *Leonardo e la sua grande scuola* a Venezia e Pechino
Deborah Grigolo

275 Cronache cinesi.
I concerti a Pechino del Venice Ensemble Ugo and Olga Levi
Cristiano Contadin

283 La convenzione con l'Istituto Italiano di Cultura di Mosca
Roberto Calabretto

285 Il contributo della Fondazione Ugo e Olga Levi per lo studio e il riordino dei disegni del fondo di Guido Costante Sullam (1873-1949)
Martina Massaro

**Tomba Levi presso il Cimitero Ebraico al Lido di Venezia.
Intervento di restauro conservativo**

289 Relazione tecnica dell'intervento di restauro conservativo della Tomba Levi presso il Cimitero Ebraico al Lido di Venezia
Mario Gemin

295 La tomba Levi [1910] al cimitero ebraico del Lido di Venezia, opera di Guido Costante Sullam (1873-1949)
Martina Massaro

Visita dell'Associazione Americana Bibliotecari Arte ARLIS/NA

299 *No library is an island*: biblioteche d'arte a Venezia
Spyros Koulouris e Isotta Poggi

311 Biblioteca liquida (due anni dopo)
Angela Munari

323 L'esperienza di ARCHIVE per una digitalizzazione di massa in modo sostenibile
Giulia Clera

341 A proposito della nuova collana 'Libraria musicale'
Annarita Colturato

347 Quaderni di etnomusicologia
Enrique Cámara de Landa, Serena Facci, Giovanni Giuriati, Ilario Meandri

348 Studio dell'epica e del canto narrativo curdo
Ilario Meandri e Giulia Ferdeghini

351 Linee di ricerca del Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia in collaborazione con la Fondazione Ugo e Olga Levi
Cristina Miatello

355 Gruppo di ricerca Tradimus
Marco Bizzarini e Joachim Steinheuer

357 Canto gregoriano, cecilianesimo e musica sacra postconciliare: linee di ricerca
Mauro Casadei Turroni Monti

363 Ivan Fedele, direttore della Biennale Musica 2012-2020:
il Festival come ricerca e sperimentazione di linguaggi diversi
Giuseppina Crescenzo

GLI UTENTI, ELEMENTO COSTITUTIVO DELLA BIBLIOTECA. TESTIMONIANZE

373 La mia Biblioteca Gianni Milner
Alessandra Ignesti

376 L'importanza della Biblioteca Gianni Milner per le mie ricerche
Paola Cossu

377 Dove ripromettendomi di non diventare ricercatrice, lo sono diventata
Chiara Girlando

379 Victor de Sabata a Venezia: da Campo San Trovaso alla Biblioteca Gianni Milner
Maria Stella de Sabata

382 Una visita al Fondo Cecconi
Marco Mazzolini

383 I madrigali della *Musica Nova* di Adrian Willaert:
un'esperienza di mobilità internazionale presso la Biblioteca Gianni Milner
Simona Gatto

387 Viaggio al termine degli scaffali
Luca Scarlini

389 Laureata alla Fondazione Levi
Caterina Chiarcos

Davide Croff

Presentazione

Questo è il secondo *Quaderno* dedicato all'attività vasta e articolata che la Fondazione organizza e realizza con grande intensità di lavoro. Vorrei qui introdurre una riflessione, per confrontare quel numero uno e questo numero due, le circostanze in cui sono nati e le relative conseguenze.
L'intenzione, nel produrre il primo, era quella di dar conto dello sviluppo del lavoro della Fondazione Levi non solo nella sua attività di studio, di ricerca e di comunicazione, ma anche di tutto ciò che sta dietro, ossia quell'enorme lavoro di documentazione, di approfondimento, di catalogazione, di riordino di tutto quel materiale che alimenta la ricerca e produce risultati che quotidianamente vengono messi a disposizione dei ricercatori e del pubblico in generale.
Era un'occasione anche per ringraziare e dare riconoscibilità ai collaboratori della Levi che ogni giorno, con la loro azione, con la loro opera, rendono possibile tutto ciò che si ritrova in una manifestazione, per illustrare il significato e soprattutto i meriti di questo lavoro, che non ha forse l'impatto di immagine oggi purtroppo richiesto, ma ha un contenuto e un valore aggiunto fondamentale per un efficace svolgimento dell'attività della Fondazione.
Avevo insistito sulla definizione che il direttore Giorgio Busetto aveva dato: *un'attività normale*.
Normale, dicevo, non significa banale, ma professionale. Tale normalità viene spesso ingiustamente dimenticata, ma senza di essa tutto ciò che viene prodotto non potrebbe essere fruito e perderebbe di significato.
Ancora esprimevo fiducia nella ripresa annuale dei Quaderni e il ritualizzarsi dell'incontro da cui nasceva la pubblicazione.

Ebbene, oggi tutto si è rovesciato, tutto è funestato.
Sono passati due anni, anziché uno solo, a causa della situazione di straordinaria difficoltà che stiamo vivendo. La conseguente provvisorietà ha reso difficile anche la partecipazione alla realizzazione del *Quaderno*, sicché occorrerà che col prossimo si recuperi l'ordinata cadenza e si recuperino quei rendiconti che sono qui stati omessi.
Rinnovo ai collaboratori della Fondazione il grazie sentito per il loro operare, e proprio mentre rincuora vedere come hanno affrontato le difficoltà dell'Istituto e con quanto slancio hanno dimostrato il loro attaccamento alla Levi, dobbiamo

dolerci della perdita improvvisa di uno di loro, il giovane Alberto Polo, uomo gentile e capace, ricordato unanimemente come riferimento per quanto si prestava ad aiutare con sollecitudine tutti, dappertutto. Lui, da sindaco del paese colpito dalla tromba d'aria, i colleghi, da operatori della cultura nell'Istituto colpito dalla pandemia, hanno mostrato tutti la stessa generosità di atteggiamenti, facendo della Levi un luogo di singolare armonia.
Oggi la normalità cui facevamo riferimento è stata travolta da una situazione che tutto stravolge, sicché non c'è proprio più nulla di normale. Ma proprio l'eccezionalità del tempo che viviamo ha fatto emergere la professionalità grazie alla quale la reazione è stata immediata, la riconversione alle attività da remoto subitanea, la Levi presente con distinzione nel panorama delle attività culturali nel tempo della grande epidemia.
Così la Fondazione si è attrezzata per rispondere all'emergenza e ha mantenuto il livello culturale e scientifico che le appartiene, incrementando anzi una serie di attività pur dovendo rinunciare a quelle in presenza. Credo, e mi auguro, che la Levi uscirà più forte di prima da questo periodo terribile, più attrezzata a sostenere la competizione globale, grazie alla riconversione che ha saputo operare anche grazie alla guida sapiente del presidente del Comitato scientifico Roberto Calabretto. Anche a lui, e al direttore Busetto, va la riconoscenza per l'opera indefessa condotta in questo periodo.

Tra i risultati, l'acquisizione dell'Archivio Giovanni Morelli, che sta rivoluzionando l'impostazione delle attività della Fondazione. Unanime ed entusiasta è stata l'accoglienza che il Consiglio di Amministrazione ha dato alla proposta del prof. Calabretto, che ha avuto Morelli come Maestro. Noi che lo abbiamo conosciuto alle riunioni del Consiglio, uomo di straordinarie qualità di dottrina, di carattere, di azione, abbiamo immediatamente voluto impegnarci in questa acquisizione che richiede sforzi importanti di somministrazione di risorse di ogni genere, logistiche, finanziarie, culturali, organizzative. Aggiungo che ricordo con soddisfazione che sin dalla prima riunione da me presieduta il 30 luglio 2003, ho proposto la cooptazione in Consiglio di Amministrazione di Giovanni Morelli, passata all'unanimità, presenza poi continuata sino alla morte.

Insistere sulla qualificazione della Fondazione come centro di ricerca, valorizzare i suoi contenuti e la sua storia, promuovere l'attività scientifica e quella di disseminazione, vivere insieme con la musica, anche approfittando della contiguità col Conservatorio, tutto questo ci darà la forza necessaria per compiere l'opera voluta dai Fondatori, alle cui volontà va sempre il nostro pensiero reverente.

Giorgio Busetto

Ricordo di Alberto Polo

Muore a 46 anni Alberto, abbattuto da un male crudele, il 4 gennaio 2021. Muore al lavoro, quel lavoro che più lo ha appassionato e che tante soddisfazioni gli ha dato: sindaco di Dolo, il suo comune di residenza, in provincia di Venezia. Il 28 dicembre ha presieduto per l'ultima volta il Consiglio Comunale, il 31 ha postato sui social un video di auguri, rivolto alla sua gente. Quella gente per cui c'era stato sempre, cominciando dai giorni del tornado che aveva travolto Dolo, distruggendo e uccidendo, l'8 luglio 2015. Aveva davanti un morto, 92 feriti, 100 milioni di euro di danni, 500 case lesionate, di cui 90 da abbattere, 400 sfollati, capannoni scoperchiati, campagne devastate, auto distrutte. E lui, appena eletto il 31 maggio, riusciva ad essere dappertutto in quei giorni, per confortare, per accertare danni, disagi, problemi e riportare il tutto al suo ruolo di amministratore.

Questa capacità di stare con la gente, il tratto di gentilezza e umanità che lo contraddistingueva, è la cosa che più ricordano di lui tutti coloro con i quali ha avuto a che fare. Alberto per la politica, e nella politica per l'amministrazione, aveva una passione straordinaria, già sperimentata da consigliere e da assessore, divenuta nel suo incarico di primo cittadino la sua massima forza vitale. Perché aveva da una parte la disponibilità e capacità di ascoltare e dall'altra quella di strutturare le risposte ai bisogni, di assumere quella veste di *pater familias* che si conviene a quell'ufficio, ma che a quanto vediamo sono purtroppo in pochi ad esserne consapevoli e capaci di moralizzarsi sui problemi concreti. Alberto Polo è stato un amministratore esemplare.
Appena eletto la prima volta, nel primo colloquio che avemmo, mi spiegò come intendeva procedere, con un senso di concretezza che mi colpì molto. Bisognava, disse, stendere progetti, riempirne i cassetti, per essere pronti a cogliere subito qualsiasi occasione di finanziamento, di solito legate a finestre aperte per periodi troppo brevi per consentire la progettazione *ex nihilo*. Tutte le volte che parlammo mi dava un'impressione di forza e sicurezza tranquilla che non comprendevo dove potessero essere fondate, in un uomo che appariva sempre così mite e gentile. E invece gli obiettivi venivano raggiunti, le posizioni erano ferme e comunicate in modo appropriato. Il risultato si è visto quando a settembre è stato rieletto, con adesione plebiscitaria: uomo voluto dalla gente, dalla sua gente.
Era stata Claudia Canella, la storica bibliotecaria della Fondazione Ugo e Olga

Levi, ad attrarlo in Fondazione fin dalla metà degli anni Novanta, profittando della comune originaria appartenenza al Conservatorio Benedetto Marcello e della sua giovanile curiosità e disponibilità, cui volentieri si associò a un certo punto anche Claudia Braghin, che sarebbe poi diventata la moglie di Alberto.
Per introdurlo anche formalmente alla Fondazione Levi, istituto di studi musicali e musicologici, facemmo sì che si iscrivesse all'Archeoclub, associazione di volontariato convenzionata con la Fondazione, cosicché poté iniziare a familiarizzarsi con l'ambiente e il lavoro. All'Archeoclub lo ricordano ancora per aver condotto impeccabilmente una visita guidata alla storica sede della Levi organizzata per i soci.
Assunto alla Fondazione Levi nel 2000, nel quadro di una manovra di conversione della struttura di personale da custodi a impiegati con mansioni culturali, e addetto alla Biblioteca e alle manifestazioni, Alberto aveva una evidente vocazione per l'accoglienza e le pubbliche relazioni, che divenivano in biblioteca il suo principale strumento di lavoro, e nelle attività convegnistiche e concertistiche il suo tratto distintivo, che ancora oggi è ricordato da tante persone che ebbero a fruire del suo servizio come utenti o ad avvalersi delle sue collaborative prestazioni nelle svariate attività scientifiche e culturali della Fondazione: da ogni parte ora giungono attestazioni di stima e di partecipazione al lutto della famiglia e dei colleghi.

Fu così naturale, quando divenne assessore alla cultura a Dolo nel 2005, che assumesse anche l'incarico di direttore della Biblioteca della Fondazione. Alberto, già diplomato in pianoforte al Conservatorio Benedetto Marcello, aveva frequentato le mie lezioni universitarie di Biblioteconomia che tenevo in una saletta della Querini Stampalia: lo ricordavo attento e interessato, ragione per cui pretendevo molto da lui, ed ebbi anche occasione di trattarlo per questo assai ruvidamente. Poteva tenermene rancore, e invece me ne ringraziò, nel corso di una lunga telefonata che volle farmi dopo la rielezione a sindaco, in cui parlò molto del fatto e del da fare, di prospettive di vita e di attività che sarebbero state di lì a poco stroncate.
Alla Levi Alberto aveva seguito negli anni intensi lavori dedicati alla creazione di un nuovo deposito librario a scaffali compattabili, un nuovo ingresso per la Biblioteca, un nuovo sito web poggiante su server della Provincia di Venezia, aveva atteso ad una prima sistemazione delle opere manoscritte di Samuele Levi, aveva partecipato alla redazione del volume per il cinquantenario dell'istituto, era stato variamente presente e attivo su più fronti, si occupava delle richieste di contributi, gli piaceva molto dedicarsi all'organizzazione dei concerti, provvedere alle necessità di seminari, convegni e conferenze, lavorando con grande affiatamento con le colleghe, Ilaria Campanella, che era stata assunta subito dopo di lui, e Claudia Canella, decana del terzetto, con dieci anni di servizio in più degli altri. Grazie a questo affiatamento, loro tre sono stati la macchina che ha realizzato negli anni le iniziative di Giulio Cattin, di Antonio Lovato e di Luisa Zanoncelli, succedutisi alla presidenza del Comitato scientifico, e hanno mantenuto e coltivato l'amicizia costruita nel comune lavoro, tanto che ancora si sono cordialmente sentiti negli ultimi giorni di vita di Alberto, quando nessuno poteva immaginare la così prossima fine.

1.

2.

3.

4.

1. Alberto Polo,
Padova, Chiesa di Santa Lucia,
14 maggio 2009

2. Con Antonio Lovato,
Venezia, Chiesa di Santa Maria Formosa,
17 febbraio 2010

3. Venezia, Isola di San Servolo, 31 luglio 2014

4. Con Giulio Cattin, Venezia,
Chiesa di Santa Maria Formosa, 25 febbraio 2009

5. Con Wulf Arlt, Venezia,
Basilica di San Marco, 21 maggio 2009

5.

Giorgio Busetto

Per aspera ad astra. Trasformare la difficoltà in opportunità

1. Un periodo difficile

Allestendo il *Quaderni, 1*[1] della Biblioteca immaginavo di ripetere la felice e purtroppo interrotta esperienza fatta da direttore della Fondazione Querini Stampalia con i Seminari Angela Vinay,[2] seminari che si tenevano ritualmente di anno in anno, con la presidenza del Direttore dell'Istituto Centrale del Catalogo Unico e con la pubblicazione dell'edizione precedente, offerta puntualmente in occasione dell'edizione corrente, grazie alla curatela di Chiara Simonato Rabitti e, da ultimo, di Cristina Celegon.
Purtroppo le vicende successivamente intervenute hanno impedito di poter far seguire al primo Quaderno, edito nel 2019, questo secondo numero con la debita puntualità.
Il 2019 ha avuto nei mesi di novembre e dicembre una serie di eventi meteo-marini eccezionali, con la terribile inondazione del 12 novembre che ha toccato il picco di 189 cm sopra il medio mare, secondo livello più alto dal 1872, anno di inizio delle registrazioni. A questa si sono succedute, in cinque giorni, altre tre punte di marea sopra i 140 cm. Nell'anno, le maree che hanno superato i 110 cm, livello in cui l'acqua inizia ad entrare in Palazzo Giustinian Lolin, sede della Fondazione e della Biblioteca, sono state 28. Nel solo mese di novembre abbiamo avuto l'acqua in sede per circa 50 ore.[3] Palazzo e Biblioteca ne hanno risentito moltissimo. La notte del 12 novembre, con un vento che ha raggiunto punte di raffica di 110 km orari, io mi trovavo in sede, munito di stivali ad altezza coscia, risultati peraltro insufficienti a traversare l'androne per raggiungere una finestra sul Canal Grande che si era aperta e sbatteva, finendo per rompere la lastra di vetro. L'acqua continuava a salire raggiungendo anche il deposito librario, dove peraltro la quasi totalità dei libri era posta su palchetti non raggiunti dall'acqua, e danneggiando fortunatamente solo

1. *Biblioteca Gianni Milner 2012-2022. Quaderni, 1*, a cura di Giorgio Busetto, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2019.

2. Giorgio Busetto, *Per ricordare Angela Vinay*, "VB Veneto Biblioteche", VI, 1990, n. 1/2, p. 3. Per la descrizione dei seminari, cfr. <https://www.aib.it/aib/sezioni/veneto/vinay.htm> (cons. 28.3.2021); per un elenco delle edizioni 1989-2007, https://www.aib.it/aib/sezioni/veneto/vinaypro.htm (cons. 28.3.2021).

3. Cfr. i dati riportati in <https://www.cnr.it/en/press-note/attachment/n-1833> (cons. 28.3.2021) e il rapporto tecnico in <https://www.isprambiente.gov.it/files2020/notizie/ispra_cpsm_cnr_novembre_2019_maree_eccezionali.pdf> (cons. 28.3.2021).

i binari dei compattabili (che continuano a spurgare ruggine nonostante ripetuti interventi di manutenzione) e circa tre metri di libri che erano stati collocati temporaneamente sui palchetti più bassi (a mia insaputa, perché avrei potuto facilmente metterli al sicuro) per essere trasferiti in un ufficio del primo piano, dove sarebbero stati catalogati.
La Fondazione dispone anche di un piccolo deposito librario in Palazzo Querini a San Barnaba, dove sono conservati libri appartenuti ai Fondatori di argomento non musicale. Anche lì l'acqua è arrivata sino al secondo palchetto da terra, bagnando circa 40 metri di libri.
Nella stanzetta adiacente sono naufragati i resti di quella che fu la segreteria della Società Veneziana di Concerti, di cui sarà detto a suo luogo.
La mattina del 20 novembre è subito intervenuta di persona la Sovrintendente bibliografica Eurosia Zuccolo, coordinando una ventina di volontari, soprattutto ragazzi che hanno consentito sia di interfogliare con carta di discreta capacità assorbente i libri in sede, sia di rimuovere prontamente quelli del deposito remoto. Gli uni e gli altri sono stati inscatolati e sono partiti a fine mattina, grazie a un trasporto lagunare fino alla terraferma operato dall'Archeoclub di Venezia con la guida del Presidente Gerolamo Fazzini[4] e portati alla Frati & Livi a Castelmaggiore (BO) a

4. <https://nuovavenezia.gelocal.it/venezia/cronaca/2021/01/13/news/fondazione-levi-il-grazie-per-i-libri-salvati-dai-volontari-1.39770187> (cons. 28.3.2021).

congelare e poi liofilizzare. La SIAE ha erogato un contributo immediato (questo insolito e lodevolissimo aspetto va riconosciuto)[5] pari a circa metà di questa spesa.
Oggi in Palazzo Giustinian Lolin i danni sono evidenti sui pavimenti in marmo, sugli intonaci raggiunti ad altezze straordinarie, sulle porte metalliche di compartimentazione antincendio, molto arrugginite. È noto che il sale e altre sostanze della laguna inquinata sono veicolate dall'acqua alta prima e dall'osmosi poi con danni significativi alle murature.
La Fondazione bancaria e il Comune di Venezia hanno in parte risarcito i danni, grazie al grande effetto mediatico che l'evento di punta ha generato, ma la situazione veneziana non può essere seriamente affrontata non esistendo una classe dirigente adeguata a sostenere la sfida. L'equilibrio tra città, laguna e porto è talmente complesso e difficile che solo scelte drastiche e impopolari potrebbero garantire un intervento, come è stato quello del Mose, il sistema di barriere mobili alle bocche di porto, sulla cui storia ci sarebbe moltissimo da raccontare e da considerare. Peraltro, le barriere si alzano solo quando la previsione è di una marea di almeno 130 cm sul medio mare, per evitare che frequenti chiusure danneggino il porto. Il peso della storia sulla contemporaneità genera una tale quantità di equivoci che rendono insolubile la situazione, mentre lo stallo divora la materia stessa della città storica. Il conservatorismo inconsapevole genera danni irreparabili. Da decenni sostengo che occorre imparare a conservare il futuro se si vuole essere contemporanei a se stessi e tramandare la nostra civiltà: voler conservare tutto equivale a voler perdere tutto, ma riprenderemo il discorso in altra e più debita sede.[6]
Subito dopo i colpi severi di fine 2019, sono arrivati quelli peggiori del 2020, anno funestato da una terribile pandemia, tuttora dilagante.
Il numero 1 dei *Quaderni* usciva nel 2019 in concomitanza con il convegno dedicato al Fondo Sergio Miceli,[7] da poco acquisito dalla Fondazione Levi, con in copertina il ritratto del grande specialista di musica per film da poco scomparso. Il secondo, nel 2021, esce in concomitanza con il "Festival Giovanni Morelli" programmato da Roberto Calabretto in occasione del decimo anno dalla scomparsa del geniale musicologo[8] in collaborazione con l'Associazione a lui intitolata e con la donazione

5. <https://www.siae.it/it/iniziative-e-news/siaeperilibri-consegnati-oggi-venezia-gli-assegni-biblioteche-e-librerie> (cons. 28.3.2021).

6. Tocco appena il punto, che ben più ampia trattazione merita, da ultimo in Giorgio Busetto, *Etica della collaborazione e responsabilità. Per una nuova gestione, valorizzazione e trasmissione del patrimonio culturale*, in *Oltre le mostre*, a cura di Mauro Brunello, Valentina De Martino e Maria Speranza Storace, Venezia, Ca' Foscari, 2020, pp. 111-119; in linea <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-467-7/978-88-6969-467-7_9cW2iMz.pdf> (cons. 28.3.2021).

7. Si vedano i testi di Massimo Privitera e Roberto Calabretto: <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/dossier/6245-musica-per-film-lascito-e-ricordi-di-sergio-miceli.html> (cons. 11.3.2021). Gli atti sono ora in corso di preparazione a cura di Renata Scognamiglio.

8. Cfr., tra gli altri, <http://www.ilcorrieremusicale.it/2011/07/15/e-mancato-il-musicologo-giovanni-morelli-esegeta-%e2%80%9cdel-pensiero-ormai-fu-contemporaneo%e2%80%9d/> (cons. 11.3.2021); *Bibliografia degli scritti di Giovanni Morelli*, a cura di Paolo Pinamonti, con un ricordo di Mario Messinis, Firenze: Olschki, 2015; Giovanni Morelli, *Animali immaginari*, postfazione di Nico Stringa, Faenza, Lega, 2015; il numero quasi interamente dedicato a Morelli, «VeneziaMusica e Dintorni», VIII, 42 settembre-ottobre 2011, pp. 6-65; Gianfranco Vinay e Antony Desvaux, *Giovanni Morelli, La musicologie hors d'elle*, Paris: L'Harmattan, 2015.

dell'archivio e della biblioteca dello studioso che viene facendo, come atto di filiale, generosa *pietas*, il musicista Andrea Liberovici, figlio di Margot (Margherita) Galante Garrone, moglie in seconde nozze di Morelli, e loro erede.
L'acquisizione di questo fondo, che si aggiunge ad altri di cui è detto altrove, è come un enzima che finisce per comportare una radicale trasformazione della Biblioteca Gianni Milner, che abbandona l'ampia sala di lettura del piano terreno per conquistare l'intero terzo piano del longheniano Palazzo Giustinian Lolin e richiedere uno straordinario sforzo di riorientamento dell'attività della Fondazione. Roberto Calabretto, divenuto presidente del Comitato scientifico della Levi, ha spinto con determinazione in questa direzione, prodigandosi per l'acquisizione e la valorizzazione di archivi musicali e determinando un progressivo scostamento delle risorse dall'ambito accademico ad una intensa attività di giovani e meno giovani il cui peculiare carattere è l'impronta laboratoriale, il lavoro con gli studenti e i dottorandi, le pratiche esecutive, il contatto stretto con i Conservatori (in ispecie quello di Venezia), l'istruzione di strumenti editoriali volti ad accogliere i risultati delle ricerche, la spinta verso la digitalizzazione, su cui confluiscono energie diverse variamente suscitate.

Uno sforzo enorme, dunque, che ha visto come coprotagonisti tutti i componenti del piccolo staff della Fondazione: Claudia Canella, che ha compiuto il trentesimo anno di fedeltà alla Fondazione, seguita da Ilaria Campanella che giunge ora al ventesimo e da Fabio Naccari che tocca il decimo; con l'affiancamento per attività amministrative e gestionali di Anna Rosa Scarpa e Alessandro Marinello.[9] Voglio ricordare qui come ha affrontato le difficoltà del periodo che stiamo vivendo questo piccolo gruppo,[10] motivato, coeso e collaborativo sino ad essere fusivo, a non lasciar sempre distinguere i compiti e le attività dell'uno e dell'altro, tutti pronti a integrare e sostituire i colleghi nel loro operare. Da un giorno all'altro, per mesi, non è stato più possibile raggiungere la sede, ma, grazie a una adeguata preparazione pregressa, non un minuto di lavoro è stato perduto: con una immediata riconversione dell'attività che non poteva essere svolta in presenza, lo staff ha potuto collegarsi colle basi di dati della Fondazione, a volte richiedendo qualche copia digitale di documenti cui potevo provvedere io, che abito vicino all'ufficio, e organizzarsi in telelavoro. Paradossalmente, proprio queste difficoltà hanno consentito di concentrare il lavoro e di coltivare al meglio iniziative importanti. I risultati sono brillanti e vanno dalla pubblicazione in linea di tutte le edizioni della Fondazione, dall'origine a oggi, cartacee ed audiovisive, allo sviluppo delle manifestazioni online, intensamente sostenute da Roberto Calabretto; dalla diffusione nel web di notizie e

9. Marinello, consulente ormai da diversi anni come sicuro supporto alla gestione di tutte le operazioni grandi e piccole sul patrimonio e sulle necessità tecniche e tecnologiche della Fondazione, è divenuto ora anche direttore della srl impresa sociale Lyra, creata dalla Fondazione per condurre con maggiore autonomia operativa le attività dette.

10. Si aggiunge ora Valeria Zane, arpista con diplomi a Venezia, Padova e Oslo, arrivata in stage per il compimento di un master internazionale di secondo livello in Management dei Beni e delle Attività Culturali, con un progetto relativo alla comunicazione. Va segnalato anche il volontariato di Giacomo Scarpa dell'Archeoclub di Venezia (5 febbraio - 7 settembre 2020) dedicato ai social, al fondo di vinili di jazz Elio Borsetto, a differenti supporti al lavoro della Biblioteca.

iniziative, alla conquista del pareggio di bilancio per il 2020, salvo errore riportato miracolosamente (sarà assai greve invece il risultato del 2021); dalla gestione della cassa integrazione all'editing che ha sbloccato numerosi volumi in corso di stampa, all'intensificarsi degli sforzi per la ricerca di contributi.
Un'altra funesta notizia si aggiunge all'inizio del 2021 a turbare in particolare i primi tre componenti del gruppo e comunque tutti noi: la morte improvvisa di Alberto Polo, anche lui da vent'anni in Fondazione, ma da cinque in aspettativa perché eletto sindaco a Dolo, il suo paese sul fiume Brenta, caro ai veneziani che lo costellarono di belle ville. Era appena stato trionfalmente rieletto sindaco e abbiamo ancora appesi in ufficio i ritagli di giornale con le sue foto che strillavano la notizia. Alberto era stato direttore della Biblioteca della Fondazione dal 2005 al 2015. La sua morte improvvisa ha destato immenso stupore e cordoglio e sono tantissimi quelli che ne ricordano la gentilezza squisita, che ne faceva provvido sostegno alle più disparate richieste in Biblioteca.

Venezia centro storico è città disgraziatamente abbandonata alla monocultura turistica, progressivamente lasciata dai suoi abitanti, come è peraltro fisiologico avvenga nel centro delle città storiche. Il reddito proveniente dalla rendita immobiliare, in assenza di iniziativa pubblica, sempre invocata e mai attuata, ha impedito l'investimento alternativo, la cultura e il direzionale, che nel dibattito politico sono da sempre stati individuati come i contrappesi possibili al dilagare dell'economia turistica, senza che mai alle parole seguissero i fatti. La pandemia ha spazzato via i turisti, l'entrata della maggior parte delle attività veneziane è crollata e per conseguenza anche la rendita immobiliare è entrata in crisi; si è fermata la Biennale, che faceva da volano al giro delle mostre proprie e altrui; chiuse le attività ricettive, anche il bilancio della proprietà immobiliare su cui si regge la vita della Fondazione Levi è posto sotto stress. L'assenza quasi totale di aiuti pubblici ha accentuato la crisi di liquidità che stava progressivamente montando; risolta con un prestito a breve, impone azioni più severe, già avviate a partire dal bilancio del 2019 ma ora appesantite dalla drastica diminuzione dell'entrata. Il 2021 si presenta come anno particolarmente difficile da questo punto di vista, per cui l'alternativa che si prospetta è il ricorso al finanziamento bancario di lungo periodo, con conseguente riduzione delle disponibilità della parte corrente. In questo contesto, pur se sostenuti da provvidenze di Banca Intesa, che ha sospeso il pagamento delle rate di mutuo ed erogato un importante finanziamento a breve, si è reso necessario il ricorso alla Cassa Integrazione per i quattro dipendenti della Fondazione. Si è trattato di un provvedimento frustrante, perché l'unico aiuto pubblico consisteva nel non far lavorare, mentre con gli stessi denari si sarebbe potuto continuare a lavorare, dacché lo si stava facendo assai proficuamente. Le persone, i colleghi, investiti da questo provvedimento, per il quale si è cercato per quanto possibile qualche attenuazione, hanno reagito con grande senso di responsabilità, manifestando grande attaccamento alla Fondazione e grande senso del dovere, cercando in tutti i modi di mantenere pienezza di attività e di risultati nel diminuito tempo di lavoro.

Il periodo difficile e la straordinaria varietà e peso delle incombenze hanno reso impossibile dunque un ordinato raduno di informazioni su quanto sia stato fatto in Fondazione nei due anni che separano l'edizione dei due *Quaderni* della Biblioteca. Si spera sia possibile fare di meglio nel prossimo *Quaderno*, anche recuperando notizie ora non presenti, ma pur utili a ricostruire il quadro delle attività e a dar conto anche dei risultati del lavoro meno visibile, ma non per questo meno importante.

2. Col Fondo Giovanni Morelli si rinnova radicalmente la Biblioteca.

Centrale è naturalmente il lavoro tuttora in corso per l'accoglienza e la sistemazione del Fondo Giovanni Morelli e di altri fondi; e la conseguente riorganizzazione della Biblioteca con la collegata risistemazione dell'intero terzo piano di Palazzo Giustinian Lolin. Alessandro Marinello e Fabio Naccari stanno attendendo agli impianti, all'arredo e alle attrezzature che la nuova organizzazione del lavoro richiede, immaginando sistemazione fisica degli oggetti, inventariazione e catalogazione, digitalizzazione, ricerca e valorizzazione. Così si è pensato ad una sala principale per le consultazioni, che continueranno in una luminosissima sala di lettura, di debita ampiezza ottenuta con la rimozione di una tramezza; una stanza per i bibliotecari, una per la catalogazione, due per la ricerca, una piccola per la direzione della ricerca e una ampia per il ricevimento e le riunioni. È previsto che la centrale sala di consultazione possa essere trasformata all'occorrenza in sala per i seminari; al quarto piano, nella sala chiamata 'Torretta' verrà allestito il laboratorio di catalogazione; la previsione è che possano esservi sino a tredici postazioni di lavoro.[11] Infine, un deposito nella Manichetta è già stato completamente allestito, come pure è stato riordinato da Fabio Naccari d'intesa con Claudia Canella il deposito a compattabili al piano terreno. Questo è collegato con un comodo ascensore col piano della biblioteca, altrimenti raggiungibile con 79 gradini e con due scale che garantiscono la sicurezza, mentre una terza, a chiocciola, caratteristica di molti palazzi veneziani, restaurata beneficiando dei fondi dell'otto per mille, avrà uso occasionale e riservato.
Per affrontare i problemi posti dall'Archivio Giovanni Morelli sono stati officiati tre giovani musicologi, variamente già attivi e presenti in Fondazione: Francesco Ventura, Paola Cossu, Angelina Zhivova, mentre data la particolarità del tema è prevista anche una consulenza di Laura Desideri, già del Vieusseux, specialista in biblioteche-archivio d'autore. Giulia Clera, referente per gli standard archivistici e di digitalizzazione della Fondazione Cini, sta attendendo online, con opera di prezioso volontariato, alla formazione dei musicologi nella catalogazione SBN.
Parallelamente Camilla Zennaro e Margherita Olivieri si stanno occupando della inventariazione analitica di alcune sezioni dell'Archivio (Manifestazioni culturali,

11. Senza dimenticare la sala ristoro per il personale, attrezzata e corredata e già da tempo in uso, e il vestibolo all'ingresso.

Consigli di Amministrazione, Comitati direttivi, Comitati scientifici) quale base per una ricerca dei tre musicologi sulla presenza di Giovanni Morelli alla Fondazione Levi.

La complessità dei problemi di riconfigurazione della Biblioteca, di cui ora dovrà essere rivisto il progetto biblioteconomico e l'impostazione catalografica, ha indotto il Comitato direttivo alla creazione di una Commissione consultiva per la Biblioteca, coi seguenti membri: Giorgio Busetto, Claudia Canella e Roberto Calabretto della Fondazione Levi, Stefano Campagnolo, direttore della Biblioteca Nazionale Marciana e musicologo; Annarita Colturato, docente di Bibliografia musicale all'Università di Torino; Paolo Da Col, bibliotecario del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, direttore dell'Odhecaton Ensemble; Andrea Liberovici, compositore, donatore del Fondo Giovanni Morelli. La Commissione sarà operativa dall'aprile 2021.
Aumentano nel frattempo gli archivi e le biblioteche musicali acquisiti dalla Biblioteca Gianni Milner. Questo progressivo riorientamento della Biblioteca e della Fondazione richiede risorse. Al momento, la Fondazione si regge sul proprio patrimonio immobiliare urbano, che nell'ultimo decennio è stato ristrutturato elevando la propria capacità di reddito, sebbene la sciagurata condizione di Venezia abbia messo in difficoltà l'equilibrio fra le diverse destinazioni delle diminuite facoltà del bilancio. A questo si sta cercando di reagire con più linee di lavoro: la ricerca di contributi pubblici e privati, l'individuazione di bandi e soggetti erogatori; la conversione di attività in presenza con attività da remoto, con conseguente abbattimento significativo di costi di viaggio, vitto, alloggio; l'intensificarsi degli efficientamenti possibili; la creazione di una impresa sociale come ideata dalla nuova legislazione sul Terzo Settore, interamente controllata dalla Fondazione, su cui trasferire le attività gestionali del patrimonio e quelle tecniche, con vantaggi operativi e fiscali; la riduzione, dove possibile, delle erogazioni ad altri soggetti, a cominciare dalle Università.
È certamente importante la rete di relazioni che la Fondazione ha costruito operando come *grant foundation*, rete ampliata e arricchita da tante altre collaborazioni, nazionali e internazionali. Sono dunque numerose le convenzioni stipulate e le attività di docenza, di ricerca, di pubblicazione sostenute. All'Università Ca' Foscari di Venezia sono stati offerti il corso di Management degli Istituti Culturali per il corso di laurea in Scienze Archivistiche e Biblioteconomiche e la direzione del Master in Sviluppo creativo e gestione delle attività culturali condiviso con la Scuola Holden di Torino, entrambi da me tenuti gratuitamente nell'ambito di una convenzione stipulata da decenni. Inoltre sono state sostenute diverse iniziative come il Distretto Veneziano della Ricerca e Innovazione, la Science Gallery, lo Short Film Festival, nel cui contesto sono stati attribuiti i premi per la miglior colonna sonora e quello in nome di Olga Brunner Levi per premiare i video degli studenti delle scuole superiori, l'insegnamento di Musica per film nell'ambito del Master in Fine arts in filmmaking, una borsa di dottorato di musicologia, uno

stage di un Master internazionale di secondo livello in Management dei beni e delle attività culturali.
All'Università di Padova, per il Dipartimento di Ingegneria civile, è stato bandito un assegno di ricerca su Guido Costante Sullam; con il Dipartimento di Scienze chimiche è stata siglata una convenzione per le analisi sulle carte dei disegni di ritratti di musicisti da restaurare; al Dipartimento dei Beni culturali – archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica è stato offerto il sostegno per stipulare contratti di insegnamento nelle discipline musicologiche, un contratto per un ricercatore a tempo determinato di tipo A e la pubblicazione della rivista annuale "Musica e figura".
Per l'Università di Trento è stata erogata una borsa triennale per un progetto di ricerca post dottorale; all'Università di Udine è stato offerto il sostegno per un insegnamento di Editoria musicale; e all'Università di Torino quello per l'hosting della base di dati *Cabiria* sulla musica per film in Piemonte e per un corso di Etnomusicologia e uno di Antropologia musicale.
Altre convenzioni e rapporti con Università si sono avute senza oneri con Pavia-Cremona per iniziative di sperimentazione sull'utilizzo dei *linked data*, e con quelle di Parma e Valencia per accoglienza di stage.

Le relazioni onerose con le Università appaiono ormai progressivamente irrilevanti, nel generale declino degli insegnamenti musicologici accademici, sempre meno finanziati dalle diverse università, con rare eccezioni. Quelli più interessanti riguardano le partecipazioni al 25%, perché determinano un flusso finanziario significativo in direzione dell'area degli studi statutariamente interessante per la Fondazione, ma anche questi purtroppo avvengono spesso al di fuori di collaborazioni concrete e continuative, che appaiono ormai le uniche fruttuose.
Più gratificante appare il rapporto con i Conservatori e in ispecie quello con il Benedetto Marcello, tra l'altro incardinato nello statuto della Fondazione e declinato in tante iniziative comuni. Tra le altre va ricordato il rapporto col M.o Paolo Zavagna, che sta trasferendo alla Fondazione Levi il proprio database sul paesaggio sonoro della città di Venezia e lo storico rapporto con il Dipartimento di Musica Antica, protagonista di tante iniziative condivise, tra cui le più note i concerti per il Mercoledì delle Ceneri e di recente una fortunata tournée a Pechino col M.o Cristiano Contadin. Va ricordata inoltre la partecipazione alla vita della Fondazione Centro Musicale Malipiero, con la Fondazione Cini e la Fondazione del Teatro La Fenice, oltre a quella dei Comuni di Asolo e di Venezia, per riavviare le attività della quale è stata realizzata una prima iniziativa, con il Conservatorio, il 27 novembre del 2020 con Paola Cossu, Antonio Rostagno, Alessandro Mele, Sandro Manarin, Michelangelo d'Adamo, Massimo Somenzi.[12]
Quello che sempre più viene delineandosi come risultato stimolante è la creazione *di* e l'interazione *fra* reti. In questo senso il Comitato scientifico, i comitati editoriali

12. Conferenza e interventi musicali accessibili su *YouTube* alla pagina <https://www.fondazionelevi.it/event/parola-e-musica>.

delle collane, i gruppi di ricerca, gli *Alumni* dei seminari LEVIcampus coi docenti che con loro collaborano, i partecipanti alle iniziative seminariali, convegnistiche, editoriali, di ricerca della Fondazione, garantiscono il collegamento con sperimentazioni, con aree disciplinari innovative, con generazione di incroci di esperienze, da ultimo travasati nell'intensa produzione di webinar caratteristica del tempo della pandemia, mettono in moto felici rapporti tra persone, istituzioni, ricerca e disseminazione che fanno della Fondazione un terreno sempre più fertile per la coltivazione delle idee. È uno spirito che potremmo oggi definire morelliano, ancorché il vortice di attività e collegamenti che quel caro Maestro sapeva attivare appaia davvero inimitabile. D'altronde l'istituto giuridico "fondazione" è sempre uno spazio potenzialmente libero e creativo, perché molto meno ingessato delle strutture pubbliche e accademiche. Per questo spiace vedere a volte fondazioni come quelle universitarie o quelle comunali o altre di partecipazione che non riescono a staccarsi dagli enti generatori e rimangono culturalmente, e spesso anche normativamente, imprigionate in schemi che ne depotenziano al massimo l'attività. Come altro esempio fragoroso è quello delle fondazioni bancarie, le cui *governance*, nei casi migliori, limitano lo sviluppo proprio e dei sistemi del credito su cui hanno voluto tenere le mani, mentre nei casi peggiori dilapidano patrimoni ingenti, frutto del lavoro di generazioni di intere popolazioni.

3. Giovanni Morelli alla Fondazione Levi: tracce 1977-2011

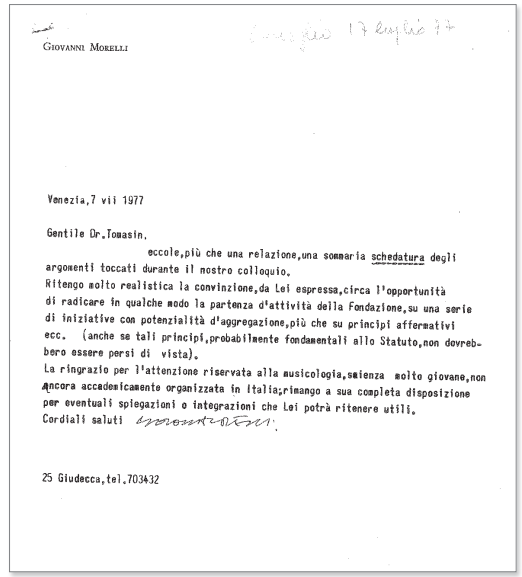
Come alla Scuola (Ca' Foscari), alla Fondazione Cini, alla Fenice, alla Biennale Musica, all'Archivio Luigi Nono, al Conservatorio Benedetto Marcello, alla Casa del Cinema, anche alla Fondazione Levi Giovanni Morelli ha garantito il lievito di una presenza sempre sommessa, tanto defilata da apparire leggera quanto pesante per autorevolezza della parola, dell'idea, del lampo geniale del punto di vista, del collegamento, della solidità della collaborazione, finendo per occupare quasi inosservato spazi fondanti. Appare già come punto di riferimento quando, ancora assai giovane, vediamo comparire il suo nome nei documenti ufficiali della Fondazione Levi, dove affiorano qua e là proposte intelligenti, sistematiche, organiche, scaturenti da una visione d'insieme piuttosto lontana dai meccanismi accademici e campanilistici delle varie realtà culturali di Venezia. Ma ecco manifestarsi, tra le carte d'archivio,[13] i caratteri tipici della sua macchina da scrivere, a dettare le linee complessive

13. Quanto generosi gli archivi! A chi sappia interrogarli rispondono con tutto un fiorire di spunti evocativi, una gioia per il ricercatore! Ne parlava in modo ispirato Maria Francesca Tiepolo alle lezioni di Archivistica che frequentavo insieme con Giovanni Morelli ai Frari negli anni Settanta. Ed ecco rivivere quella temperie nelle trepide e intense avvertenze morelliane del 7 luglio 1977 discusse nella riunione del Consiglio di Amministrazione del 14 luglio successivo. Cfr. Archivio Fondazione Ugo e Olga Levi, Consiglio di Amministrazione, Verbali, 14/07/1977 e all.; Cfr. su Maria Francesca Tiepolo, il contributo di Claudia Salmini, *Un ricordo di Maria Francesca Tiepolo*, <http://www.ilmondodegliarchivi.org/rubriche/in-italia/795-un-ricordo-di-maria-francesca-tiepolo> (cons. 16.3.2021); cfr. inoltre <http://www.archiviodistatovenezia.it/web/index.php?id=72&tx_ttnews%5Btt_news%5D=195&cHash=582b4bdf80f52f0698fc532fdb1d708b>; <http://www.istitutoveneto.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/1221> (cons. stessa data).

dell'orizzonte strategico di una Fondazione ancora ai primi passi, in cerca d'autore; e mi piace qui riportare l'ultima riga di quelle indicazioni, riferita al progetto poi attuato (1990-2005) seppur col motivato dissenso di Morelli, di trasferire alla Levi l'archivio storico del Teatro La Fenice: "Sarebbe comunque utile il parere del Sovrintendente Archivistico dr. Tiepolo".
Nella stringata accompagnatoria all'appunto, molto interessante è la chiusa: "La ringrazio per l'attenzione riservata alla musicologia, scienza molto giovane, non ancora accademicamente organizzata in Italia".
Se nel Consiglio di Amministrazione siede occasionalmente (ma sempre più frequentemente) dal 1980 come delegato dal Rettore in carica (deleghe ricevute da Feliciano Benvenuti, Giovanni Castellani, Paolo Costa, Maurizio Rispoli, Pierfrancesco Ghetti), finirà poi per farne parte a pieno titolo allorché assunse la presidenza Davide Croff. La delega di Morelli proveniva infatti dal Rettore in carica, che peraltro era un cooptato e quindi statutariamente non avrebbe avuto la facoltà di delegare, che gli veniva riconosciuta invece dal Regolamento. Nella seduta dell'8 luglio 2003 un Consigliere impugnò tale prassi, affermando, a rilevare inappropriata la posizione del Nostro, che lo Statuto non poteva essere superato dal Regolamento. Croff, che era appena stato eletto Presidente, propose immediatamente la formale cooptazione di Morelli, approvata all'unanimità il 30 luglio del 2003 e rinnovata all'unanimità il 16 luglio 2008. Già nel corso di quella prima riunione, Morelli interveniva per indicare all'Assessore alla Cultura del Comune di Venezia Armando Peres la necessità di separare "musica pratica" e "ricerca musicologica", per evitare che, rimanendo entrambe sotto la generica dizione "musica", la seconda soccombesse alla prima nella competizione per l'accesso ai finanziamenti, nella fattispecie quelli comunali, all'epoca ancora significativi.

Giovanni Morelli all'Università:
presidente Commissione di laurea, 21.4.2010,
Ca' Dolfin, laureanda Sonia Truzzi,
relatore Giorgio Busetto

Quel che colpisce nei due passaggi consiliari citati (1977 e 2003) è la continuità della linea politico-culturale tenacemente perseguita da Morelli, da cui emerge lo straordinario pragmatismo e la lucidità del suo disegno. La musicologia deve conquistare una riconoscibilità che non ha al di fuori del ristretto ambito accademico e degli addetti ai lavori, confusa, soverchiata, occultata dalla musica pratica nella considerazione generale. Si tratta di uno sforzo del tutto simile a quello che contemporaneamente caratterizza l'impegno di Roberto Leydi per il posizionamento dell'etnomusicologia in ambito accademico. In coerenza con questi aspetti Morelli, che già figura nel 1980 responsabile della didattica e della ricerca nell'organigramma della Fondazione Levi, membro del Comitato scientifico dal 1984 al 2008, declina nel 1988 l'incarico di Presidente del Comitato scientifico, rinunciando a favore di Giulio Cattin. Non è il potere per sé che interessa a Giovanni. Il suo è un disegno strategico in cui vede la necessità di coinvolgere il maggior numero possibile di enti, di posizioni, di iniziative, collegando il più possibile soggetti diversi e allestendo il più possibile strumenti di ricerca: archivi, registrazioni, microfilm di fonti, raccolte di riviste, catalogazioni scientifiche, strumenti musicali, cercando di mettere insieme, specie tra le due Fondazioni, Cini (dove fonda e dirige dal 1985 un'inimitabile Istituto per la Musica) e Levi, una enorme microfilmoteca. La sola Levi ha nel tempo raccolto oltre un milione e mezzo di fotogrammi in microfiche e microfilm, a partire da quelle striminzite paginette programmatiche del 1977. E poi l'insistenza sulle reti di studiosi, sulla necessità di organizzare incontri, collegamenti, partecipazioni ad associazioni. Nella mente di Morelli è chiaro il disegno di una sorta di grande mandala, la possibilità in Venezia di radunare tutti gli strumenti possibili utili agli studi musicologici, in particolare sull'immenso patrimonio storico musicale veneziano, dalle origini alla contemporaneità. Viene in mente il thriller



GIOVANNI MORELLI

Venezia,7 vii 1977

Gentile Dr.Tomasin,

eccole,più che una relazione,una sommaria schedatura degli argomenti toccati durante il nostro colloquio.
Ritengo molto realistica la convinzione,da Lei espressa,circa l'opportunità di radicare in qualche modo la partenza d'attività della Fondazione,su una serie di iniziative con potenzialità d'aggregazione,più che su principi affermativi ecc. (anche se tali principi,probabilmente fondamentali allo Statuto,non dovrebbero essere persi di vista).
La ringrazio per l'attenzione riservata alla musicologia,scienza molto giovane,non ancora accademicamente organizzata in Italia;rimango a sua completa disposizione per eventuali spiegazioni o integrazioni che Lei potrà ritenere utili.
Cordiali saluti

25 Giudecca,tel.703432

Giovanni Morelli,
lettera a Giancarlo Tomasin,
Venezia, 7.7.1977

Giulio Cattin e Giovanni Morelli,
Conservatorio di Venezia,
12.10.2001

Giovanni Morelli, Giulio Cattin
e Antonio Lovato al concerto delle Ceneri,
Venezia, Chiesa di S. Maria Formosa, 1.3.2006

fantamusicologico di Igal Shamir che si apre nei sotterranei di Palazzo Giustinian Lolin, in cui sono conservati gli archivi della Fondazione Levi e i microfilm di tutta la musica antica del mondo.[14]
In realtà è Giovanni Morelli stesso che con la sua vita di assiduo e tenace lavoro diviene una sorta di mandala veneziano della musica, capace di unire con geometrica sapienza tutti i punti dell'attività musicale e musicologica, vivificandoli dei lampi del suo genio, della sua capacità di aprire continuamente prospettive inedite, a partire da una competenza e cultura veramente straordinarie:

> Giovanni c'era sempre quando ne avevi bisogno, quando ti rivolgevi a lui. Era sempre presente e possedeva un'immensa capacità di dare. Questa era una delle sue caratteristiche fondamentali, da un incontro con lui non uscivi mai a mani vuote e mai e poi mai ti avrebbe fatto pesare il suo contributo, né nel modo di porgere, né successivamente. Sapeva essere lievemente lievito del tuo fare, con valutazioni, indicazioni, successiva partecipazione a riunioni, a organi, a iniziative, a collegamenti.
> Non solo pareva saper di tutto e di più, aver visto e sentito di tutto e di più, ma ogni volta riusciva a proporti un punto di vista nuovo, di sottile intelligenza e sorprendente conoscenza. Ogni volta dunque il contributo era singolare, manifestava un'attenzione precisa per te, per quello che facevi, per il tema che proponevi e per il contesto in cui andava ad inserirsi e che lui sapeva inquadrare con uno sguardo sempre molto ampio, con una visione strategica delle questioni che ne facevano non solo un professore privo di ubbìe accademiche, a differenza della maggior parte dei suoi colleghi, ma anche un amministratore capace, silenzioso e attento nelle riunioni degli organi finché non toccasse a lui intervenire, e allora lo faceva con profonda saggezza. Nell'arco di oltre trent'anni è stato quasi continuativamente alla Fondazione Ugo e Olga Levi membro autorevole del Consiglio di Amministrazione, del Comitato scientifico e della Direzione della rivista *Musica e Storia.*
> Rammento le indicazioni che diede nel luglio del 2003, in preparazione di una riunione del Consiglio di Amministrazione, sulla strategia culturale della Fondazione Levi, indicazioni tuttora valide e progressivamente via via quasi tutte attuate, grazie al tandem con Giulio Cattin e poi con Antonio Lovato, presidenti del Comitato scientifico; indicazioni che univano la sicurezza del giudizio, per cui una proposta poteva apparirgli "ammuffita", alla perspicuità culturale; e insieme alle proposte giungeva la disponibilità a spendersi di suo per l'individuazione delle iniziative, e per l'eventuale loro conduzione. Non a caso in quella stessa circostanza un commento di Cattin a un'ipotesi di presentazione di rarità recitava "Evviva Giovanni Morelli e la sua acutezza e disponibilità!"[15]

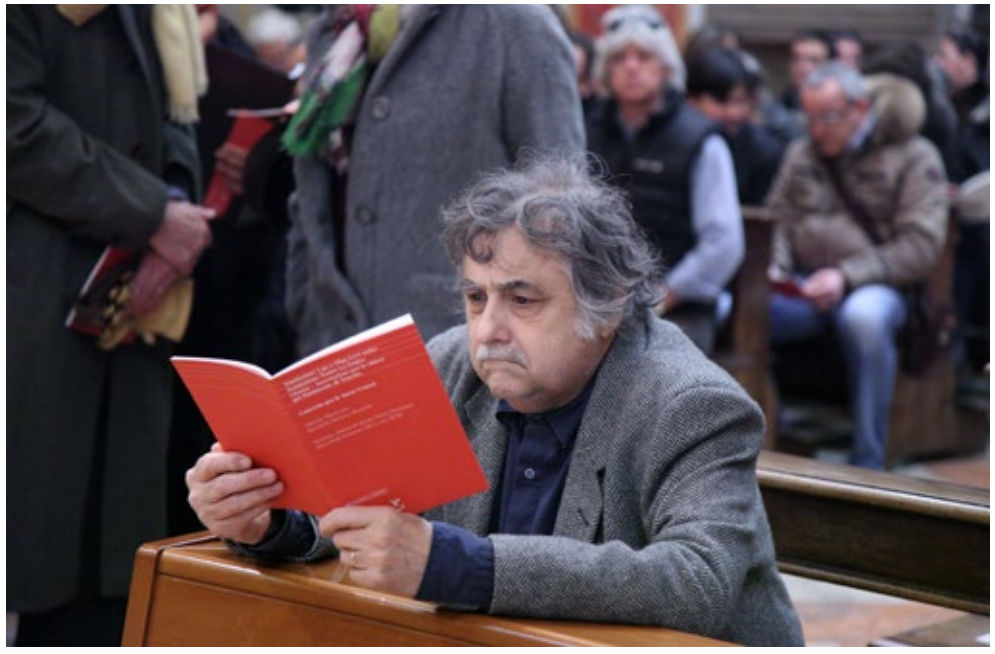
---

14. Igal Shamir, *Le violon d'Hitler*, Parigi: Pons, 2008; cfr. [Giorgio Busetto], «Il violino di Hitler» suona un thriller. Fanta-musicologia alla Fondazione Levi, "La Nuova di Venezia e Mestre", XI, n. 70, 12 marzo, p. 52. Nel romanzo Shamir, che è stato anche violinista (e ha tenuto una conferenza-concerto alla Levi il 22 ottobre 1987, cfr. *14 febbraio 1962-2012: 50. Fondazione Levi / Fondazione Ugo e Olga Levi per gli studi musicali,* a cura di Ilaria Campanella e a., Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2012, p. 32; *Tradizioni di studio della musica ebraica alla Fondazione Levi*, a cura di Margherita Olivieri, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, ripr. in proprio, 2016, pp. 3-4) introduce un concerto di violino alla Levi e una movimentata scena nei sotterranei che contengono i microfilm di tutta la musica antica, dove si dimostrerebbe che Salomone Rossi, nascosto perché ebreo, era il vero autore delle musiche di Monteverdi.

15. Giorgio Busetto, *Come nacque la cattedra di Storia della musica contemporanea*, «VeneziaMusica e Dintorni», VIII, 42 settembre-ottobre 2011, p. 63.

Le tracce della presenza di Giovanni Morelli sono molteplici e si stanno tutte identificando grazie al lavoro di Camilla Zennaro, che si sta occupando dell'inventariazione della sezione *Organi amministrativi e culturali* dell'Archivio della Fondazione e dei musicologi Paola Cossu, Francesco Verona e Angelina Zhivova che stanno attendendo alla cura di alcuni fondi archivistico-bibliografici musicali e di quello morelliano in particolare. Al momento si stanno dunque "pettinando" le serie archivistiche Consiglio di Amministrazione, Comitato direttivo, Comitato scientifico, Manifestazioni culturali, le Tesi di laurea, il Fondo fotografico, la rassegna pubblicata nel già citato volume per il 50º della nascita della Fondazione nel 2012, le pubblicazioni edite dalla Fondazione. Ma se questo permette di cogliere l'affioramento, le pubblicazioni, le relazioni di tesi, come ricostruire tutto ciò che è rimasto affidato a verbali o a comunicazioni al pubblico, il lavoro sepolto, che qua e là si può cogliere e meglio risulterebbe dalle testimonianze di chi con lui ha operato, i suggerimenti, le incantevoli trouvailles, i sofisticati accostamenti dei programmi di concerti, di rassegne di cinema, di musica, di conferenze?
Faccio qualche esempio.
La ricca *Bibliografia degli scritti di Giovanni Morelli* di Paolo Pinamonti[16] a p. 10, n. 11 registra una delle attività per l'appunto redazionale, di suggeritore, glossatore, curatore, autore di segnalibri, di risvolti, di quarte di copertina, di superbo *deus ex machina* dei paratesti; Pinamonti riporta un esempio, riferito a un volume delle edizioni Marsilio del 1994, in cui il recupero di un foglio di fax diretto alla redazione della casa editrice, estratto dalle carte di Giovanni dalla vedova Margherita Galante Garrone (la nostra meravigliosa Margot) mostra Morelli caratteristicamente in azione, proteso nella scrittura ("un frullato" la chiama lui!) di una quarta di 600 parole e in movimento fra Fondazione Cini, Fondazione Levi (per un convegno) e Università (sede di san Sebastiano).
Al n. 364, la stessa *Bibliografia* registra con uno sforzo ammirevole una pubblicazione uscita anonima e priva di note tipografiche, riportata al 2005 ma da porsi al 2006: si tratta del libretto di sala del terzo Concerto annuale del Mercoledì delle Ceneri, che la Levi ha allestito continuativamente, dal 2004, sino a che la pandemia non ha impedito l'esecuzione del 2019, quando ormai era tanto imminente che anche il libretto di sala era già pronto in tipografia. Ebbene, io ho assistito al farsi di quella manifestazione. Le prime due edizioni erano state curate da Giulio Cattin, che si era rivolto a Filippo Maria Bressan con l'Athestis Chorus. Nel 2003 il programma prevedeva musiche di Monteverdi e Palestrina, con conclusione di Scarlatti. Nel 2004 era aperto da Palestrina, chiuso da Gregorio Allegri, presentava tre brani di Desprez e intercalava quattro composizioni contemporanee dell'"astromusicista" estone Urmas Sisak. Nonostante l'apertura al contemporaneo, per taluni versi coraggiosa, Giovanni Morelli ritenne che si dovesse dare una scossa alla programmazione e introdurre qualcosa di diverso, una sorta di virata che facesse uscire l'iniziativa da

16. Cfr. *supra*, rinvio bibliografico completo in nota. Pinamonti ha di recente comunicato che andranno aggiunti nuovi item ai 434 titoli finora censiti. Frattanto riguardano l'operato di Giovanni alla Levi i nn. 216, 266, 271, 280, 288, 315, 335, 364.



Venezia, Teatro La Fenice, 19.5.2008
Commemorazione di Gianni Milner:
Giovanni Morelli in seconda fila (!),
Davide Croff, Luciano Violante, Giulio Cattin,
Giorgio Busetto

Giovanni Morelli, Venezia,
Chiesa di S. Maria Formosa, 9.3.2011

una prassi tutto sommato scontata. Si offrì quindi di organizzare lui il concerto dell'edizione 2006, che risultò memorabile, trascinante, ammaliante in modo del tutto inatteso. Fu infatti una proposta schiettamente etnomusicologica, con individuazione di tre gruppi, *I Cantor ed Monc* di Monchio delle Corti, paesino di ottocento abitanti dell'appennino parmense; la *Compagnia Sacco* di Ceriana Ligure, in provincia di Imperia; *I Lamentatori* di Montedoro, in provincia di Caltanissetta. Si tratta di tre gruppi appartenenti a piccoli paesi (800-1.600 abitanti circa) collocati in aree geograficamente montuose o alto collinari naturalmente conservative, che della religiosità della Settimana Santa fanno il momento più espressivo delle loro tradizioni musicali. Significativa la dedica del concerto agli etnomusicologi da poco scomparsi con cui Morelli chiude la sua presentazione:

> Si vorrebbe dedicare il concerto alla memoria degli studiosi, amici scomparsi, che hanno affrontato le tematiche di queste tradizioni con esemplare rigore ed ancor più meritevole inestinguibile curiosità intellettuale, in particolar modo per la strenua loro assiduità Leo Levi, Diego Carpitella, Pietro Sassu, Tullia Magrini, Roberto Leydi.[17]

Ancora una volta nella costruzione morelliana i musicologi – in questo caso gli etnomusicologi – hanno un posto di rilievo, fanno parte di quell'universo di uomini e cose che lui, così aperto a tutto il mondo, vorrebbe a Venezia, luogo ideale per concentrare la ricerca.
Una delle caratteristiche dell'operare di Morelli in relazione a questo concerto è la generosità, il prezioso dono della sua competenza, la stupefacente capacità di cavare dalle miniere del suo sapere uomini e cose; in ciò il processo di generazione del risultato è squisitamente *creativo*, vale a dire che Morelli è – anche – un *artista*. Lo ritroviamo – puntualmente, e forse con ancora maggiore evidenza – allorché la Levi decide di organizzare una manifestazione in onore di Gianni Milner (1926-2005), da poco scomparso,[18] alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, il 19 maggio 2008. Del programma musicale, che segue i discorsi di commemorazione, si incarica Morelli e per l'occasione scova tra le carte del Fondo Gino Gorini della Fondazione Cini un inedito di Bruno Maderna, un concerto per pianoforte e orchestra del 1942 in una riduzione dell'Autore per due pianoforti del 1946, offerto in prima esecuzione assoluta, per la quale egli officia Giovanni Mancuso e Debora Petrina. Tutto avviene con una naturalezza estrema, la manifestazione raffinatissima sembra uscire dal nulla e con la solita modestia l'autorialità di questa scoperta e iniziativa viene tranquillamente celata. La scopriamo per un accadimento banale, ma consegnato alle carte (ah, gli archivi!), uno scambio epistolare con Franco Rossi portato a conoscenza del Consiglio di Amministrazione del 6 giugno 2008, fra la documentazione prodotta

17. [Giovanni Morelli], *Concerto per le Sacre Ceneri "I Cantor ed Monc. Compagnia Sacco. "I Lamentatori" di Montedoro*, Venezia, Chiesa di Santa Maria Formosa, Mercoledì 1 marzo, ore 20.00, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, [2006], p. n. n.; il libretto è riprodotto in <https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2015/04/Libretto-Ceneri-20-2-0607F_con-copertina.pdf>.

18. Cfr. <https://www.fondazionelevi.it/la-fondazione/storia/gianni-milner-1926-2005/>; <https://www.fondazionelevi.it/event/992/>.

per i Consiglieri: Morelli fa sapere a Rossi che la sua parte nell'organizzazione di quelle celebrazioni si è limitata appunto al concerto.
Sono esempi parcellari di quello che è il *modus operandi* di Morelli, come quello di determinare la svolta del Comitato scientifico della Fondazione Levi nel 1988 con la nomina di Giulio Cattin alla presidenza e il coinvolgimento nel Comitato di vari musicologi italiani e stranieri; la concomitante azione nei convegni e nei seminari, nelle tante manifestazioni, alla cui realizzazione non si sottrae; per il varo della rivista *Musica e storia* nel 1993, di cui assume la direzione accanto allo stesso Cattin, a Lorenzo Bianconi a Franco Alberto Gallo, contribuendo tra l'altro al suo avvio con un corposo articolo apparso nel secondo numero della rivista.[19]
Quante volte ho veduto Giovanni in Fondazione, partecipe e attento ai lavori dei seminari e dei convegni, alle riunioni del Comitato scientifico o del Consiglio di Amministrazione. Giunti al momento della pausa se ne andava, non partecipando alle colazioni e alle cene. Quante volte ho cercato di trattenerlo, accompagnandolo poi sino ai piedi del Ponte dell'Accademia, affaticato dal suo pesante carrellino: "Non posso fermarmi, devo dar da mangiare ai gatti …" "Ho qui quattordici tesi che devo leggere …" Instancabile Giovanni, sempre in movimento per quel che doveva fare dopo, sempre sovraccarico, sempre pronto a esserci, con un'energia formidabile, ma mai esibita, fino all'ultimo, quando, sulla soglia dell'Archivio Luigi Nono,[20] mi descrisse, con la competenza della sua laurea in medicina l'operazione al cuore che avrebbe dovuto subire di lì a pochi giorni, e che temeva, lasciandomi incredulo, non avrebbe più superato. Come purtroppo avvenne.

4. Cosa si fa, cosa cambia. La Levi per i giovani.

Già con l'esteso rendiconto di due anni or sono (43 contributi di 35 autori) si è data notizia della varietà di linee di lavoro, attività, temi toccati quotidianamente nell'operare della Fondazione e della sua Biblioteca. Tutto questo procede, con la brusca virata impressa dal dilagare dell'epidemia, che ha eliminato le attività in presenza e modificato la struttura propria delle iniziative. In realtà va detto che è l'orientamento stesso della Fondazione che si sta modificando e l'indirizzo che, con crescente decisione e consapevolezza, sta prendendo diventa più coerente con il dettato dei testamenti dei Fondatori e dello statuto del 1962. Documenti che manifestavano un dilettantesco attaccamento alla musica in casa Levi, all'amatissima Biblioteca di Ugo e non consideravano ancora, se non implicitamente, l'aspetto musicologico, che nell'ultimo trentennio è stato decisamente prevalente, e marcatamente accademico, universitario, pur se nelle intenzioni voleva riunirsi alla musica pratica, poggiante

19. Giovanni Morelli, *Prima che l'ultimo osso si svegli. Le musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau*, «Musica e storia», II, 1994, pp. 17-98, registrata al n. 216 della citata *Bibliografia* di Paolo Pinamonti.

20. Morelli fu promotore e strenuo sostenitore dell'Archivio Luigi Nono, ottenendo anche che Ca' Foscari riconoscesse con la laurea honoris causa l'immane opera di Nuria Schoenberg Nono per la costituzione, dotazione e gestione di tale Fondazione.

sui risultati della ricerca musicologica. Possiamo affermare che oggi, pur mantenendo e anzi incrementando quest'ultima, la musica pratica ha ritrovato importante presenza tra le attività, incluse quelle necessariamente da remoto, poiché è stata privilegiata la prassi laboratoriale e l'unione costante dei due aspetti. Altro degli elementi che si richiama alle formulazioni dei Fondatori è la sviluppata attività con i giovani. Lo slogan "musica, giovani, ricerca" che è stato da tempo coniato, si invera in una molteplicità di attività. L'attenzione verso i giovani cura altresì di non ghettizzarli. Anche le manifestazioni pensate per loro hanno la caratteristica di cercare di metterli in contatto con professionisti maturi e di ottenere così un equilibrato ambiente di ricerca, di riflessione, di esecuzione musicale. In tale contesto, accanto all'università ha visto accrescersi presenza e importanza il conservatorio, grazie anche a una più stretta relazione con quello di Venezia.
Così si è venuta notevolmente rafforzando l'area di attività dedicata ai dottorandi in musicologia. Oltre al sostegno finanziario dato ai corsi di dottorato delle Università di Venezia e Cagliari, sono stati organizzati i seminari specifici LEVIcampus, che hanno avuto finora quattro edizioni dal 2015 al 2019, e dai quali è scaturita l'iniziativa degli *Alumni* di tali seminari. Si tratta di seminari tematici residenziali, inizialmente ideati da Luisa Zanoncelli che li ha discussi con tutte le scuole di dottorato italiane, coperti da borse di partecipazione che sostengono vitto e alloggio e di cui hanno fruito una media di venti allievi per ciascuna edizione. I seminari prevedono la lettura di una bibliografia selettiva fornita per ciascun argomento, una partecipazione attiva e una vita comunitaria in Palazzo Giustinian Lolin (la prima edizione si era svolta invece nell'Isola di San Servolo) dove a mensa siedono insieme docenti e allievi e dove fecondo è lo scambio di opinioni e notizie. Si è così creato un vero ambiente da cui scaturisce una rete di collegamenti, cui partecipano numerosi docenti, e si realizza un ambito di discussione sugli argomenti delle ricerche.
Le *Metodologie di ricerca in musicologia* sono state il tema della prima edizione del 2015, cui ha fatto seguito nel 2016 *Teoria musicale: organizzazione dello spazio sonoro dall'antichità all'età contemporanea*. Via via il seminario ha perfezionato le proprie modalità operative, incrementando la partecipazione attiva degli allievi. Dopo *Riflessioni su ritmo e metro* del 2017 si è passati ad una programmazione biennale, con l'edizione prevista per il 2019 slittata poi a gennaio 2020, affidata al coordinamento di Roberto Calabretto coadiuvato da Massimo Privitera e dedicata a *Tecniche di composizione nella teoria e nella prassi: casi emblematici*.
A questa edizione, intensamente partecipata da tutti, anche grazie alle serate raccolte attorno a un fornito mobiletto dei liquori, è nata la sigla degli *Alumni*, autogestiti col coordinamento di Paola Cossu e Angelina Zhivova, che hanno dato vita sia a webinar di disseminazione, sia a una iniziativa online estiva di tre giorni, faticosa, ma vissuta in dialogo serrato con vari docenti, e di cui saranno pubblicati gli *Atti* col titolo *Le ricerche degli Alumni LEVIcampus: la giovane musicologia a confronto*.
L'esperienza di *Alumni* è in crescita costante ed è previsto che crei una piattaforma per le pubblicazioni di tutti gli allievi ed ex allievi, molti dei quali sono entrati nei gruppi di ricerca della Fondazione. Alcuni di questi lavori troveranno spazio sia

nelle future riviste che la Fondazione intende varare a breve sulla musica per film e sulla drammaturgia musicale, sia nella rivista *Musica e figura*, sia nelle varie collane editoriali che la Levi ha iniziato a pubblicare.

La pandemia ha purtroppo interrotto una serie di attività che si conta possano riprendere non appena superate le presenti condizioni. Illustriamole:
a) I seminari di prassi esecutiva tenuti da Claudia Caffagni su *Fonti e composizioni del tardo Medioevo*, sostenuti da diverse borse di studio, che vedono anche numerosi allievi stranieri, provenienti da Europa, Asia, America. Si tratta di un progetto didattico attivo da molti anni, con al centro ogni volta uno specifico manoscritto, che viene studiato direttamente sulla fonte nell'ambito del Biennio Specialistico di Musica d'insieme a indirizzo Medievale (riconosciuto dal MIUR nel 2018), attivo presso la Civica Scuola di Musica Claudio Abbado di Milano. Il corso curricolare si conclude e perfeziona con la settimana residenziale di Venezia e termina sempre nel mese di maggio con l'esecuzione concertistica a Venezia, e il giorno successivo a Milano, nel Castello Sforzesco. È uno di quei casi gratificanti in cui il documento della Biblioteca (una delle ragioni per cui si acquistano costosi facsimili) diviene musica eseguita. A causa della pandemia il seminario è stato sospeso per due anni, ma, per lo stesso motivo, la prova finale per la laurea di una allieva, la musicista Caterina Chiarcos, si è tenuta in collegamento dalla Levi, come lei stessa ci racconta qui nella sezione Utenti.
b) Allievi da più continenti arrivano anche per le master class di Venice Musica Master, associazione nata grazie all'iniziativa della direttrice artistica Anna Trentin, volitiva primo violino di fila dell'orchestra Sinfonica della Fenice e al sostegno generoso di Carlo Hruby che ne è diventato presidente. L'intento è quello di creare a Venezia un'Accademia di alto perfezionamento musicale, i cui corsi vengono ospitati in sede e per i quali la Fondazione Levi offre borse di studio agli studenti più meritevoli.
c) *Il Palazzo della musica. Laboratori e concerti* nell'ambito di *Art Night Venezia* in collaborazione con Università Ca' Foscari di Venezia e Comune di Venezia, con iniziative talora rivolte ai bambini più piccoli, per incoraggiarli al godimento della pratica musicale.
d) *Il concerto del Mercoledì delle Ceneri*, interrotto dopo 17 anni mentre il direttore Francesco Erle, insieme a docenti e allievi del Conservatorio Benedetto Marcello si apprestavano ad eseguire nella Chiesa dei Carmini, in prima assoluta moderna, una messa di Giovanni Legrenzi, recuperata da un manoscritto della Cappella Giulia di Roma. La messa completa era rimasta sconosciuta perché fino ad allora ci si era basati sulla trascurata e lacunosa riproduzione di un microfilm, la qual cosa deve essere un monito all'uso cauto delle riproduzioni, che vanno sempre controllate sull'originale.
e) Grazie a Ilaria Campanella, Claudia Canella e Fabio Naccari, la Fondazione Levi partecipa all'Alternanza Scuola Lavoro fin dal primo anno di avvio. Le scuole con cui sono state avviate proficue collaborazioni sono l'Istituto Benedetti Tommaseo e soprattutto il Liceo Musicale Marco Polo.

f) Anche il Concorso per la produzione di ricerche originali e inedite dedicate alla musica sacra, *Premio "Pier Luigi Gaiatto"* (in collaborazione con Gabriella, Angelo e Davide Gaiatto, e il Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini") per la quinta edizione del 2020 ha dovuto accontentarsi di una versione online, rinviando il consueto festeggiamento a Portogruaro a tempi migliori.
g) In obbligata assenza di pubblico è stato mandato in streaming il concerto organizzato al Benedetto Marcello per solidarietà con la Cina e in collegamento con Wu Han *Un fiore di speranza sulla via della seta*, organizzato in Conservatorio per il 23 febbraio 2019, una domenica di Carnevale in cui il contagio ha fatto la sua prima comparsa nell'Ospedale di Venezia. Indimenticabile *Molihua, fiori di gelsomino*, cantata ciascuno da casa propria, ma montati in coro, dai giovani cinesi di Wu Han, uno dei quali studente a Venezia: una prassi che si sarà poi ripetuta tante volte in Italia.
h) l'inevitabile rinuncia al programma di manifestazioni beethoveniane in presenza ideata da Roberto Calabretto, ha rapidamente riconvertito l'attività in tutta una serie di webinar, con l'assistenza tecnica di Fabio Naccari e quella organizzativa di Ilaria Campanella, in cui è stato dato molto spazio ai contributi – anche

musicali – dei giovani e recuperando presenze che hanno avuto molto successo, come quella di Michele Campanella con Sandro Cappelletto, anche in questa situazione emergenziale.
Le cronache del biennio chiederebbero una lunghissima elencazione, che ritengo supplita dal sito web della Fondazione, grazie alla cura di Ilaria Campanella. Vorrei tuttavia ancora evidenziare l'importante rapporto con i giovani che si è stabilito, tra gli altri, con la struttura espositiva Ikona Gallery, in cui sta muovendo i primi passi Marta Blanchietti, che firma qui una scheda relativa alla mostra dedicata all'attività di Živa Kraus, e con Deborah Grigolo, storica dell'arte che si è sperimentata nella difficile prova, a Venezia e a Pechino, del materiale allestimento della mostra *Leonardo e la sua grande scuola.* Nella stessa occasione Cristiano Contadin ha guidato sei studenti del Benedetto Marcello a Pechino, in una formazione cui è stato dato il nome di *Ugo and Olga Levi Venice Ensemble*, che si è esibita nell'Auditorium dell'Ambasciata d'Italia e in quello del Cafa Museum, riportando un memorabile successo anche fra i giovani cinesi.

5. Persiste la vocazione internazionale della Levi

Dalla composizione del Comitato scientifico, a quella dei comitati editoriali, dalle partecipazioni ai convegni a Venezia alle pubblicazioni e così via, i rapporti internazionali della Fondazione sono una costante, tanto da passare del tutto inavvertiti, naturali.
Il viaggio a Pechino dell'*Ugo and Olga Levi Venice Ensemble*, di cui hanno fatto parte Yihao Duan, *voce*, Lara Makolle Tekovic, *flauto dolce*, Alvise Zanella, *liuto*, Davide Gazzato, *liuto e percussione*, Marcello Alemanno, *viola da gamba*, Alberto Casarin, *viola da gamba*, sotto la direzione di Cristiano Contadin, *viola da gamba* ne è una delle tante conferme. Della collaborazione con Wu Han per il concerto di solidarietà con la Cina ho detto. Va precisato che anche il Conservatorio è ricchissimo di relazioni internazionali, prima di tutto per gli allievi, che provengono dai paesi più disparati, con un altissimo numero di cinesi, poi per i docenti, che non di rado sono chiamati anche all'estero per esecuzioni.

Internazionale è ovviamente il panorama dei grandi fotografi e degli artisti che la zagrebina Živa Kraus per quarant'anni ha ininterrottamente esposto a Venezia. A lei e a questo suo grande lavoro è stata dedicata una mostra, con l'allestimento curato da due italiani che vivono e operano a Berlino, Simone Serlenga e Elena Veronese.
Il Venice Music Master attrae studenti da diversi paesi stranieri e ha docenti che provengono anche dall'estero.
All'estero ha completato la formazione come arpista Valeria Zane, stagista del Master italo-francese di secondo livello dedicato al marketing della cultura. A lei si deve una recente iniziativa per la creazione di un video dedicato alla musica in salotto nel primo Novecento per la Florentine Opera di Milwaukee.
Nell'ambito delle iniziative sulla musica ebraica, valorosamente condotte ormai da anni in Levi da Piergabriele Mancuso, sono state organizzate tre lezioni-concerto virtuali in collaborazione con i Cantors Assembley di Fairlawn, nello stato dell'Ohio.
Parimenti ho accennato alla marcata internazionalità degli allievi che seguono il seminario di prassi esecutiva della musica medievale di Claudia Caffagni.
Va segnalata ora la convenzione stipulata con l'Istituto Italiano di Cultura di Mosca, la cui direttrice, Daniela Rizzi, si è variamente attivata per consentire raccordi col Museo Skrjabin e con il Museo Glinka, mentre il rapporto con la Levi sta introducendo una serie di compositori italiani contemporanei in rassegne officiate dall'ente italiano.

Anche l'Istituto Italiano di Cultura di Berlino ha stipulato un'analoga convenzione.
Il gruppo di ricerca sulla musica per film, guidato da Antonio Ferrara e di cui fanno parte Roberto Calabretto, Umberto Fasolato, Antonio Ferrara, Armando Ianniello, Ella Nagy, Juan Mariano Porta, Kristjan Stopar, Francesco Verona, Angelina Zhivova, ha partecipato nell'ottobre 2017 a Barcellona al convegno internazionale di cui sono ora usciti gli Atti *Music Criticism 1950-2000*.[21]
Con l'Università di Valencia è stato stipulato un accordo per accogliere in stage una giovane dottoranda, Simona Gatto, allieva di Andrea Bombi, ma anche allieva per il canto al Benedetto Marcello di Cristina Miatello.
Nei seminari *LEVI Campus* oltre un terzo dei docenti è straniero così come un terzo dei collegamenti al database LEVIdata proviene dall'estero.
Questo sommario elenco, suscettibile di appropriate declinazioni, sviluppi, approfondimenti e discussioni che qui purtroppo non vi è modo di tenere, basta da sé a dire come all'interno dell'apparente disorganicità e molteplicità delle presenze, rimanga un *fil rouge*, una naturale inclinazione, tutta veneziana, a veder transitare il mondo, a rimanere in contatto col mondo e ad ascoltare il mondo. Vi riconosco in qualche modo lo stesso impianto metodologico dei recenti *Exercices de transcription* di Mariateresa Sartori,[22] che rende visivamente il messaggio sonoro con una efficacia straordinaria, fa vedere i suoni, i passi sulla pietra generano immagini di pietra, le voci degli animali rappresentano un vero e proprio bestiario sonoro improvvisamente visivo: par di vederli, una sorta di Saint-Saëns visivo.
Ecco, se noi cerchiamo di avere, o almeno di inseguire, la capacità di visione degli "infiniti possibili" come Gigi Nono li ha visti in Carlo Scarpa, se noi rammentiamo la lezione di Giuseppe Mazzariol sulla capacità di attrazione di Venezia per i creativi di ogni parte del mondo, ci accorgiamo che nella scarsità della risorsa finanziaria disporre come sede di un palazzo (quasi completamente restaurato!) di Baldassarre Longhena sul Canal Grande, accanto ai palazzi dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti e del Conservatorio Benedetto Marcello e di fronte alle Grandi Gallerie dell'Accademia facilita di molto certe operazioni, consente di per sé di avere una dimensione internazionale. Purché si voglia rimanere aperti, attenti, disponibili a cogliere e valorizzare le energie, le competenze, le conoscenze e le sapienze che circolano.
Tutto questo richiederà un ulteriore sforzo organizzativo, con l'uso diffuso dell'inglese, come lingua di mediazione, in particolare per aree di lavoro come il sito web, taluni social, gli abstract di pubblicazioni e di quanto necessiti di descrizioni.

21. *Music criticism 1950-2000*, a cura di Roberto Illiano e Massimiliano Locanto, Turnhout: Brepols, 2019; sul gruppo di ricerca cfr. <https://www.fondazionelevi.it/ricerca/la-critica-musicale-e-la-musica-per-film/>.

22. Mariateresa Sartori, *Monde, dis-moi tout. Exercices de transcription*, Venezia: Bruno, 2021.

6. *Per aspera ad astra*? La vocazione veneziana a mortificare e disperdere le risorse. A proposito della Società Veneziana di Concerti e della sua fine (1994-2019)

Stranieri sono stati anche molti dei concertisti invitati da questa ormai scomparsa Associazione, che ha chiuso in bellezza il 9 giugno 2018 a San Giovanni Evangelista con un concerto donato da András Schiff, grande pianista ungaro-britannico.
Paolo Cossato è testimone e protagonista della nascita e della fine della Società Veneziana di Concerti.[23] In due volumi riepilogativi Cossato traccia la storia della sua personale vicenda come responsabile dell'attività musicale dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia dal 1984 in poi. Nel 1994 con la giunta del sindaco Massimo Cacciari:

> La linea politica prevedeva un processo di privatizzazione delle attività culturali, perciò si stabilì la costituzione di quella Società Veneziana di Concerti che avrebbe gestito autonomamente la stagione di Musica da Camera dal 1994 ad oggi.
> Il nome venne deciso dal caro avvocato Gianni Milner.[24]

Ho seguito quella vicenda accanto a Milner.[25] Assessore alla Cultura era Gianfranco Mossetto il quale chiese a Milner, quale presidente della Fondazione Levi, di dar vita agli Amici della musica di Venezia centro storico, parallela all'Associazione di terraferma, attiva sin dal 1986 a Mestre. Proprio in Palazzo Giustinian Lolin si tenne un animato dibattito pubblico da cui nacque l'associazione battezzata appunto, con nome elegantemente rétro, da Milner, che ne divenne vicepresidente.
La Società è stata ospitata dalla Fondazione Levi per tutta la sua durata, con un modesto locale di segreteria, prima in Palazzo Giustinian Lolin, poi in Palazzo Querini San Barnaba; le riunioni e le conferenze stampa si sono tenute sempre nelle sale di Palazzo Giustinian Lolin. Paolo Cossato ha tenuto la direzione artistica della Società dalla sua fondazione sino alla chiusura, che gestì coraggiosamente (atteggiamento senza il quale non avrebbe retto con successo oltre trent'anni di attività, con acrobazie finanziarie o superando difficoltà di vario genere) assumendo anche la presidenza. In un recente libro di memorie rievoca vari passaggi, con considerazioni di ordine politico e sociale, conclusivamente assai meste, ma degne di riflessione. Ne rammento due.
La prima, la scelta della giunta Cacciari di puntare alla privatizzazione dell'attività. Cossato osserva:

> Va inoltre detto che mentre le istituzioni possono e devono rischiare atti innovativi e proposte nuove, sostenendone gli oneri, il privato si guarda bene dal rischio di andare in passivo suggerendo cose nuove e di incerta accoglienza, perdendo pubblico e consensi e pareggio di bilancio.[26]

La seconda, ripetuta in più luoghi, è che la fine della Società, avversata di fatto dalla gestione di Cristiano Chiarot della Fenice (risorsa fondamentale per attrarre pubblico pagante) e conclusasi con il già citato concerto donato da András Schiff, non è accadimento dovuto tanto all'azione di un singolo personaggio, quanto ennesimo sintomo della dissoluzione della città storica.[27]
Anche la cameretta di segreteria della Società in Palazzo Querini a San Barnaba doveva essere sgombrata, ma la cosa non fu immediata e avvenne dunque in circostanze ancora più egre:

> *20 novembre 2019. La fine dei lavori.*
> L'acqua alta ha devastato il nostro piccolo ufficio, sommergendo documenti e materiale d'archivio. Per di più dobbiamo andarcene, lasciando libera la stanza. Ho voluto far da solo questo trasporto, accatastando tutto nella mia barchetta […]. Tre quintali di carta bagnata, libri contabili, cartoleria inutile. Dal nostro piccolo ufficio di San Barnaba dove i sogni si mutavano in materia e azione, trasporto le rovine di una defunta società di concerti nella mia casa. Verranno smaltite e consegnate alle discariche.[28]

7. *Fluctuat nec mergitur*. Impulso della pandemia all'editoria e alla sua digitalizzazione.

La repentina conversione dell'attività in presenza a attività da remoto di cui si è detto è stata resa possibile dalla sperimentazione del telelavoro, già avviata da cinque mesi, sicché tutti erano dotati dell'attrezzatura necessaria e avvezzi ad usarla, completandola rapidamente dove necessario. Inoltre, da tempo era aperta la riflessione sull'organizzazione della produzione editoriale, che ha quindi avuto una forte accelerazione, conseguendo risultati importanti ed evidenziando ulteriori necessità di affinamento delle procedure. Grande lavoro è stato sviluppato su questo terreno dalla bibliotecaria Claudia Canella, che ha riveduto l'editing di tutte le pubblicazioni, con particolare attenzione per l'adeguamento alle norme redazionali e agli apparati bibliografici. Per altri aspetti del lavoro si attivano Fabio Naccari, che si occupa in particolare della digitalizzazione, ambito in cui ha ottenuto in questo periodo conseguimenti veramente importanti, e Ilaria Campanella, che si occupa tra l'altro della pubblicazione online vera e propria e delle attività connesse con il sito web e la comunicazione.

---

23. *Stagioni di Musica da Camera*, a cura di Paolo Cossato, Venezia: Società Veneziana di Concerti, 2012; *Il Catalogo è questo … Trent'anni di concerti di musica da Camera a Venezia. 1984-2014*, a cura dello stesso, Venezia: Società Veneziana di Concerti, s.d. [2014].

24. *Il Catalogo è questo*, op. cit., p. 9.

25. Sul mio lavoro con lui, cfr. Giorgio Busetto, *Con Gianni Milner alla Fondazione Ugo e Olga Levi*, «Musica e Storia», XVI (2008), pp. 167-189.

26. Paolo Cossato, *Diario di un naufrago felice. Memorie, pensieri e vicende di un Musicologo a Venezia e del Professor Pedantius suo sosia spirituale*, Venezia: El squero, 2021, p. 92.

27. *Ibid.*, in particolare pp. 92-93, 168, 178-179, 180; *La Società veneziana concerti si ferma: "Fisco insopportabile, mentre la città si dissolve"*, <https://www.veneziatoday.it/attualita/chiude-societa-veneziana-concerti.html> (cons. 17.3.2021); *Società Veneziana Concerti chiude dopo oltre 34 anni*, <https://nuovavenezia.gelocal.it/venezia/cronaca/2018/05/23/news/societa-veneziana-concerti-chiude-dopo-oltre-34-anni-1.16875212> (cons. pari data).

28. Paolo Cossato, *Diario di un naufrago felice*, op. cit., p.180.

L'attività scientifica della Fondazione ha come sbocco un'ampia produzione editoriale, tanto storica, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, quanto corrente, a volte in coproduzione con altre case editrici o altre istituzioni culturali.
Particolarmente significativi sono titoli come *Pallade veneta* (1985), raccolta di notizie musicali a cavallo tra Sei e Settecento, edite a cura di Eleanor Selfridge-Field; *Musica e liturgia a San Marco* (1992) in cui Giulio Cattin ha ricostruito le tradizioni musicali antiche della celebre Basilica veneziana. Sono assai numerosi gli atti di convegni e i cataloghi dei fondi musicali del Veneto, che caratterizzano vasta parte della produzione editoriale della Levi. Si rammentano a titolo di esempio *Per una carta europea del restauro* (1985), *Antropologia della musica e culture mediterranee* (1993), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo* (2003), *1501: Petrucci e la stampa musicale* (2005), *Mondo latino e civiltà bizantina* (2014); e fra i tanti cataloghi quelli di fondi depositati presso la Fondazione come i quattro volumi del fondo della Basilica di San Marco (1994-96, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi) e quello del fondo Sante Zanon (2011, a cura di Claudia Canella e Alberto Zanotelli); e accanto a questi va ricordato il *Catalogo del fondo musicale* della Fondazione, di Franco Rossi (1986); e ancora i cataloghi tematici, come quello di Carlo Grossi (1999, a cura di Licia Sirch); i cataloghi di mostre allestite sia presso la Biblioteca Nazionale Marciana come *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale* (2001, a cura di Iain Fenlon e Patrizia Dalla Vecchia), *Tesori della musica veneta del Cinquecento* (2010, a cura di Iain Fenlon e Antonio Lovato), *Cantus Planus. Notazione musicale bizantina in codici marciani* (2014, a cura di Sandra Martani e Silvia Tessari) o *Musico perfetto. Gioseffo Zarlino* (2017, a cura di Luisa Zanoncelli), sia in sede come *Ricordi della musica per film nelle raccolte di casa Levi* (2011, a cura di Giorgio Busetto) o *Memory for the Future. 40 anni di Ikona Gallery a Venezia* (2019, a cura di Giorgio Busetto e Živa Kraus); le edizioni critiche come *Il* corpus *innografico attribuito a Fozio* di Silvia Tessari (2014) o *Nicolò del Preposto, Opera completa* di Antonio Calvia (2017).
Come si vede in poco più di sessant'anni di produzione editoriale, a partire dall'opuscolo curato dallo stesso fondatore Ugo Levi che pubblicò la conferenza di Siro Cisilino *Stampe e manoscritti preziosi e rari della Biblioteca del Palazzo Giustinian Lolin a San Vidal* nel 1966 (peraltro con oltre tre lustri di successivo silenzio dei torchi), la Fondazione ha toccato aspetti tra i più disparati dell'universo musicale, proprio come richiesto dai Fondatori.
Accanto ai libri vanno ricordate le pubblicazioni periodiche, fondamentale strumento di aggiornamento sui lavori e sui risultati delle attività promosse dalla Fondazione. Per prima fu edita la nuova serie della rivista «*Note d'archivio per la storia musicale*», il cui scopo era di proseguire l'impostazione data dal fondatore Raffaele Casimiri allo studio delle fonti musicali. Essa consta di cinque annate (1983-1987) e altrettanti supplementi. Dal 1993, invece, ha preso avvio la rivista «*Musica e Storia*», dedicata a saggi nei quali prevalga uno stretto legame tra lo studio musicologico e l'aspetto storico, con particolare attenzione per i contributi emersi nei Seminari organizzati dalla Fondazione Levi. La rivista è affiancata

anche da pubblicazioni monografiche, raccolte nei paralleli «*Quaderni di Musica e Storia*». Dal 2011, infine, in collaborazione con il Dipartimento di Storia e delle Arti visive e della Musica dell'Università di Padova, la Fondazione Levi pubblica l'annuario «*Musica e Figura*», che assicura anche una sede agli studi intrapresi dai giovani allievi.

Al recupero e alla conservazione sonora delle fonti musicali sono, infine, dedicate le edizioni discografiche (LP, CD, DVD), strettamente connesse alle attività di studio e di ricerca promosse dalla Fondazione Levi, con riguardo ai repertori rari e inediti, soprattutto di tradizione veneta, e a registrazioni storiche come quella del celebre soprano veneziano Ginevra Vivante, accortamente voluta da Giovanni Morelli. Attualmente sono disponibili le riproduzioni di esecuzioni che la Fondazione Levi ha promosso relativamente a repertori di frottole, canzoni, madrigali conservati in fonti venete, alla tradizione monodica di San Marco, alla grande produzione policorale del sec. XVI e al concerto annuale organizzato presso chiese veneziane in occasione della ricorrenza del Mercoledì delle Ceneri. Le registrazioni sono pubblicate anche in linea su un canale *YouTube* dedicato, sul sito web della Fondazione e sul database LEVIdata.
Il sito mantiene anche aggiornato il catalogo e pubblica progressivamente, caricandole sul database LEVIdata, le edizioni passate e correnti in modalità *open access*, per favorire le attività di studio e di ricerca.
In questo contesto l'attività editoriale è stata ulteriormente razionalizzata, portando avanti un'opera iniziata qualche anno fa. Della digitalizzazione del pregresso si è fatto cenno e meglio si dirà oltre. Le nuove pubblicazioni vengono subito poste in linea, grazie a un impianto grafico pensato da Karin Pulejo per il duplice esito, stampa digitale e web. Da tempo si è provveduto alla iscrizione alla Camera di Commercio come Casa editrice, in modo da ottenere un importante beneficio fiscale (IVA al 4% anziché al 22% su tutta la filiera della produzione); ora è stata creata una impresa sociale SRL ai sensi delle nuove normative sul Terzo Settore, con lo scopo di separare l'attività tecnica da quella di *core business* della Fondazione e andrà valutato cosa eventualmente affidare al nuovo soggetto dell'attività di cui parliamo; si sono fatti passi avanti nella definizione del processo produttivo, individuando e quindi distinguendo responsabilità scientifiche e tecniche, eliminando sovrapposizioni, ridondanze e congestioni. Con Karin Pulejo sono stati definiti i formati, ridotti a due; è stata fissata una grafica di copertina, per avere unità d'immagine; è stata standardizzata l'impaginazione per abbatterne i costi, attraverso la definizione delle gabbie di impaginazione grafica, che possono essere usate da più impaginatori, accelerando così i tempi di realizzazione di testi. La stampa digitale per un numero di copie limitato consente una produzione cartacea con numeri contenuti riferiti a destinazioni precise, e la possibilità di ripetere basse tirature quando richiesto. Così è possibile anche la riorganizzazione del magazzino editoriale, con progressivo e prudente invio al macero e/o distribuzione gratuita o con offerte a prezzi di realizzo di quanto accumulato, ma ormai quasi del tutto inutile per il mercato; per ciascun

titolo si può definire un congruo numero di copie da non dismettere, mentre l'ipotesi di lavoro è che all'esaurimento di un titolo si attenda la richiesta di una ulteriore copia per produrne la modesta tiratura di venti copie, lasciandone 19 in magazzino per la progressiva distribuzione, secondo la modalità in uso in alcune case editrici scientifiche d'ambito umanistico, i cui titoli mantengono interesse sul mercato per decenni, ma con numeri modestissimi, inoltre progressivamente soppiantati dalla loro digitalizzazione.

8. Creazione di collane editoriali

Altro importante passaggio la riorganizzazione della nuova produzione per collane, ciascuna delle quali dotata di proprio Comitato editoriale.
Riepilogo qui di seguito, da alcuni documenti stesi in modo ancora interlocutorio, una sintetica rassegna: un azzardo, cui non ho saputo rinunciare, perché getta una luce significativa sull'orientamento complessivo della Fondazione su questo terreno, e non solo.

Studi musicali moderni
La collana *Studi Musicali Moderni* si occupa di un arco cronologico che va dal Seicento al Novecento, secondo assi di ricerca trasversali ai tradizionali filoni. La sua attività parte con due assi: il primo, che si intitola *Racconti di vita e di musica*, intende raccogliere, promuovere e studiare memorie e autobiografie di persone la cui vita è strettamente legata alla musica. Il secondo asse, che si intitola *Romanze e canzoni*, intende indagare sulla vastissima produzione di romanze e canzoni che è stata una componente centrale della cultura musicale europea tra metà Settecento e i giorni nostri.

Comitato editoriale:
Massimo Privitera (Università di Palermo) direttore
Paolo Russo (Università di Parma)
Antonio Rostagno (Università di Roma)
Carlida Steffan (Conservatorio di Modena)

Pubblicazioni proposte:

– *Musica e costruzione dell'identità tra narrazione e autobiografia*, a cura di Massimo Privitera e Lucio Tufano, raccoglie i contributi al convegno tenutosi presso l'Università di Palermo nel novembre 2019, dedicato ad approfondire la produzione memorialistica di persone a vario titolo connesse alla musica.

– Jean-Jacques Nattiez, *La musica, la ricerca e la vita*, a cura di Massimo Privitera, sarà l'edizione italiana dell'autobiografia intellettuale di Nattiez dal titolo *La musique, la recherche et la vie* (Leméac, 1999). Sarà tradotta la prima parte del volume (un centinaio di pagine), in cui l'autore ha ricomposto, mantenendo la forma del dialogo, i testi di alcune conversazioni svoltesi nel corso degli anni in diversi media, inerenti il suo lavoro di musicologo e il suo percorso di uomo e di studioso. La seconda parte dell'edizione originale, che consiste in una raccolta di saggi teorici, sarà sostituita nell'edizione italiana da un testo del tutto nuovo che l'autore scriverà appositamente, e che riguarderà il suo rapporto con l'Italia, il lavoro sulla Enciclopedia Einaudi, ecc.

– *L'artiste et le savant. Sigmund Freud, Yvette Gilbert e il mestiere dell'interprete*, a cura di Silvia Mei, Massimo Privitera e Silvia Vizzardelli. Benché notoriamente refrattario alla musica, Freud aveva però una vera passione per le performance vocali di Yvette Guilbert, nata quando l'aveva ascoltata a Parigi a fine Ottocento su consiglio della vedova di Charcot, e alimentata nel tempo dai periodici spettacoli di lei a Vienna, cui Freud assisteva regolarmente. Alla metà degli anni Venti Eva Rosenfeld, nipote del marito di Yvette (Max Schiller), divenne intima amica di Anna Freud, e fu ricevuta con affetto nella casa di Berggasse come persona di famiglia. Eva fece da tramite fra Yvette e Sigmund, e i due divennero presto molto amici. Nel 1931 Yvette si rivolse a Freud per chiedergli un parere sul suo volume autobiografico *Mes lettres d'amour* (che sarebbe uscito nel 1933), nella cui prefazione schizzava una propria teoria del mestiere di interprete. Freud rispose con un'articolata lettera, che lusingò Yvette senza però convincerla. Lei rispose con una lettera articolata, e Freud a sua volta scrisse una lunga risposta. L'insieme è un affascinante e vivacissimo dibattito che mette in evidenza aspetti inusuali del carattere di Freud e la consapevolezza intellettuale di Guilbert. Le lettere di Freud furono pubblicate nel 1960 nella raccolta curata dal figlio Ernst e tradotta in italiano lo stesso anno. Le lettere di Yvette, invece, sono state pubblicate, solo in lingua originale, nel booklet di un DVD a lei dedicato.
Il libro comprenderà la traduzione italiana dello scambio epistolare del 1931 tra i due, più altri biglietti e brevi lettere scambiati negli anni. Il tutto sarà preceduto da una introduzione in tre capitoli: uno sullo stile interpretativo di Yvette (di Massimo Privitera), uno su Yvette Guilbert attrice e scrittrice (di Silvia Mei), e uno sulle teorie di Freud sull'estetica spettacolare di Freud (di Silvia Vizzardelli).

– *Le memorie di Luisa Cognetti, una donna concertista nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Anna Tedesco, è l'autobiografia della pianista dettata in tarda età ad una nipote, un documento di grande interesse non soltanto per i numerosi aneddoti sul suo maestro Franz Liszt e altri celebri musicisti del secondo Ottocento, ma soprattutto per il vivido ritratto della vita concertistica in Europa e per gli squarci aperti sulla condizione di donna musicista professionista.
Cognetti, nata a Napoli nel 1857 da una famiglia della buona borghesia (il fratello Goffredo fu drammaturgo di un certo successo), iniziò gli studi musicali come una qualsiasi ragazza di buona famiglia. Entrata in contatto con Liszt nel 1875, fece con lui alcune lezioni durante gli ultimi anni romani del compositore

e successivamente a Weimar; tuttavia solo i rovesci di fortuna della famiglia la spinsero nel 1877 a intraprendere la carriera di musicista, fino al matrimonio con un agiato livornese, Carlo Michon, che le proibì categoricamente di esibirsi in pubblico.
Nei suoi tredici anni di carriera, Cognetti diede circa 150 concerti in Italia e all'estero, testimoniati da una preziosa raccolta di programmi di sala e di ritagli di giornale posseduta dalla famiglia, oltre che da altri articoli reperiti nella stampa dell'epoca. Grazie a questi documenti, è stato possibile ricostruire il repertorio eseguito dalla pianista, dove spiccano anche brani scritti appositamente per lei, e la sua recezione critica. L'elenco dei concerti ed alcune delle recensioni più significative, insieme all'edizione di alcuni dei brani a lei dedicati, formeranno parte di una appendice alla biografia vera e propria. Le sue memorie costituiscono un prezioso spaccato della vita musicale italiana in quell'epoca ed insieme una interessante narrazione di un destino femminile ottocentesco.

Ulteriori proposte per il proseguimento della collana, sebbene ancora in via di definizione, sono:

– Angelo Mariani, *Autobiografia* (fino al 1866). Mariani (1821-1873) fu un personaggio di primo piano nella vita musicale italiana dell'Ottocento – direttore d'orchestra innovativo, molto apprezzato da Rossini e Verdi, diresse prime esecuzioni italiane di opere di Meyerbeer e Wagner. L'autografo della sua autobiografia è conservato presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Ne esiste già un'edizione (del 1987), che però presenta diversi limiti; una nuova edizione critica, con ampia introduzione e appendice documentaria, sarebbe dunque alquanto opportuna.

– Gaetano Braga, *Memorie*. Violoncellista di fama internazionale e compositore di opere e musica da camera, Braga (1829-1907) ha lasciato un ampio testo autobiografico. L'autografo, di lettura alquanto difficile, è conservato presso la Biblioteca Civica di Giulianova. Ne esiste una trascrizione parziale, edita nel 2000; ma risulterebbe di grande interesse pubblicare il testo intero, composto da molti quaderni. L'edizione (anch'essa arricchita da appendice documentaria) sarebbe un'ottima occasione per intraprendere un lavoro di équipe che coinvolga i membri di *Alumni* LEVIcampus aderenti al gruppo.

– Nel 2022 prevediamo di organizzare due convegni, uno sull'autobiografia di persone legate alla musica (un'ideale continuazione del volume indicato all'inizio di questa proposta), l'altro sul Fondo Plenizio di romanze da camera italiane, alla cui catalogazione stanno lavorando alcuni giovani *Alumni*, con il coordinamento di Carlida Steffan e la collaborazione dell'Università statale di Milano. Di entrambi i convegni sarà opportuno prevedere la pubblicazione degli Atti.

Antiquae Musicae Libri
La collana *Antiquae Musicae Libri* intende promuovere la riflessione e lo studio sull'universo musicale antico, medievale e rinascimentale, con pubblicazioni legate ad alcuni filoni di ricerca già sondati e da sondare nei seminari, nei convegni, nelle pubblicazioni e nelle molte attività della Fondazione Ugo e Olga Levi, oltreché dedicate a nuovi campi di studio, in un'ottica multidisciplinare. La collana vuole dunque ospitare in particolare saggi e monografie sui repertori trascurati, sulla storia e sul contesto del canto cristiano liturgico (sia per quanto riguarda la liturgia bizantina, sia la liturgia romano-francescana e dei diversi Ordini religiosi, nelle diverse diocesi e Chiese metropolitane del mondo), sulla polifonia semplice e sulla polifonia d'arte sacra e profana.

Comitato editoriale:
Marco Gozzi (Università di Trento) direttore
Giacomo Baroffio
Giulia Gabrielli (Università di Bolzano)
David Hiley (Università di Regensburg)
Silvia Tessari (Università di Padova)

Pubblicazioni proposte
La proposta è centrata sulla ricerca in corso su Historiae, variamente partecipata dalla Fondazione:
– Atti del convegno sulle Historiae del 2017, a cura di David Hiley;
– Atti del convegno su Zarlino, a cura di Jonathan Pradella;
– Atti del nuovo convegno sulle Historiae, previsto online per maggio;
– *Historiae* dei santi francescani.

Quaderni di etnomusicologia
I *Quaderni di etnomusicologia* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia promuovono studi etnomusicologici o di musicologia transculturale, privilegiando l'edizione di primi risultati di ricerche innovative, rassegne sistematiche della letteratura specialistica, atti di convegni e traduzione di studi di interesse etnomusicologico editi in lingue non comunemente accessibili. I volumi sono sottoposti a revisioni tra pari.

Comitato editoriale:
Enrique Cámara de Landa (Università Valladolid)
Serena Facci (Università Roma Tor Vergata)
Giovanni Giuriati (Università La Sapienza, Roma)
Ilario Meandri (Università di Torino)

Pubblicazioni proposte:
– *Beyta Dimdim: tradizione, storia e struttura di un poema epico curdo*
  Autore: Giulia Ferdeghini, con una prefazione di Ilario Meandri

Testi che costituiscono appendici ed espansioni alla monografia e che possono essere pubblicati in forma solo online.

– *Il Beyta Dimdim nel Bahdinan: testi traduzioni e commento*
Autore: Giulia Ferdeghini, con materiali di ricerca sul campo audio/video
Modalità: online

– *Il castello di Dimdim: versioni orali di una leggenda del popolo curdo. Testi e traduzioni*
Autore: Giulia Ferdeghini
Modalità: online

Libraria musicale
La collana è dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli XV-XIX. Indagherà i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni musicali e culturali, la filiera delle professionalità che coinvolge. Studierà lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale. La collana potrà accogliere contributi sulla stratificazione di raccolte librarie pubbliche e private realizzati attraverso l'analisi dei segni legati alle committenze/appartenenze e ricerche sulle tracce lasciate dai diversi contesti e periodi di fruizione e consumo come dagli eventuali trattamenti biblioteconomici ricevuti nel tempo; potrà ospitare indagini su cataloghi e documenti d'archivio relativi a biblioteche disperse e riflessioni sulle diverse forme di collezionismo.

Comitato editoriale:
Annarita Colturato (Università di Torino) direttrice
Bianca Maria Antolini (SIDM; direzione "Fonti musicali italiane", dizionario editori musicali)
Stefano Campagnolo (Biblioteca Nazionale Marciana)
Marco Capra (Università di Parma; CIRPEM)
Florence Gétreau (CNRS Paris)
Stephen Parkin
Angelo Pompilio (Università di Ravenna)
Rudolf Rasch (Università di Utrecht)
Pietro Zappalà (Università di Cremona)

Pubblicazioni in fase di vaglio:
– *Filigrane della carta per musica* (titolo provvisorio), una raccolta di saggi (in italiano, inglese e, forse, spagnolo) su un tema ancora poco studiato e di grande interesse per la ricerca sulla circolazione di supporti, fonti, repertori ecc.
Contributi di: Rudolf Rasch (Utrecht) e Guido Viverit (Padova), e (in via di definizione) di Alessio Ruffatti (Padova), G. Labrador (Princeton) e di altri studiosi di area romana e napoletana.

– *Raccolte librarie di collezionisti poi confluite in istituzioni pubbliche* (titolo provvisorio). Contributi di: Bianca Antolini, Licia Sirch e studiosi di vari paesi europei.

– *False attribuzioni, contraffazioni* (titolo provvisorio). Da una proposta di Stefano Campagnolo, con Marica Tacconi (Pennsylvania State University) che ha studiato alcuni falsi conservati alla Biblioteca Marciana, con la collaborazione di Guido Viverit.

– Alana Mailes, *Mobility, Diplomacy, and Musical Exchange between England and Venice, 1600-1660*, da una proposta di Kate van Orden (dell'Università di Harvard).

Quaderni di musica per film
I *Quaderni di musica per film* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intendono aprire una riflessione sull'universo sonoro delle immagini in movimento. Raccolgono, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell'allestimento di una colonna sonora. Particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all'interno della Fondazione e ai loro risultati, che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

Comitato editoriale:
Roberto Calabretto (Fondazione Levi, Università di Udine) direttore
Sergio Bassetti (CSC Roma)
Antonio Ferrara (Napoli)
Daniele Furlati (Conservatorio di Rovigo)
Riccardo Giagni (Compositore)
Cosetta Saba (Università di Udine)
Federico Savina (CSC Roma)

Pubblicazioni proposte
– Volume sulla *critica della musica per film attraverso i periodici* (gruppo di ricerca Levi);
– *La musica nel cinema d'animazione sovietico* (Angelina Zhivova);
– Monografia su *Shigeru Umebayashi* (Roberta Novielli);
– *Luttazzi e la Malafemmina* (tesi di laurea seguita da Daniele Furlati);
– *Il clarinetto come voce dell'introspezione nel cinema* (tesi di laurea seguita da Daniele Furlati);
– *La presenza della musica di Bruckner nel cinema* (Laurent Guido - Laurent Feneyrou);
– Edizione critica del noto testo di Enzo Masetti *La musica nel film* (Riccardo Giagni);
– Traduzione ed edizione critica del testo di Daniel Deshais, *Pour un'écriture du son* (Riccardo Giagni).

Premio Pier Luigi Gaiatto

Il premio biennale intitolato alla memoria del giovane ricercatore tragicamente scomparso nel 2009 è venuto crescendo di anno in anno e sempre più ha raccolto lavori di concorrenti che, pur non risultando assegnatari del premio indivisibile di 4.000 euro, appaiono meritevoli di pubblicazione. Per questo si è pensato a una collana editoriale dedicata alle ricerche sulla musica sacra nelle aree:

- archivistico-musicale (analisi di atti e documenti d'archivio);
- storico-teorica (opere teoriche e normative)
- critica (studi basati su cronache, rassegne e pubblicazioni periodiche)
- storico-musicale (autori e composizioni musicali)
- tecnico-musicale (prassi esecutiva e recupero dell'antico)
- arte degli organi

Comitato editoriale:
Franco Colussi (USCI Friuli) direttore
Roberto Calabretto (Fondazione Levi, Università di Udine)
Marco Bizzarini (Università di Napoli)
Giulia Gabrielli (Università di Bolzano)
Massimo Privitera (Università di Palermo)

Il primo volume raccoglie gli scritti editi e un inedito di Pier Luigi Gaiatto, a cura di Franco Colussi, con una introduzione di Antonio Lovato, una storia del Premio di Roberto Calabretto, un intervento di Anna Maria Novelli† con immagini a cura di Luciano Marucci.

Come si vede si tratta di titoli culturalmente significativi, relativi a percorsi e ambiti di ricerca variamente nuovi o consolidati o al centro di recenti attenzioni critiche, ma tutti capaci di riportare ad un ambiente fervido di umori sapienti, col gusto per la ricostruzione, con uno spazio importante per il *côté* filologico. Sarà interessante vedere le ricadute di queste ricerche sulla formazione delle raccolte in Biblioteca, sugli strumenti da mettere a disposizione, possibilmente anche da remoto, sulla prospettazione di esigenze di organizzazione di seminari, di sostegni alla ricerca e così via.

L'insieme dovrebbe aver dato però il senso di un ribollire, di un fermento assai interessante, dove si mescolano e si intrecciano persone diversissime per età, interessi di ricerca, posizioni accademiche, e così via. Oggi questa è la Levi. Una fucina di idee, musicologiche e musicali, di bisogni espressivi, di intenzioni progettuali. Tutti aspettano la fine della pandemia, tutti hanno in mente sviluppi di vita e di pensiero intensissimi. Riuscirà la Fondazione, dopo aver suscitato tutto questo, a trovare la forza e la capacità necessarie per rispondere, per sostenere, per indirizzare? I problemi che ora si propongono, di ordine finanziario e organizzativo sono immensi, ma non tali da non poter essere affrontati. Dalle crisi o si esce più forti o si viene spazzati via nella competizione globale. *This is the challenge …*

9. Edizioni recenti e di imminente pubblicazione

Va dato conto dell'attività editoriale, prima di tutto delle opere pubblicate.

È giunta ormai al sesto numero la rivista *Musica & Figura*, edita in collaborazione col Dipartimento dei Beni Culturali, Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica dell'Università di Padova. Dopo il primo numero, edito dalla Canova di Treviso nel 2011, la casa editrice è il Poligrafo di Padova. Il n. 2 è uscito nel 2013, il n. 3 nel 2015, dal n. 4 del 2017 al n. 6 del 2019 vi è stata continuità, mentre il n. 7 del 2020 non è ancora uscito. Avviata sotto la direzione di Franco Bernabei e Antonio Lovato, dal n. 5 è subentrata Paola Dessì a Lovato, e dal n. 6 Giuliana Tomasella a Bernabei. Nel Comitato scientifico e di redazione del primo numero figurava Giovanni Morelli. Con il n. 5 viene introdotto un gruppo di Consulenti stranieri, integrati nel Comitato scientifico dal n. 6, dove è presente un separato Comitato di redazione. La rivista nasce all'interno del Dipartimento padovano e risente inizialmente di questa impostazione, aprendosi successivamente a contributi diversi e cercando, dove possibile, argomenti che incrocino i due mondi della musicologia e della storia dell'arte.[29]

Biblioteca Gianni Milner 2012-2022. Quaderni, 1, a cura di Giorgio Busetto, Venezia, Fondazione Levi, 2019, pp. 321.

Nel 2012 la Fondazione Ugo e Olga Levi ha compiuto 50 anni. Nel decennio seguente sono stati avviati numerosi interventi di riordino e riorganizzazione della sua Biblioteca, della struttura e dei servizi erogati, al fine di metterla al passo con i tempi: catalogazione, digitalizzazione, condizionamento e restauro del proprio patrimonio; acquisizioni di nuovi archivi e biblioteche di musicisti e musicologi; ridefinizione delle figure professionali e del servizio al pubblico, con particolare attenzione a quello online; non ultimi, i lavori sulla sede, per la messa in sicurezza degli spazi ma anche per l'eliminazione delle barriere architettoniche.

A metà del percorso decennale si è voluto dare uno sguardo d'insieme al lavoro svolto, per meglio indirizzare ciò che resta da fare. Le ricognizioni e le riflessioni sono state condotte da 35 autori che, in 43 testi e schede con illustrazioni, prospetti, cataloghi e apparati, descrivono un vero e proprio *atelier* bibliotecario, costituito da una rete di portatori delle più disparate competenze.[30]

---

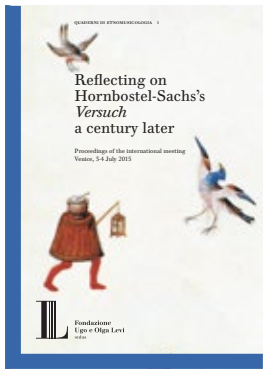
29. Il n. 6, 2019 contiene: Giorgio Peloso Zantaforni, *Veronica Gambara, Bartolomeo Tromboncino e Antonio Caprioli: intrecci sul tema della* Speranza, pp. 9-42; Manuel Lafarga, Javier Alejano, Penelope Sanz, *Diego Ortiz: un maestro de capilla español en* Las Bodas de Caná *del Veronés*, pp.43-64; Marjo Suominen, *Cleopatra's varying roles in the opera* Giulio Cesare in Egitto *by Handel*, pp. 65-96; Enrico Lucchese, *Carnevale 1750: il cantante Gizziello per i Grimani ai Servi in una tela di Pietro Longhi*, pp. 97-114; Marta Nezzo, *Roberto Longhi: una biografia intellettuale ad uso del neofita. Il Perfezionamento metodologico e discussioni sul sistema delle arti postbellico*, pp. 115-144; Elisa Bassetto, *Breve nota intorno al «Maestro di Caravaggio». Giovanni Antonio da Pordenone tra Fiocco e Longhi*, pp. 145-151; Priscilla Manfren, *La 'fantasia': un'iconografia coreutica nell'immaginario coloniale italiano*, pp. 153-177; Roberto Calabretto, *Igor Stravinskij, il cinema e la musica per film*, pp. 179-214; Daniel Zilio, Nicola Orio, *Strumenti tecnologici innovativi per la fruizione museale. Verso l'Informatica Museale*, pp. 215-236; Illustrazioni, pp. 237-260; Abstract, pp. 261-267.

30. Su queste attività scrivono: Raul Betti, Carlo Bianchini, Paolo Bolpagni, Alfredo Giovanni Broletti, Giorgio Busetto, Roberto Calabretto, Stefano Campagnolo, Ilaria Campanella, Attilio Mauro Caproni, Claudia Canella, Elena Casadoro, Giulia Clera, Anna Cossetta, Paola Cossu, Davide Croff, Paolo Dal Molin, Markus Engelhardt, Silvio Fuso, Pierluigi Ledda, Enrica Manenti, Alessandro Marinello, Martina Massaro, Fabio Naccari, Margherita Costanza Olivieri, Barbara Poli, Guido Raschieri, Anna Rosa Scarpa, Licia Sirch, Pasquale Spinelli, Sara Taglietti, Annamaria Tammaro, Luisa Turchi, Melania Zanetti, Luisa Zanoncelli, Giorgio Zoia.

Memory for the Future. 40 anni di Ikona Gallery a Venezia, a cura di Giorgio Busetto e Živa Kraus, Venezia: Fondazione Levi, 2019, pp. 124; catalogo della mostra allestita in Palazzo Giustinian Lolin dal 17 novembre 2019 al 26 gennaio 2020.[31]

Archivi sonori del cinema: Progetto ICSA Italian Cinema Sound Archives, Venezia: Fondazione Levi, 2020, 77 pp.; inaugura la collana *Quaderni di musica per film*.[32]

Reflecting on Hornbostel-Sachs's Versuch *a century later. Proceedings of the International Meeting, Venice, 3-4 July 2015*, a cura di Cristina Ghirardini, Venezia: Fondazione Levi, 2020, 341 pp.; inaugura la collana *Quaderni di etnomusicologia*, edizione online.[33]



31. Contributi di Loredana Bolzan, Giorgio Busetto, Ernesto L. Francalanci, Silvio Fuso, Paola Gazzola, Snješka Knežević, Anđelko Mihanović, Ferdinando Scianna.

32. Contiene scritti di Ilario Meandri, Luca Cossettini, Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari.

33. Davide Croff, Cristina Ghirardini, Febo Guizzi, Renato Meucci, Ignace De Keyser, Lars Christian Koch, Gian Nicola Spanu, André Schaefner, Florence Gétreau, Marie-Barbara Le Gonidec, Jeremy Montagu, Roger Blench, Vincenzo La Vena, Nico Staiti, Stéphanie Weisser, Maarten Quanten, Margaret Birley, Arnold Myers, Rupert Shepherd.

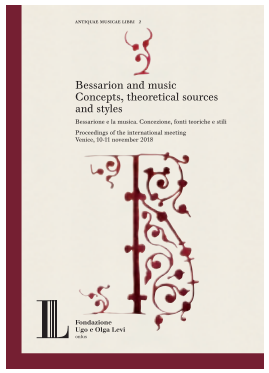
Paolo De Matteis, *Musica e gesto nel teatro mozartiano: le didascalie musicali nelle Nozze di Figaro*, Lucca: LIM, 2020; edito col contributo della Fondazione Levi.

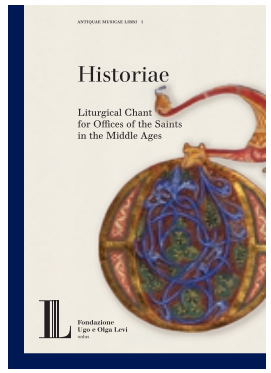
Paolino Veneto: storico, narratore e geografo, a cura di Roberta Morosini e Marcello Ciccuto, Roma-Bristol: L'erma di Bretschneider, 2020;[34] edito col contributo della Fondazione Levi.

La produzione editoriale diviene tuttavia sempre più ricca. Si tratterà ora di perfezionare il meccanismo di produzione dei volumi, poiché si è registrato che con l'affollarsi dei titoli in corso di pubblicazione si rilevano due strozzature, una a livello dell'editing e l'altra dell'impaginazione. Sono i due luoghi del processo su cui sarà necessario intervenire per rafforzare gli effettivi in campo, modificare i vincoli e quindi accorciare i tempi di produzione.
Numerosi volumi sono pressoché pronti e quindi di prossima uscita.

Bessarione e la musica. Concezione, fonti teoriche e stili. Proceedings of the international meeting, Venice, 10-11 November 2018, a cura di Silvia Tessari, 192 pp.; Collana *Antiquae Musicae Libri*, 1

Historiae. Liturgical Chant for Offices of the Saints in the Middle Ages, a cura di David Hiley con Luisa Zanoncelli, Susan Rankin, Roman Hankeln e Marco Gozzi, 480 pp.; Collana *Antiquae Musicae Libri*, 2





Pier Luigi Gaiatto† *Memento quia ventus est vita mea. Saggi musicologici*, a cura di Franco Colussi, pp. 380; Collana *Premio Pier Luigi Gaiatto*, 1

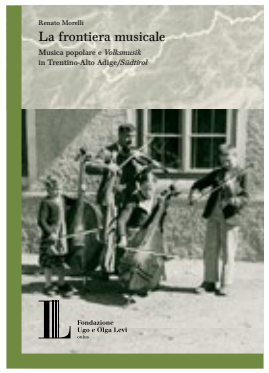
Renato Morelli, *La frontiera musicale*, 300 pp.

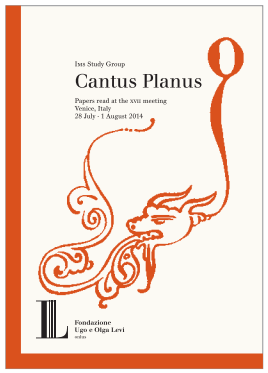
IMS Study Group Cantus Planus. Papers read at the XVII meeting, Venice, Italy, 28 July - 1 August 2014, a cura di James Borders. Coordinamento editoriale di Luisa

34. Contiene una *Premessa* di Giorgio Busetto alle pp. 7-8 e un contributo di Francesco Zimei, *Paolino veneto e la musica: modelli, contesti, coincidenze*, alle pp. 233-242.

Zanoncelli. Collaborazione editoriale di Lucia Boscolo, Paola Dessì, Alessandra Ignesti, Nausica Morandi, Silvia Tessari, Claudia Canella, Ilaria Campanella, 620 pp.

Critica della musica per film. Un film, un regista, un compositore, a cura di Roberto Calabretto, pp. 444; Collana *Quaderni di musica per film*, 2





Subito dopo usciranno gli Atti *Musico perfetto. Gioseffo Zarlino (1517-1590). Il suo tempo, la sua opera, la sua influenza*. Convegno internazionale 29 novembre - 1 dicembre 2017 a cura di Jonathan Pradella

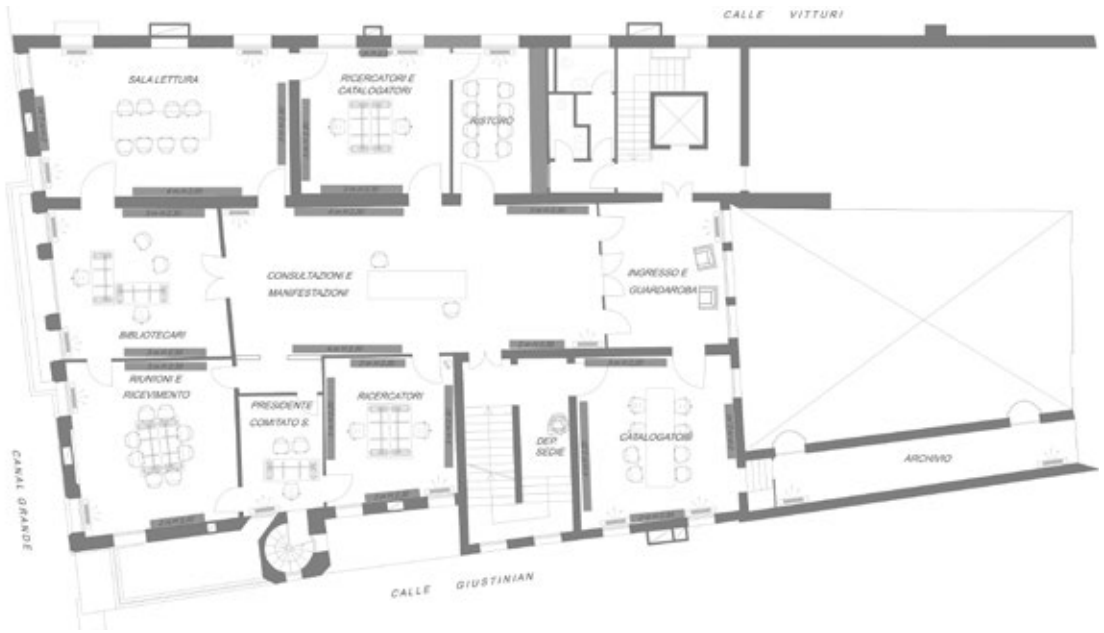
Come sopra illustrato, molti altri volumi potrebbero presto avviarsi a conclusione, cosa possibile e auspicabile nel quadro della ridefinita missione della Fondazione, sebbene anche questo richieda ridefinizione delle risorse da assegnare e realizzazione di un più spedito itinerario di costruzione del libro.

10. La digitalizzazione.

> Ogni progetto di digitalizzazione non può prescindere da un'attività di catalogazione di cui non è un sostituto stante la difficoltà e l'estrema competenza necessarie per "leggere" un'immagine traducendo in parole contenuti iconici, tecniche esecutive, autori ed epoche di esecuzione da ricostruire in base ad analisi tecniche, formali ed indiziarie.
>
> *Linee di indirizzo per i progetti di digitalizzazione del materiale fotografico*
> Istituto Centrale per il Catalogo Unico
> gennaio 2004

Nel percorso di creazione di strumenti per la ricerca, mentre si stanno via via acquisendo nuovi archivi musicali, con un'espansione dei fondi che sta mettendo a dura prova la logistica della Fondazione, un peso sempre maggiore ha assunto il database LEVIdata, cui si stanno affiancando altri database, che finanziati al tempo della loro creazione, si sono trovati successivamente scoperti anche per il solo costo dell'hosting. Ovviamente questo pone il problema della riorganizzazione informatica di

questi materiali, che devono essere posti in condizione di interoperabilità, e ricevere attenzioni manutentive costanti. Su questo piano non sarà la Fondazione da sola, ma il Paese a doversi attrezzare e dare le risposte necessarie. Il quadro che emerge è che troppo spesso le nostre attività innovative hanno importanti deficit di progettazione e riesce difficile organare competenze diverse su programmi di attività sostenuti nel tempo.
Il lavoro editoriale va necessariamente a saldarsi con l'opera di digitalizzazione progressiva di tutte le raccolte, con la correlata costruzione dei metadati che ne consentano la gestione. A questo fine è in via di allestimento un apposito laboratorio per la digitalizzazione, alloggiato nella sala detta Torretta, all'ultimo piano del Palazzo sede.
Qui c'è un altro punto chiave della questione.
Fabio Naccari ha realizzato un lavoro imponente, avvalendosi di apporti provenienti da più parti, come ad esempio le attività di *Scuola lavoro*, concluso infine con la pubblicazione di tutti i titoli del catalogo editoriale della Fondazione in linea e ad accesso libero, libri e documenti sonori: sul database i primi, sul canale *YouTube* dedicato i secondi.
Si tratta di un lavoro importante non solo per gli aspetti quantitativi, ma anche per quelli ideologici. Volendo qualificare la Fondazione come centro di ricerca è parso importante garantire l'accesso libero in linea a tutte le pubblicazioni e a quanti più materiali possibile.
Ora va pianificato un lavoro che preveda inventariazioni, catalogazioni, digitalizzazioni, ma anche iniziative di ulteriore valorizzazione e attualizzazione dei fondi e che dia il debito spazio sia alla musicologia scientifica che alle prassi esecutive, mentre dovrà essere affinato il progetto che preveda la definizione dei target e individui scenari di sviluppo di questa attività. Elemento fondamentale del progetto la base di dati LEVIdata, attualmente implementata con decine di migliaia di record tra manoscritti, stampati, microfiches di manoscritti e stampe antiche, documenti d'archivio, manifesti e locandine, fotografie, disegni, cataloghi, ecc. che avviano la miglior valorizzazione di quanto posseduto.
Il master di *Sviluppo creativo e gestione della attività culturali*, cogestito dall'Università di Venezia Ca' Foscari e dalla Scuola Holden di Torino e da me diretto nell'anno accademico 2019-2020 ha sviluppato un *live project* di digitalizzazione della Fondazione Levi. All'interno del percorso di stesura dell'elaborato finale, Giulia Clera ha illustrato l'organizzazione del lavoro di digitalizzazione alla Fondazione Cini quale possibile esperienza modello. Ora, tutte le volte che qualcuno si affaccia a verificare la situazione della comunicazione, del database, rileva alcuni deficit, di cui tutti in Fondazione siamo perfettamente consapevoli. D'altra parte, fino a quando occorre provvedere a tutte le quotidiane incombenze sotto il peso della scarsità della risorsa finanziaria tutta una serie di provvedimenti, dalla pulizia dei dati alle versioni in inglese restano congelati fra le speranze di futuro miglioramento. Il Consiglio di Amministrazione aveva introdotto in bilancio una voce di spesa per i riordini, ma le contingenze relative all'entrata hanno impedito che si facesse più di



quel che comunque si è fatto, come provano i vari rendiconti del citato *Quaderni, 1*. Testimonia l'utilità dello strumento digitale, pur coi limiti noti, il fatto che nel 2018 il 40% degli accessi era composto da nuovi utenti, ciò che conferma come la piattaforma in remoto e il sito web siano uno strumento di attrazione del pubblico che devono quindi essere oggetto di attenzione e revisione per migliorare l'attrattività della Levi. Non solo, ma è dimostrato che mentre il database è di facile consultazione per gli utenti consolidati, risulta scoraggiante e di non facile utilizzo per nuovi e potenziali fruitori, oltre alla barriera linguistica, di cui sopra, paradossale rispetto alla vocazione internazionale della Fondazione. D'altronde l'italiano è la lingua della musica e moltissimi musicologi stranieri la usano perché necessaria alle loro ricerche; questo ha indotto la Levi a trascurare finora l'indispensabile versione inglese, non più rinviabile in questa fase di nuovo sviluppo.
Quanto alle attività di digitalizzazione, esse pure richiedono un progetto, da declinare programmaticamente, valorizzando per quanto possibile ciò che già è digitalizzato e individuando altri nuclei di valore tenendo conto dello stato di conservazione, delle richieste dell'utenza, della presenza di materiale iconografico suscettibile di creare interesse al di fuori dell'ambito musicale. Il test condotto da Carlo Bianchini e Pasquale Spinelli sull'applicazione dei *linked data* al fondo dei disegni di ritratti di artisti già presenti nella collezione Paolina Gambara Bovardi mostra quali grandi potenzialità vi siano seguendo questa linea di sviluppo. Migliorando l'accessibilità dei fondi e delle ricerche è immaginabile la costruzione di partnership nazionali e internazionali, processo questo di medio-lungo termine, sia per l'accesso a nuove risorse, sia perché esse stesse risorse, spesso preziose.

La prospettiva di trasformazione della Biblioteca attualmente in corso consente di sperare che sia possibile a breve una riprogettazione biblioteconomica che, rimessa a fuoco la missione dell'Istituto, intervenga sulla Biblioteca legandola al complesso delle altre attività svolte e che sfrutti l'investimento che viene ora fatto in termini spazi, arredi, attrezzature, risorse umane per approdare a una nuova fase del lavoro di digitalizzazione, meglio fondato in quanto finanziato e programmato.

11. Per concludere

Scrivo in ufficio e ogni tanto converso con un uomo di meravigliosa generosità, mio vicino di desk, Fabio Naccari.
Una delle conclusioni a cui arrivo parlando con lui è che, in questa sorta di divagare, taccio di troppe cose che la squadra cui appartiene e che sopra ho menzionato, ha fatto, con Roberto Calabretto, con me stesso, con tanti altri in questo periodo. Una particolarmente bella: non ha interrotto il servizio, nonostante tutto. Non quello della Biblioteca, che si sta traslocando bensì, ma quasi tutti i fondi sono ordinati e raggiungibili, mentre il poco che è nelle scatole attende l'arrivo degli arredi al terzo piano di Palazzo Giustinian Lolin per abbandonare il piano terra e salire, là dove già si stanno accumulando libri e audiovisivi dell'Archivio Morelli e dove altre cinque persone stanno già lavorando. Non quello delle manifestazioni, che sono passate dalla presenza al web, senza interruzioni di sorta. Non quello scientifico, che non solo continua, ma anzi reagisce alle contingenze: Calabretto ha creato anche un nuovo gruppo di ricerca, affidandone il coordinamento a Marco Tutino, membro del Comitato scientifico, compositore con vaste esperienze di responsabilità organizzativa e artistica nei Teatri lirici italiani. Il gruppo ha avviato una riflessione sulla fruizione della musica online.[35]
Nella consapevolezza che lo spettacolo dal vivo rimane un'esperienza insostituibile, questo gruppo intende analizzare, elaborare e sviluppare dei percorsi di studio che concepiscano lo streaming non semplicemente come un'emergenza per far fronte alle difficoltà create da situazioni contingenti, ma come una possibilità per sperimentare la ripresa dal vivo di ogni forma di spettacolo in maniera innovativa, prevedendo un rapporto interattivo con il pubblico che impieghi nuove tecnologie, in grado quindi di offrire contenuti aggiuntivi e una visione della performance che lo includa nell'evento. Quindi anche una forma strategica per ampliare l'audience degli amanti della musica. Nel contempo il lavoro editoriale procede a pieno ritmo per allinearsi alla produzione scientifica in corso.
Il Palazzo, freddo e deserto durante il *lockdown* (io solo venivo tutti i giorni in ufficio, facilitato dal domicilio vicino) si sta animando, cominciano ad entrare e uscire persone diverse, si incrociano interessi diversi, attività diverse, le riunioni da remoto si sommano a quelle in presenza o si strutturano sul doppio binario. Così la Levi

35. Componenti del gruppo di ricerca: Angelo Bozzolini, Roberto Calabretto, Sandro Cappelletto, Igor Fiorini, Walter Le Moli, Roberto Pani, Andrew Quinn, Giacomo Albert.

ridiventa un fervido opificio, che realizza una ingente quantità di lavori in direzioni diverse, per rapporto a quella che è la sua struttura, il suo bilancio.
La conversazione accennata ha portato a una riflessione e a una conclusione. Il presente *Quaderno* che si pensava dovesse riepilogare le tante cose fatte si presenta largamente incompleto, come sopra accennato, per il desiderio di uscire in concomitanza con le attività progettate per il decennale della morte di Giovanni Morelli, sempre però con incontro nella ricorrenza del compleanno, il 14 maggio. Così Roberto Calabretto dal 13 al 15 maggio ha coraggiosamente ideato un Festival Morelli che rischia quest'anno di essere tormentato dalla diffusione del virus, ma che si spera che possa poi di anno in anno ripetersi come punto di caduta di tante attività di studio, riflessione ed esecuzione musicale.
Intendiamo tuttavia metter già in programma i prossimi *Quaderni*, tali da divenire una sorta di annuario che riporti notizia di quanto prodotto nell'anno solare. Quindi ci sarà nella primavera del 2022 un *Quaderno n. 3* che renderà conto sia del 2021, sia di quanto del 2019 e del 2020 non riportato in questo *n. 2*, che chiudiamo su questa buona intenzione, che riteniamo essere una buona pratica.

12. Poscritto 22 settembre 2021.

Licenziando il testo il 23 marzo scorso avrei dovuto preventivare che nell'incertezza del tempo che viviamo poteva accadere, e difatti poi è accaduto, che venisse rinviato il Festival Giovanni Morelli e con esso l'inaugurazione della Biblioteca e la pubblicazione di questo quaderno.

Nel frattempo il lavoro è stato intensissimo, a tratti frenetico, ma interessante per gli sviluppi presenti e annunziati. Nel terzo Quaderno della Biblioteca Gianni Milner, che mi auguro esca puntuale a dare conto delle attività del corrente anno 2021, si cercherà una maggiore organicità, pur mantenendo l'articolazione che le disparate attività della Fondazione richiedono.

Roberto Calabretto

La Fondazione Levi centro di ricerca

Sin dalla sua istituzione, la Fondazione Levi ha finalizzato il proprio operato alla divulgazione della musica. Lavorando in sinergia con il mondo dell'istruzione, dei Conservatori, in particolar modo con il Benedetto Marcello la cui collaborazione è prevista dallo statuto della Fondazione, e delle Università, privilegiando quelle dell'area veneta, la Levi è diventata un punto di riferimento per le numerose istituzioni impegnate a diffondere la cultura musicale sul territorio. Oggi, sempre più, si rende necessario capire cosa significhi divulgare e promuovere la musica all'interno del nostro presente e quali strategie si debbano mettere in atto per raggiungere tale obiettivo. Negli ultimi anni, la Levi ha avviato un processo di riconfigurazione per cui si sta sempre più profilando come luogo di ricerca. A tal fine, ha iniziato a ridefinire e armonizzare i diversi ambiti e luoghi che operano al proprio interno, come la biblioteca, con i suoi fondi musicali, i numerosi gruppi di ricerca e l'attività editoriale.

Nel corso degli anni, la Biblioteca Gianni Milner ha acquisito un cospicuo numero di fondi musicali che via via hanno arricchito il nucleo storico presente in Fondazione. Ciò che maggiormente colpisce è l'eclettismo della natura e della provenienza di questi materiali. Ricordiamo così, velocemente, il patrimonio sinfonico settecentesco del Fondo Guido Bianchini, la raccolta dei libretti d'opera nel Fondo Angelo Sullam e Gino Voltolina, la musica manoscritta e a stampa del Ventesimo secolo nel Fondo Mario Labroca, la musica da camera del medesimo secolo nel Fondo Giorgio Magrini, la musica per banda nel Fondo Alfredo Ceccherini, le incisioni in vinile di musica jazz nel Fondo Elio Borsetto, gli studi sugli strumenti ad arco contenuti nel Fondo Safred, i programmi di sala di teatri italiani ed europei del Fondo Gianni Guidetti, la musica per pianoforte del Fondo Virginia Bronzini, i testi di critica musicale, musicologia e storia della teoria musicale del Fondo Giuseppe Massera, per arrivare ai Fondi di Sante Zanon, Giovanni Tebaldini, Ginevra Vivante, Guido Piamonte e Roberto Starec. A questi si sono aggiunti, nel corso degli ultimi anni, alcuni fondi che testimoniano la recente apertura della Fondazione verso la musica per film. Ad arricchire il patrimonio della biblioteca sono giunti i fondi di alcuni musicologi che hanno dedicato la loro attività di ricerca, secondo diverse modalità e prospettive, alla musica cinematografica, come Sergio Miceli, Sergio Bassetti ed Ennio Simeon. La presenza al loro interno di una vasta mole di volumi di musica

per film, di cinema e di materiale discografico e video molto rari rende la Levi un inevitabile momento di approdo di questi studi a livello nazionale. Recentemente si è poi aggiunto il Fondo di Giovanni Fusco, uno dei compositori più importanti del cinema italiano del secondo dopoguerra che lavorò a fianco di Michelangelo Antonioni, che contiene rare partiture cinematografiche e materiali di lavorazione. La presenza di questi fondi musicali costituisce il principale motivo d'attrazione per studiosi e ricercatori che, a partire da questi materiali, hanno potuto concretizzare studi, tesi di dottorato, articoli di carattere scientifico. Importante, e questo potrebbe essere un obiettivo per il futuro, sarà realizzare, in collaborazione con altri enti, proposte concertistiche a partire da questi materiali per poter divulgare i repertori musicali, e prevedere ulteriori iniziative convegnistiche che rendano la biblioteca un luogo di dibattito e di confronto.

A *pendant* con gli archivi, la Fondazione Levi promuove e supporta gruppi di ricerca, anche interdisciplinari, coordinati da studiosi internazionali con i quali sono state individuate delle tematiche di particolare interesse, e organizza progetti, seguendone lo svolgimento fino alla disseminazione dei risultati raggiunti. Gli ambiti di ricerca, anche in questo caso, sono molto eterogenei e testimoniano la volontà della Levi di allargare i propri orizzonti ai problemi che la vita musicale del presente ci pone – quali il rapporto fra l'intelligenza artificiale e la composizione musicale, le pratiche performative che si servono del video, la musica per film, oppure la diffusione della musica *online* –, di esplorare ambiti di indagine di rilevanza internazionale – a cui si dedicano il gruppo *Psaltike - Study Group of Byzantine Chant*, le biblioteche dei compositori, i racconti di vita e musica, romanze e canzoni e il gruppo sulla musica ebraica – aprendosi anche alla drammaturgia musicale con due gruppi di ricerca. Senza trascurare quelli di più lunga data, come *Tradimus*, *Historiae italiane*, *Fonti e composizioni del tardo medioevo* e *Canto gregoriano, cecilianesimo e musica sacra postconciliare*. Nel corso del 2020 è nato anche il gruppo Levi *Alumni*, formato da giovani dottori di ricerca degli atenei italiani incontratisi nel corso dei LEVIcampus, che organizza iniziative convegnistiche e conferenze attorno a tematiche che riflettono i loro interessi di ricerca.
I diciotto gruppi della Levi, nel corso degli anni hanno dato vita a convegni, giornate di studio e, ultimamente, incontri sul canale *YouTube* della Fondazione. È questa un'ulteriore novità nata in seno alla Fondazione per cui molte attività sono promosse e divulgate attraverso la rete, permettendo a molte persone di seguire presentazioni di libri, approfondimenti di alcuni temi di ricerca e notizie di vario genere sulla vita della Fondazione.

Infine l'attività editoriale, naturale sbocco delle iniziative di ricerca, che la Levi ha intrapreso a partire dagli anni Ottanta – talora in coproduzione con altre case editrici o altre istituzioni culturali – che consiste nella pubblicazione di atti di convegni, cataloghi di fondi musicali veneti e ricerche musicologiche. Con il 2020 questa attività è stata ridefinita sulla base di una forte volontà di ripensare tutte le collane

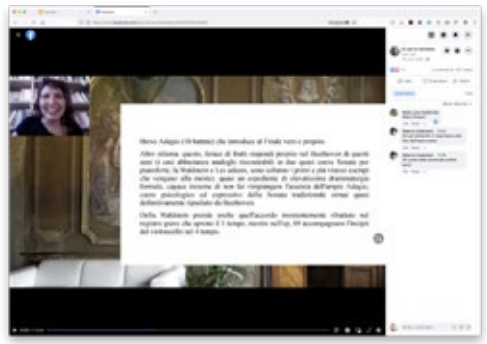
editoriali in linea con le scelte della Fondazione, le quali nel corso del tempo si sono aperte a nuovi campi, quali l'etnomusicologia e la musica per film. Le nuove collane, *Antiquae Musicae Libri*, *Libraria musicale*, *Quaderni di musica per film*, *Quaderni di etnomusicologia* e *Studi musicali moderni*, sono affidate a un comitato scientifico che valuta le proposte e definisce le linee editoriali delle collane stesse. I primi volumi, scaricabili anche in formato digitale dal sito della Fondazione, hanno trovato una calorosa accoglienza tra gli studiosi dei settori disciplinari a cui questi testi fanno riferimento.

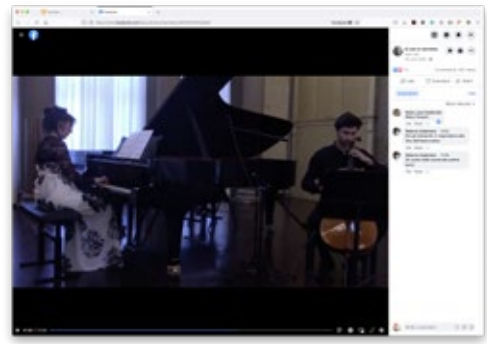
Claudia Canella, Ilaria Campanella, Fabio Naccari, Anna Rosa Scarpa

Il Covid-19 non ci ferma

A causa dell'emergenza Covid-19, in ottemperanza alle direttive del DPCM n. 14266 dell'8 marzo 2020, noi dipendenti della Fondazione Ugo e Olga Levi abbiamo proseguito il servizio in modalità di telelavoro. Dalla fine del 2019 la Fondazione ci aveva dotati dei mezzi necessari per il collegamento da remoto, senza battute di arresto, ma anzi riqualificando e sviluppando alcuni settori della nostra attività.
Una sorta di adrenalina ci ha spinti a lavorare nella forma e con le modalità di sempre: dallo scambio di informazioni e aggiornamento sull'andamento del lavoro all'appuntamento virtuale per la consueta pausa caffè mattutina. Abbiamo cercato di ricreare una quotidianità che ci ha aiutati a superare brillantemente i primi durissimi mesi di pandemia. La solidarietà tra colleghi ha dato a tutti i giusti stimoli e le motivazioni per far fronte agli impegni istituzionali, per proporre nuovi obiettivi e nuovi progetti e per mantenere i contatti con i nostri collaboratori, ricercatori e fornitori.
Non appena è stato chiaro che la situazione non si sarebbe normalizzata, il Comitato direttivo ha ritenuto indispensabile ricorrere alla cassa integrazione per il personale, per far fronte alla drastica riduzione degli introiti dovuta alla condizione emergenziale. Questo, se da un lato ha fatto risparmiare la Fondazione, dall'altro ci ha costretti a gestire il lavoro in minor tempo, per garantire la continuità del servizio. Ognuno di noi ha cercato di dare il meglio di sé e crediamo che, anche dall'esterno, la Fondazione Levi sia apparsa attiva, collaborativa ed efficace come sempre.
La gestione dell'amministrazione, fatta di scadenze contabili e fiscali, è proseguita senza interruzioni proprio grazie alla collaudata impostazione del lavoro agile. Non si è interrotta neppure l'attività di aggiornamento del personale, poiché abbiamo frequentato corsi on-line sulla gestione del personale, sui nuovi ammortizzatori sociali e sulle politiche retributive alla luce del periodo di emergenza, sulla comunicazione social, sulla ricerca fondi e finanziamenti e corsi specifici di biblioteconomia.
A fronte delle manifestazioni cancellate, sono stati subito ideati e realizzati piccoli eventi sul web collegati al patrimonio di registrazioni audio e video posseduto in archivio e, parallelamente, si è sviluppato il desiderio di lavorare in maniera più approfondita sui social media istituzionali con una serie di post giornalieri che proponevano la storia della Fondazione e della famiglia Levi.
La necessità di mantenere il contatto con il pubblico e di riprendere a parlare di musica si è fatta sentire molto forte e, su proposta del professor Roberto Calabretto,

abbiamo organizzato incontri live settimanali su *Facebook*. È nato così *la Levi si racconta*, un programma che ha caratterizzato tutta la nostra produzione culturale da aprile fino a fine dicembre 2020 e che ha visto la presenza di importanti musicisti, musicologi, critici e scrittori, ma anche la produzione di indimenticabili concerti in luoghi bellissimi e storici in collaborazione con il Conservatorio 'Benedetto Marcello' di Venezia. Sul canale *YouTube* istituzionale <www.youtube.com/user/fondazionelevi> sono consultabili tutte le puntate del programma.





Durante l'autunno invece si sono susseguite nuove produzioni, alcune in presenza, altre necessariamente da remoto come la partecipazione al convegno internazionale di Torino *Bach & l'Italia*, la collaborazione per la realizzazione del decimo *Short Film Festival* dell'Università Ca' Foscari di Venezia, con i due tradizionali premi della Fondazione Levi, e ancora le giornate di incontri organizzati con il CSCI-Centro di Studi sul Cinema Italiano, *Parola e Musica* le presentazioni di libri con gli autori, e la proclamazione del vincitore del quinto *Premio Pier Luigi Gaiatto*.
Sempre in questo periodo è stato completato il lavoro di digitalizzazione dei volumi editi dalla Fondazione Levi (www.archivio.fondazionelevi.it), allo stesso tempo si è deciso di rendere accessibile in forma gratuita parte delle edizioni discografiche tramite la piattaforma Soundcloud, con lo scopo di far conoscere il nostro lavoro ad un maggior numero di pubblico e studiosi.
Con l'occasione anche il nostro sito internet è stato aggiornato con l'inserimento delle pagine dei nuovi gruppi di ricerca e con le pagine delle nuove Collane editoriali, fortemente volute dal professor Calabretto per il suo progetto sull'editoria.
Proprio nel settore dell'editoria – altra storica attività della Fondazione – grazie alla nuova riorganizzazione attuata nel periodo di confinamento sono state individuate competenze specifiche per l'editing, creando lo spazio necessario per terminare il lavoro di revisione dei testi, fino ad allora trascurati per ragioni di tempo. Si è così riqualificato il processo editoriale, coordinando tempistiche e sviluppando un percorso innovativo nella produzione dell'editoria digitale.
Senza interruzione ha lavorato anche la Biblioteca 'Gianni Milner'. Dopo aver fatto fronte all'evento stravolgente dell'*Acqua Granda* del 12 novembre 2019, ancora una volta, la biblioteca ha saputo reagire proseguendo con un importante lavoro di

recupero e restauro librario e di riorganizzazione catalografica, dando vita a servizi specifici dedicati agli studiosi, grazie anche all'utilizzo delle piattaforme digitali del sistema bibliotecario nazionale e internazionale, che hanno messo a disposizione link e database altrimenti a pagamento. I servizi di *reference* e di riproduzione digitale sono stati ampiamente incrementati da remoto e grazie al Fondo emergenze per imprese e istituzioni culturali ('Contributo alle biblioteche per acquisto libri. Sostegno all'editoria libraria'; articolo 1 'Riparto di quota parte del Fondo emergenze imprese e istituzioni culturali di cui all'art. 183, comma 2, del decreto-legge n. 34 del 2020') la biblioteca ha potuto ampliare la propria offerta libraria, colmando lacune o acquistando volumi di non facile reperibilità.
Nel 2020 sono stati inoltre acquisiti tre fondi di persona: quello di Sergio Bassetti (1952) che da sempre circoscrive la propria area di indagine, scrittura e insegnamento al cinema; quello del compositore Giovanni Fusco (1906-1968), allievo di Alfredo Casella e autore di colonne sonore di film per registi quali Michelangelo Antonioni, Francesco Maselli e i fratelli Taviani e infine quello appartenente all'eredità del musicologo Giovanni Morelli (1942-2011), collaboratore e membro del Comitato scientifico della Fondazione Levi per oltre vent'anni. Per questo nuovo arrivo verranno riqualificati gli spazi della biblioteca con un nuovo allestimento all'ultimo piano del palazzo Giustinian Lolin.
Il servizio di supporto alla didattica, alla ricerca e alla produzione musicale per classi di studenti e allievi del Conservatorio di musica e delle Università è proseguito in remoto attraverso incontri e introduzioni alle collezioni e agli archivi della biblioteca e lezioni sull'uso delle risorse online per la ricerca, reperibili sul web.
Questa situazione di emergenza ci ha permesso di operare adottando misure e strategie nuove che si sono rivelate utili per il miglioramento dei servizi erogati anche in vista del ritorno alla tanto agognata normalità.

Alessandro Marinello

La Biblioteca della Fondazione Levi cresce e cambia pelle…

Lo spostamento della biblioteca della Fondazione Levi a Palazzo Giustinian Lolin dal piano terra al terzo è l'ultimo di una serie di interventi che hanno profondamente modificato l'assetto logistico della sede dell'istituzione veneziana.
Dall'affitto di tre interi piani alla multinazionale Permasteelisa, si è gradualmente iniziato, complice la riduzione progressiva dell'occupazione degli spazi da parte della società fino alla sua definitiva uscita nel 2019, un processo di riconversione delle aree più nobili di Palazzo Giustinian Lolin in spazi destinati ad ospitare eventi legati all'attività culturale della Fondazione, fossero essi direttamente organizzati dalla struttura interna o in collaborazione con organizzazioni esterne.
Questo processo di riconversione non è stato casuale o occasionale, ma frutto di una strategia ed una scelta precise e fortemente determinate prese dal Direttore Giorgio Busetto che vi ha integrato anche le linee di sviluppo disegnate dal Presidente del Comitato scientifico, Roberto Calabretto.
Di fronte alle prime avvisaglie di uscita di Permasteelisa, annunciate con mesi di anticipo rispetto al concretizzarsi effettivo, ed alla conseguente prospettiva di rilevante perdita economica, il Direttore della Fondazione non ha pensato di replicare lo schema che era fino ad allora riuscito, cioè proporre Palazzo Giustinian Lolin come sede di rappresentanza di una grande multinazionale, giudicando la possibilità di reiterazione del modello difficilmente replicabile, questo anche in virtù dei mutati scenari sia a livello internazionale nel campo dell'economia e più specificatamente delle aziende di medio/grandi dimensioni, sia a livello cittadino, avendo ormai tutti, nei fatti, abbandonato l'idea che direzionale e cultura potessero fare da contrappeso al dilagare del turismo.
La decisione è stata quindi quella di capovolgere il paradigma, puntando su un più ambizioso piano di riqualifica dell'Istituto a forte matrice culturale, utilizzando la sede, con la sua storia, il suo prestigio, la sua posizione fisica in città come elemento trainante la riconversione.
Allo scopo coniò anche un piccolo slogan, che ho poi sentito ripetere negli anni trovandolo via via più efficace, "rimettere il Palazzo in città".
Negli anni di affitto alla multinazionale, infatti, erano state da un lato garantite le entrate indispensabili alla vita dell'Istituto e al restauro della maggior parte del complesso sede, e dall'altro era stata data all'esterno l'idea di una sede chiusa, utilizzata per i soli scopi privati dell'azienda, se non per sporadiche attività organizzate

dalla Fondazione, nei pochi spazi rimasti a sua disposizione.
L'operazione "rimettere il Palazzo in città" è stata quindi dapprima presentata al *Board* della Fondazione, poi messa in opera concretamente con l'affitto del piano primo nobile al Padiglione Nazionale Portoghese della Biennale d'Architettura del 2018.
La collaborazione ed i rapporti instaurati con i rappresentanti del governo lusitano nel corso del 2017-2018 hanno garantito, anche negli anni successivi, l'organizzazione e la conseguente entrata economica derivata dalla partecipazione alle manifestazioni della Biennale Arte 2019, e Architettura 2020, posticipata al 2021 per ragioni legate alla pandemia di Covid-19.
La presenza di un padiglione nazionale ha funzionato da catalizzatore, producendo risultati indiretti: nel 2019 è stato ospitato al terzo piano un altro Padiglione nazionale, quello della Bulgaria e sono state organizzate mostre "interne", come quelle su Corrado Balest, su Ikona Gallery di Živa Kraus o su Leonardo e la sua scuola, poi portata anche a Pechino.
Questi sono solo gli esempi più eclatanti di una nuova attenzione rivolta alla sede della Fondazione, ripensata sia come luogo in cui svolgere le attività, ma anche come possibile fonte di reddito mantenendo la matrice culturale delle stesse.
È in questa visione più generale che va letta la decisione di spostare la biblioteca della Fondazione dal piano terra al terzo. Le esigenze e le esperienze di questi anni hanno reso evidente come il piano terra funzioni, con la sua suddivisione di autonomi locali, come un insieme di spazi utilizzabili e "vendibili" sia singolarmente, sia in gruppo, mantenendo però l'uso degli spazi nobili – come l'androne e la corte – per le attività con il più alto numero di partecipanti possibile.
In questo senso gli spazi originariamente occupati dalla sala di lettura della Biblioteca, seppur funzionalmente vicini al deposito dotato di armadi compattabili, trovano una più efficace fruizione se pensati come spazi per mostre o eventi che possano avere un naturale sfogo nell'adiacente corte scoperta, così come essere pensati per la metratura esclusiva di cui si compongono.
Il terzo piano allo stesso tempo si presentava come un insieme di stanze dall'altezza ridotta, di difficile decrittazione per gli artisti o curatori che lo prendevano in esame di volta in volta, specie per l'arte contemporanea.
Ripensato come centro nodale dell'attività di biblioteca, aggrega tutta la filiera ad essa riferita: gli studiosi, gli utenti, i catalogatori e quindi le destinazioni funzionali ad essi necessarie: uffici, sale di consultazione, sale riunioni, depositi; non solo, ma la collocazione al terzo piano diviene anche strategica per il facile collegamento col deposito a piano terra grazie alla verticale servita da ascensore, per il collegamento garantito dalla parte terminale dello scalone nobile con una sala detta della Torretta al quarto piano, dove verrà alloggiato il laboratorio di digitalizzazione, mentre su una terza e per lo più sconosciuta, ma recentemente restaurata verticale, quella della scala a chiocciola, pochi gradini consentiranno di mettere in uso la piccola terrazza di copertura del corpetto aggiunto sul Canal Grande per destinarla agli utenti fumatori.

E non si pensi che questo sfogo sia superfluo, poiché proprio di recente Alberto Petrucciani ne ha celebrato il significato, quale appendice di una biblioteca pensata tutta come luogo di produzione intellettuale attraverso le possibilità di studio, ma anche di incontro, sempre più raro ai nostri giorni.
In conclusione lo spostamento fisico di un servizio al pubblico, come quello della biblioteca, oltre che una mera scelta ed azione logistica e di riorganizzazione degli spazi è una decisione strategica profondamente legata alla visione culturale e di sviluppo dell'Istituto ed in questo senso entra nel più vasto quadro di revisione ed organizzazione del lavoro che la Fondazione Levi svolge da anni, dando un chiaro segnale della proiezione futura che tale indirizzo presenta.

Lucia Ronchetti PH VANESSA FRANCIA
FOTO PER GENTILE CONCESSIONE DELLA BIENNALE MUSICA

Giuseppina Crescenzo

Lucia Ronchetti e La Biennale di Venezia 2021: il Festival come ponte tra passato e presente

Esiste un legame forte tra la Fondazione Ugo e Olga Levi e la Biennale Musica di Venezia. Come spiega Giorgio Busetto nel suo ricordo di Gianni Milner, il salotto mondano culturale di Olga Levi divenne il terreno fecondo per la creazione di progetti che hanno portato alla nascita dell'Autunno Musicale Veneziano da cui sarebbe fiorita la Biennale Musica.[1] Un'impronta storica comune per le due istituzioni che ha contribuito e tuttora contribuisce alla creazione identitaria della città lagunare, compreso il suo soundscape. Nel tempo i rapporti si sono moltiplicati. Già con la nascita della Fondazione Levi nel 1962 e poi col suo più concreto avvio nel decennio successivo, il Consiglio di Amministrazione si è posto ripetutamente il problema di relazionare la Fondazione anche con la Biennale. In particolare la lunga direzione alla Biennale di Mario Messinis, che 'alla Levi era di casa', ha favorito i rapporti intrecciati con Giovanni Morelli, onnipresente figura nel panorama musicale veneziano. A quel periodo si riferiscono eventi come i dieci giorni di seminario su Luigi Nono del 1993 o il concerto del 1994 nella Basilica di San Marco, risultato delle ricerche che Giulio Cattin aveva pionieristicamente condotto alla Chiesa della Fava, coprodotti dalla Biennale Musica e dalla Fondazione Levi.
Ma qual è il sigillo culturale della Biennale che in quasi un secolo di vita ha contribuito alla creazione e alla diffusione di nuovi linguaggi musicali, di nuovi stili in una città dove la musica dal Cinquecento ad oggi ha occupato un ruolo d'avanguardia nel panorama storico musicale globale? Come possono gli incontri e i dialoghi tra gli artisti e le istituzioni generare cultura musicale, educazione all'ascolto e alla prassi musicale?
Nelle pagine che seguono accogliamo l'importante testimonianza di Lucia Ronchetti, compositrice di ampio respiro internazionale, nominata Direttrice della Biennale Musica di Venezia nel 2021.

«Choruses – Drammaturgie vocali» è il titolo del 65. Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia che si svolgerà dal 17 al 26 settembre per la prima volta sotto la direzione di una compositrice, Lucia Ronchetti.[2]

1. Cfr. Giorgio Busetto, *Con Gianni Milner alla Fondazione Ugo e Olga Levi*, «Musica e Storia», XVI/1, 2008, pp. 167-189:169

2. Lucia Ronchetti, compositrice, filosofa, musicologa e didatta, è la neo direttrice della Biennale Musica di Venezia per il quadriennio 2021-2024. Ha studiato Composizione e Informatica Musicale all'Accademia di Santa

Come spiega la stessa Ronchetti, protagonista di questa edizione è la coralità, «il trattamento compositivo della voce, a partire dai lavori corali monumentali delle ultime decadi fino alle esplorazioni drammaturgiche della produzione vocale più recente». Le abbiamo chiesto di illustrarci il suo programma e la sua visione.

Giuseppina Crescenzo | Qual è il suo obiettivo come direttrice artistica della Biennale Musica di Venezia 2021?
Lucia Ronchetti | Il mio obiettivo è di creare una possibile connessione tra la tradizione storica della musica veneziana e la produzione polifonica attuale, presentando gli eventi nei diversi luoghi storici di Venezia a partire dalla Basilica di San Marco, dal Teatro La Fenice, dal Teatro Malibran passando per l'Arsenale (Tese, Sale d'Armi, Piccolo Arsenale), l'Auditorium Lo Squero della Fondazione Giorgio Cini, il Conservatorio di musica Benedetto Marcello fino a giungere al Teatro Parco di Via Bissuola Mestre.

GC | «Un percorso dell'ascolto attraverso spazi molto diversi», così lei definisce la sua Biennale. Perché?
LR | Il programma offrirà l'ascolto e la visione di un'opera processionale, di un lavoro di teatro musicale da camera, diversi happening vocali, concerti, installazioni sonore, performance sperimentali che puntano il focus della ricerca sui differenti aspetti della voce nella creatività contemporanea attraverso i luoghi che hanno creato la storia della musica veneziana.
La Biennale Musica presenterà il prestigioso coro della Cappella Marciana, attivo a Venezia dal sedicesimo secolo e gli ensemble vocali più rappresentativi della scena musicale europea quali il SWR Vokalensemble e i Neue Vocalsolisten di Stoccarda, gli ensemble corali Sequenza 9.3 e Accentus di Parigi e il Theatre of Voices di Copenhagen con la partecipazione dell'Orchestra del Teatro La Fenice e dal Parco della Musica Contemporanea Ensemble.

GC | Come mai ha scelto il titolo *Choruses – Drammaturgie vocali* per il suo primo Festival?
LR | Ritengo che sia di rilevante importanza connettere la produzione della musica contemporanea vocale con la ricerca drammaturgica soprattutto in riferimento alla polifonia della Scuola di San Marco, grazie alla quale furono sperimentati diversi trattamenti del testo e diverse tipologie di spazializzazione del suono vocale, anche all'interno della scrittura polifonica stessa.

Cecilia, composizione a Parigi con Gérard Grisey, all'IRCAM nel 1997 e inoltre con Sylvano Bussotti (Scuola di musica di Fiesole, 1981-1984), Salvatore Sciarrino (Corsi internazionali di Città di Castello, 1989-1991) e Hans Werner Henze (Marino, 1993-1996). Ha studiato Filosofia all'Università di Roma La Sapienza e ha conseguito il dottorato di ricerca in musicologia presso l'École Pratique des Hautes Études della Sorbonne sotto la direzione di François Lesure nel 1999. Nel 2021 sue nuove produzioni andranno in scena all'Oper Frankfurt (*Inferno* diretta da Tito Ceccherini), alla Staatsoper di Berlino (*Pinocchios Abenteuer*) e alla Deutsche Oper am Rhein. Nel 2021 Lucia Ronchetti è docente di composizione al Ferienkurse di Darmstadt e Visiting Professor alla Hochschule für Musik und Darstellende Kunst di Francoforte.

GC | Qual è la sua concezione di committenza?
LR | Ho deciso di fare pochissime commissioni ma di grandi lavori; ho abbandonato l'idea di fare tante commissioni di brani musicali che durano pochi minuti: quando un compositore riceve una commissione dalla Biennale Musica di Venezia è per una serata intera o metà serata. Ciò determina un grande impegno per il compositore e, a mio giudizio, il compositore percepisce la fiducia dell'istituzione nel proprio lavoro. Credo che sia finita l'epoca dei concerti in cui tanti stili compositivi convergono in una sola serata: per il pubblico diventa un ascolto difficile e per il compositore un'occasione parziale. La stessa concezione di committenza sarà alla base della programmazione del festival del 2022, dove il teatro musicale sperimentale sarà tema di lavoro di poche commissioni che occuperanno lo spazio temporale di un'intera serata e si proporranno come produzioni importanti e uniche.

GC | Quali sono state le commissioni di questa edizione 2021?
LR | La Biennale Musica di quest'anno ha commissionato tre grandi lavori che riguardano tre forme di lavoro corale sulle voci. Una commissione per ensemble vocale ed elettronica è affidata a George Lewis, protagonista dello sperimentalismo della diaspora africana. Il suo nuovo lavoro è articolato sulla voce in contrappunto, già sperimentata a San Marco dal Cinquecento. L'ordito delle voci, compresa l'elettronica che le elabora, crea un unico personaggio come nello stile del madrigale rappresentativo, forma musicale tipica veneziana. Il suo lavoro riguarda Anthony William Amo, il primo filosofo di origine africana ed è un ritratto polifonico e polilinguistico del filosofo.
Il secondo lavoro è stato commissionato dalla Biennale a Marta Gentilucci ed è legato all'iconografia musicale veneziana. A Venezia sono state realizzate tantissime composizioni corali processionali durante le quali gruppi di persone condividevano lo stesso cerimoniale cantando. La fonte di ispirazione principale è stato il telero di Gentile Bellini (1429-1507) *La processione in Piazza San Marco* custodito nelle Gallerie dell'Accademia. Marta Gentilucci ha sviluppato la sua idea di opera processionale e ha richiesto di avere in scena quattro poetesse autrici del libretto: quindi assisteremo a una processione per un gruppo corale guidato dalle quattro poetesse/voci recitanti. Marta Gentilucci è una compositrice italiana sconosciuta al pubblico italiano ma con riconoscimenti prestigiosi internazionali. Attualmente è vincitrice del Prix de Rome, terza compositrice italiana vincitrice di questo importantissimo premio dopo Francesca Verunelli e Clara Iannotta.
Il terzo lavoro è stato commissionato alla sound artist tedesca Christina Kubisch per collaborare con la Cappella Marciana ad un progetto compositivo per la Basilica di San Marco. Per la prima volta nella storia della Biennale, il Coro più antico del mondo sarà quindi coinvolto in un progetto di musica contemporanea. Christina Kubisch propone un concerto in forma di installazione elaborando le registrazioni dei compositori della terza generazione fiamminga attivi nella Basilica di San Marco. È una commissione di musica contemporanea basata quindi sull'eredità musicale della scuola veneziana.

GC | Esiste una differenza tra Italia e Germania nella definizione del ruolo di compositore?
LR | Avendo vissuto a Berlino per tanto tempo, ho potuto apprendere come in Germania il compositore sia considerato un intellettuale. Tutti imparano sin da bambini a suonare uno strumento e a cantare. Per i tedeschi ascoltare un concerto è una necessità reale e non è una noia. Mi è capitato personalmente di vedere il primo ministro Angela Merkel arrivare alla Staastoper o alla Philarmonie di Berlino un attimo prima dell'inizio di un concerto perché i suoi impegni di lavoro si erano conclusi in anticipo, sedersi su una comune sedia e ascoltare il concerto per appagare quella che sembra una necessità fondamentale. Qui c'è un doppio aspetto da considerare: l'educazione all'ascolto e l'esempio da dare alla cittadinanza. Faccio fatica a immaginare qualche nostro politico che corra per ascoltare un'opera per soddisfare il proprio bisogno di nutrimento culturale. È necessario che i politici e le istituzioni riconoscano il valore educativo della musica, il ruolo del compositore nella nostra società. Allo stato attuale in Italia il compositore non può sopravvivere. Come donna compositrice sono stata discriminata già dalla mia stessa famiglia. Era uno sconforto per la mia famiglia pensare che non volessi diventare medico o avvocato ma compositrice, un 'lavoro che non serve a nessuno' e per il quale si 'prosciugano' le risorse finanziarie. In Germania c'è molta più apertura verso la musica contemporanea e molto più rispetto verso il compositore, che viene sostenuto con diverse borse di studio, residenze artistiche, esperienze lavorative concrete. Il compositore deve avere occasioni di lavoro continue.

GC | Un festival tutto al femminile! Lei è la prima direttrice artistica della Biennale Musica e mai era stato riservato in passato tanto spazio alle donne compositrici.
LR | È un grande onore poter essere la prima direttrice donna della Biennale ma l'importante è che io non sia l'ultima ma solo la prima. È importante lavorare bene per dimostrare che sia giusto affidare altre direzioni artistiche ad altri compositori attivi, uomini e donne, e lasciare loro la possibilità di generare esperienze e di esprimersi non solo come compositori ma anche come ideatori di progetti musicali. È un riconoscimento importante che mi fa dimenticare questo percorso difficile italiano, ma non mi fa dimenticare di raccomandare a chi deve prendere decisioni importanti di investire nella musica contemporanea, perché molte risorse economiche in Italia derivano proprio dalla fama di alcuni compositori italiani nel mondo. Così come i compositori venivano sostenuti nei secoli passati, enti pubblici e privati devono continuare a nutrire rispetto, a investire nei compositori, a non chiedere un risultato positivo di bilancio *hic et nunc*.

GC | Che ruolo occupa la musicologia nella divulgazione dell'opera d'arte musicale contemporanea?
LR | Penso che la musicologia sia fondamentale e che la storia della musica sia fatta soprattutto di persone che studiano fondi musicali. Ad esempio Gian Francesco Malipiero, è stato fondamentale non solo per i suoi allievi e compositori

contemporanei come Bruno Maderna, Luigi Nono, ma anche per le sue trascrizioni ed edizioni di composizioni antiche di Claudio Monteverdi, Alessandro Stradella. Non esiste una cronologia nella storia della musica ma ci sono delle affinità speciali che si creano tra compositori. Mi piacerebbe per la Biennale Musica dar vita a un dialogo tra chi scrive sulla musica e tutte le istituzioni veneziane che conservano e preservano la musica antica, in attesa di essere riscoperta. La musica contemporanea è profondamente collegata alla storia musicale e in particolare a Venezia. L'apertura della mia direzione prevede quindi la collaborazione con la Basilica di San Marco, con il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello e la Fondazione Cini. Per il successivo anno mi piacerebbe molto collaborare con la Fondazione Levi, la Biblioteca nazionale Marciana e le quattro Scuole Grandi veneziane.

GC | Qual è il suo programma quadriennale della Biennale Musica?
LR | Il 2022 sarà dedicato al teatro musicale sperimentale; il tema del 2023 verterà sul suono registrato, sull'amplificazione e sulla diffusione dello stesso; il mio obiettivo è lavorare sulla creatività e la diffusione del suono a Venezia che, attraverso la ricerca musicale e l'architettura, ha avuto un'importanza storica. Venezia è per esempio una città in cui è stata presentata la maggiore diffusione di organi, lo strumento che è stato anche inteso come mezzo di diffusione e amplificazione del suono. Il quarto festival del 2024 sarà dedicato alla musica assoluta e a quei compositori che hanno lavorato a partiture che non prevedono riferimenti extramusicali, dove la musica ha un valore di linguaggio autoreferenziale.

GC | Si riuscirà a creare una vera Musikvermittlung anche in Italia?
LR | Credo che il ruolo della musicologia e della critica musicale siano fondamentali anche per il compositore. La verbalizzazione del discorso musicale è un atto performativo che aiuta a comprendere meglio l'opera. In questi quattro anni vorrei cercare di dimostrare che non è solo importante il ruolo dell'esecutore e del compositore ma anche quello della persona che studia le opere musicali e che le divulga. Per cominciare ho affidato degli studi di analisi di due opere programmate dalla Biennale a due musicologi analisti, ho inserito nel programma una conferenza musicologica presentata come un evento musicale. Gian Mario Borio tratterà di alcuni repertori della vocalità che, attraverso la sua conferenza, saranno presenti virtualmente nel Festival. Si aggiungono anche quattro Lezioni di musica presentate da Giovanni Bietti come evento musicale e basate su un repertorio veneziano non operistico. È importante che ci sia una grande divulgazione dell'atto musicale.

Coro della Cappella Marciana
FOTO PER GENTILE CONCESSIONE DELLA BIENNALE MUSICA

George Lewis ©ALISON LUNTZ
FOTO PER GENTILE CONCESSIONE DELLA BIENNALE MUSICA

I fondi e i lavori in corso.
Fondi archivistici e bibliografici

1.
Ritratto di Samuele Levi di Fanny Carlini, 1880, Carboncino su carta;
30,5×24 cm, Biblioteca Fondazione Levi, DIS. 37;
«La Fondazione Levi di Venezia. Catalogo del fondo musicale»,
a cura di F. Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1986, p. 180, nº 524.
L'immagine compare anche in Cammarata, *Angeli, margherite*, cit., p. 34.

Piergabriele Mancuso

Samuele Levi. Musica colta e tradizioni popolari nell'opera di un musicista 'dilettante': un'analisi preliminare

In occasione delle nozze tra il veneziano Ugo Levi e la triestina Olga Brunner, celebrate a Venezia nel 1912, veniva dato alle stampe, per i tipi dello stabilimento Scarabellin e a firma di Daniele Ricciotti Bratti, uno smilzo libercolo di quattordici pagine intitolato *Samuele Levi – Maestro Compositore di Musica*, unico tracciato biografico di Samuele Levi, prozio del novello sposo (figlio di Abramo Levi, trisavolo di Ugo).[1]
Samuele Levi nasceva a Venezia, nel 1816, quale suddito della corona austriaca, e moriva a Firenze il 13 marzo del 1883, quale libero cittadino del neonato Regno d'Italia, in quella città che aveva dato manifestazione del nuovo corso politico con una imponente opera di rifacimento del centro storico, il controverso 'Risanamento', che aveva letteralmente cancellato tutto il centro storico – per fortuna fatto salvo un pugno di opere di straordinaria rilevanza storico-artistica – per dare al tessuto urbano, per un breve periodo già capitale del Regno (1865-1871), un aspetto più moderno, dignitoso, 'italico' nelle forme e nella funzionalità.[2] L'anno della morte di Samuele, il vecchio ghetto fiorentino – che egli avrà certamente visto, essendo posto nel cuore del centro storico, non più quale zona ebraica, essendo venute meno tutte le interdizioni contro gli ebrei praticamente sin dall'inizio del secolo, ma come zona oramai degradata facente parte di un centro storico composito, per certi aspetti anche tanto affascinante quanto decadente – era stato posto nella lista dei luoghi dello 'squallore' da eliminare, mentre a pochi minuti di cammino da lì, in via Farini, cominciava a prendere forma il nuovo 'tempio israelitico' (espressione che l'ebraismo italiano mutua da quello riformato di area nord-europea), per forme, colori e dignità architettonica, certamente più consona al nuovo corso politico e consonante ai gusti della nuova borghesia ebraica.
Per quanto breve e certamente non priva di alcune notizie a dir poco incerte, come vedremo tra breve, il breve testo del Ricciotti Bratti delineava in maniera sostanzialmente soddisfacente il profilo biografico del Levi, una breve parabola che inizia nel 1837 (anno in cui Samuele torna a Venezia da Berlino e Parigi), in cui andava in

1. Daniele Ricciotti Bratti, *Samuele Levi, Maestro compositore di musica*, Venezia: Tip. G. Scarabellin, 1912. Ricciotti Bratti fu un prolifico scrittore e ottimo studioso di storia veneta, di cui vale la pena ricordare il suo volume sulla fine della Repubblica Serenissima: *La fine della serenissima*, Deputazione Veneta di Storia Patria, Milano: Alfieri e Lacroix R. 1917. Un bel ritratto di Samuele Levi, fatto nel 1880 da Fanny Carlini, è conservato presso la Biblioteca della Fondazione Levi; si veda a tal proposito la figura 1 di cui sotto.

2. Tra le numerose pubblicazioni, si veda ad esempio il lavoro di Piero Bargellini, *Com'era Firenze 100 anni fa*, Firenze: Bonechi Editore, 1998; Maria Sframeli, *Firenze 1892-1895 - Immagini dell'antico centro scomparso. Trecento scatti inediti della città prima e durante le demolizioni ottocentesche,* Firenze: Polistampa, 2007.

scena presso il Teatro San Benedetto (poi Rossini) di Venezia la sua prima opera, *Igina d'Asti,* prima di una serie di composizioni teatrali che vedranno di norma una sola volta gli onori della medesima ribalta (fatto questo alquanto peculiare, forse sintomatico di un livello forse non eccelso delle produzioni stesse).[3]

Dal 1837 il catalogo delle opere del Levi si sarebbe arricchito di altri quattro titoli – da *Ginevra degli Almieri, ossia La peste di Firenze* (1840), rappresentata presso il Teatro Comunale di Trieste, passando poi per la *Giuditta* (14 febbraio 1844),[4] portata in scena per il Carnevale veneziano alla Fenice di Venezia, per arrivare infine a *La Biscaglina* (1860), su testo di Francesco Maria Piave e rappresentata al Teatro Carignano di Torino – opere che certamente non entrarono a far parte degli annali dell'opera italiana e che non riuscirono a divenire parte del repertorio operistico più noto, ma che godettero, lo vedremo poco più avanti, della partecipazione di interpreti di buon livello, alcuni dei quali i medesimi con cui si sarebbe intrecciata la vicenda del successo di alcune opere verdiane.[5]

Come già evidenziato da Cammarata,[6] fu proprio in tale zona di sovrapposizione, all'interno di un rapporto evidentemente sbilanciato tra un autore onestamente 'dilettante' quale era il Levi e colui che sarebbe assurto a padre dell'operismo romantico italiano, Verdi, che il Levi parve oltrepassare i limiti delle sue proverbiali riservatezza e modestia,[7] fungendo da baricentro d'opposizione e critica in occasione della messa in scena di *Ernani,* la cui prima veneziana (presso il Teatro La Fenice, nel 1844, stesso anno della *Giuditta* del Levi, interessante notare) si rivelò un sostanziale fiasco. Un insuccesso che il genio di Busseto non esitò ad imputare al Levi, a Meyerbeer (di cui il Levi, ci dice il Ricciotti Bratti, fu allievo e discepolo così prossimo da ipotizzare

3. Giudizio questo che in questa sede si esprime con molta prudenza sulla base, lo si ammette, di un'analisi molto veloce del dettato scritturale delle opere del Levi, ma anche alla luce di quanto William Ashbrook scrive sulla voce *Samuele Levi* del «Grove Music Online», pubblicata nel 2002: «His many salon songs were popular, but none of his four staged operas made a great impression. His *Giuditta*, produced at the Fenice a month before the première of Verdi's *Ernani*, filled in the time until Carlo Guasco, the tenor Verdi wanted for his opera, could get to Venice and learn his part […] An old-fashioned composer for his day, Levi did not long persevere in writing for the stage. The last time his music was heard in an opera house was probably on 21 February 1867, when his hymn in honour of the King of Italy was sung at a benefit performance at the Teatro La Fenice» <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902833>, (cons. 15.7.2021).

4. Di cui all'Archivio Storico del Teatro La Fenice si registrano sei rappresentazioni, il 14-16, 19 e 24 febbraio e 3 marzo 1844; <http://archiviostorico.teatrolafenice.it/scheda_opera.php?ID=4908> (cons. 17.3.2021). Per quanto riguarda la fortuna del momento della *Giuditta* del Levi, penso sia da considerare con attenzione e in altra sede, quanto riferito da Francesc Cortès circa un suo possibile adattamento in ambito spagnolo, nel 1855, *L'adattamento dei libretti italiani alle opere spagnole della prima metà dell'Ottocento - Due drammaturgie sopra un solo argomento*, «Rivista Italiana di Musicologia», voll. 43/45, 2008/2010, pp. 247-297.

5. Si veda Franco Rossi, *La Fondazione Levi di Venezia – Catalogo del Fondo Musicale*, Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 1986, pp. 72-74 e Siro Cisilino, *Stampe e manoscritti preziosi e rari della biblioteca del Palazzo Giustinian Lolin a San Vidal,* a cura del fondatore dott. Ugo Levi, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi Centro di Cultura Musicale Superiore, 1966, pp. 3-5.

6. Marilì Cammarata, *Angeli, margherite, mandolini e altri Levi erranti – Una grande famiglia veneziana dal ghetto al mondo*, Trieste: Lint Editoriale, 2016, pp. 34-38 (nella versione aggiornata dal titolo *Angeli, margherite, mandolini e altri Levi erranti - Una grande famiglia veneziana dal ghetto al mondo (e alla corte d'Inghilterra)*, Roma: Alpes Italia, 2019, pp. 53-56). Circa la figura di Samuele Levi compositore degno di nota, più come testimonianza storica dell'interesse per il compositore, è l'articolo di Israel Zoller, *Il compositore Samuele Levi*, «La Porta Orientale», 1931, p. 509, già citato in Cammarata, *Angeli, margherite…alla corte d'Inghilterra*, op. cit., p. 56, n. 163.

7. Cammarata, op. cit., 53.

piani matrimoniali, poi non andati in porto, con la di lui figlia) e ad un non meglio menzionato manipolo di altri musicisti ebrei.[8] Non è questa la sede per districare il bandolo di tale matassa, evidentemente molto complessa e delicata, ma non possiamo non notare la sostanziale coincidenza di date e luoghi, le stesse coordinate che individuano le première di *Ernani* e *Giuditta.* Difficile pensare che il Levi fosse realmente intenzionato ad 'affondare' un'opera di Verdi (giunto con *Ernani* alla sua quinta opera, dopo esser stato consacrato, nel 1842, quale cantore dello spirito patrio con *Nabucco*, in cui l'idea di 'patria perduta' d'altra parte scaturiva quale traslazione della narrazione proprio dell'esilio degli ebrei in Babilonia), come del resto accettare che Verdi volesse individuare un capro espiatorio così spiccio e minuto a ragione del fiasco della sua opera (che alla terza rappresentazione, d'altra parte, venne accolta più che positivamente).[9] Al di là delle ragioni reali di tale *querelle*, ciò che conta qui individuare è la posizione del Levi che, per quanto marginalmente rispetto a figure di ben più ampia magnitudine nell'ambito del mondo musicale, pare partecipare direttamente al dibattito musicale dell'epoca.

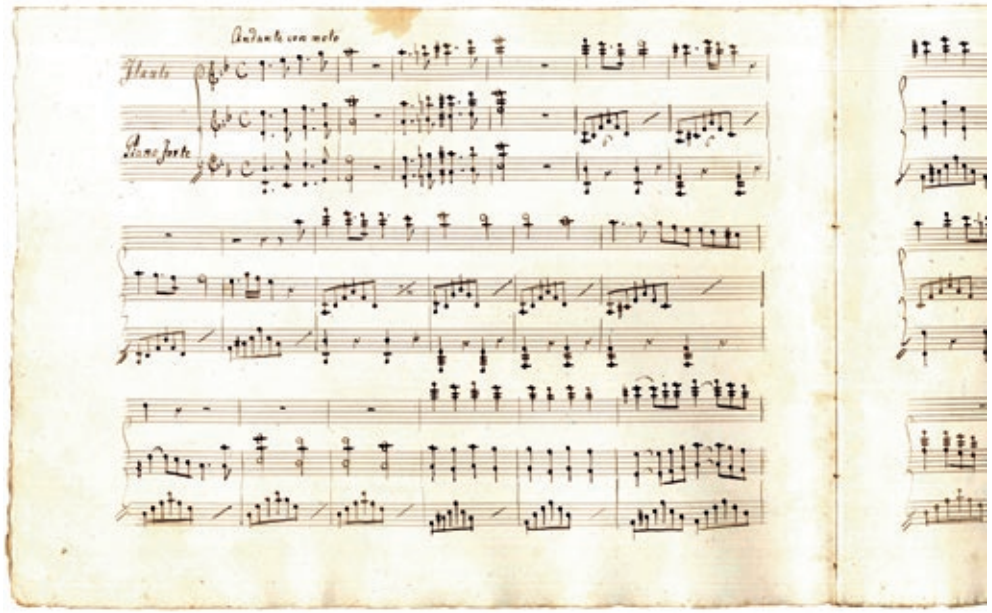
Se da una parte il Levi, come sopra accennato, deve la sua fama ad un numero relativamente ridotto di opere (anche se invero composte in un lasso di tempo alquanto contenuto, sostanzialmente tra 1837 e 1844, ad esclusione della 'tardiva' *La Biscaglina,* del 1860), il catalogo del Levi annovera un considerevole numero di brevi composizioni, in buona parte arie, canzoni, non poche anche in dialetto veneto, brani per così dire 'd'occasione', destinate ad un consumo sostanzialmente domestico, eterogenee nelle forme e nei contenuti e assolutamente non prive di interesse da un punto di vista musicologico.

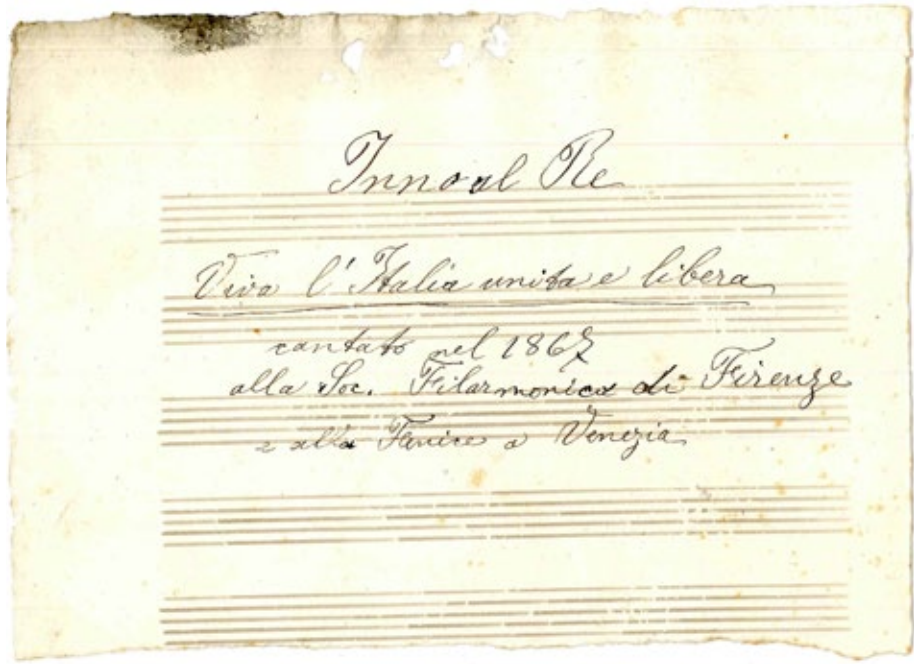
Queste due componenti del repertorio del Levi non si muovono in maniera parallela e indipendente l'una dall'altra, sia per quanto concerne la caratterizzazione estetico-tecnica che le ragioni ideali di fondo che portarono talune composizioni alla luce. Si consideri, solo a titolo d'esempio per quanto riguarda questo secondo aspetto, come tra la *Giuditta* del 1844 – opera che tematicamente sembra far proprio l'afflato di rinascita nazionale, in cui l'eroina biblica diviene epifania storico-narrativa della lotta della 'piccola patria' italica dinanzi a ben maggiori potenze straniere[10] – e l'*Inno nazionale/ Inno al Re* e nondimeno la trionfale *Marcia d'ingresso delle truppe italiane in Venezia* del 1866-1867 si possano considerare manifestazione di un medesimo sentire socio-culturale, nello specifico l'adesione convinta e duratura ad una cultura politica nazionale e fieramente patriottica (e non sorprendentemente di indirizzo filo-monarchico).

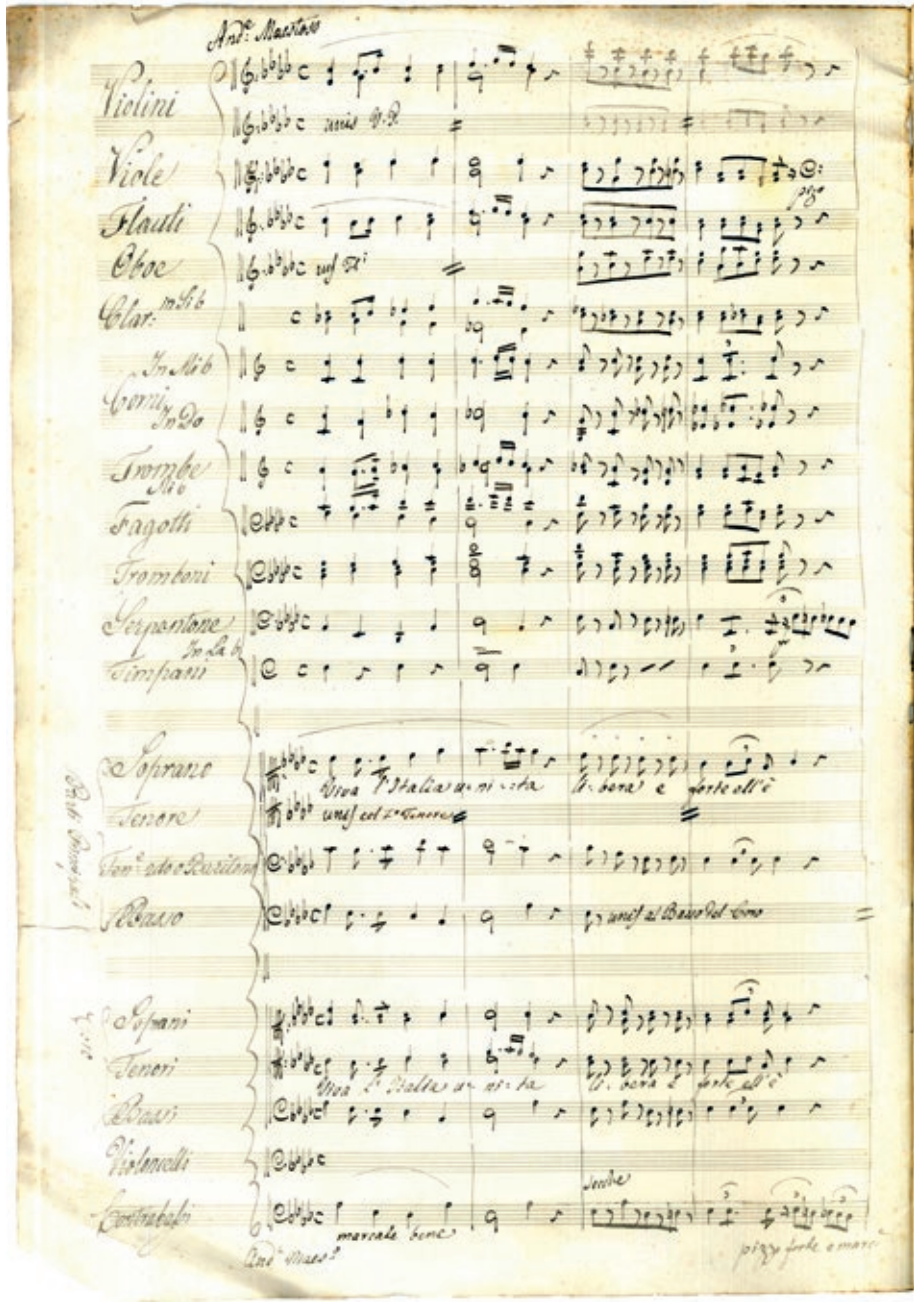
8. Cammarata, op. cit., p. 36-37 e le fonti di cui alla nota 6.

9. Circa Verdi e il suo ruolo nel pensiero patriottico-risorgimentale esiste una letteratura a dir poco molto ricca. Mi limito qui a indicare uno dei numerosi contributi, in cui si mette in luce l'uso politico dell'opera verdiana, Peter Stamatov, *Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s,* «American Sociological Review», vol. 67, n. 3, giugno 2002, pp. 345-366.

10. A questo proposito, per quanto riguarda la figura di Giuditta quale icona del pensiero politico a cavaliere tra l'800 e il '900 italiano, rimando a Paolo L. Bernardini, *Judith in the Italian Unification Process - 1800–1900*, in *The Sword of Judith - Judith Studies Across the Disciplines*, a cura di Kevin R. Brine, Elena Ciletti e Henrike Lähnemann, Cambridge: Open Book Publisher, 2010, pp. 397-409; si veda anche Bianca Nunes Vais Arbib, *La comunità israelitica di Venezia durante il Risorgimento*, «La Rassegna Mensile di Israel», terza serie, vol. 27, n. 5, maggio 1961, pp. 219-229.







2.
Prima pagina della sonata per pianoforte e flauto su tema de 'Il Pirata' di V. Bellini

3.
Prima pagina della *Marcia* scritta in occasione dell'entrata a Venezia delle truppe del neonato Regno d'Italia.

4.
Prima pagina della partitura dell'*Inno al Re*, Andante Maestoso.
Si noti la presenza, all'interno dei fiati, del serpentone, strumento antico, attestato in diverse opere (da Rossini a Verdi, nondimeno in Wagner) e rimasto in auge in ambito bandistico fino alla prima metà dell'800, quando venne sostituito dalla più versatile e potente tuba.

La produzione operistica e il repertorio vocale

Compositore certo non privo di un apprezzabile bagaglio tecnico – in buona parte acquisito sotto la guida di Luigi Antonio Calegari (Padova, 1780 - Venezia, 1849), autore piuttosto prolifico a livello nazionale e in ambito operistico,[11] ma soprattutto del teorico tedesco Siegfried Wilhelm Dehn (Altona, 1799 - Berlino 1858)[12] – il Levi è autore di quattro opere, giunte agli onori della ribalta tra il 1837 e il 1860, a cui fece seguito un quinto titolo – *Don Marzio,* su testo di F. M. Piave – rimasto incompiuto.[13] Il Levi si muove, stilisticamente parlando, comodamente, fin troppo, all'interno di un tracciato belcantistico-romantico di maniera, suscitando buon successo da parte del pubblico e favorevoli recensioni anche da parte della critica (difficile capire quanto sinceramente espressasi), non tali, tuttavia, da assicurare alle opere, di norma, un reale lascito esecutivo dopo le prime. Per molti aspetti figlio e parte del belcantismo donizettiano-belliniano, fino a metà del secolo dominante, Levi non pare riuscire – o voler – a far proprie le forme del nascente romanticismo maturo, più sanguigne, aggressive – soprattutto in relazione al concetto di forma – determinate, popolareggianti ma non per questo meno raffinate, all'interno e con le quali emerge con sempre maggior evidenza la figura di Verdi. Tra i due, come sopra accennato, non solo non pare sia intercorsa alcuna sostanziale corrispondenza, ma, al contrario, un rapporto occasionale e conflittuale, un attrito sorto in occasione della messa in scena a Venezia di *Ernani* nel 1844, e che possiamo ipotizzare sia scaturito da una contrapposizione tra un fronte 'passatista/conservatore' e quello per così dire più progressista, facente capo a Verdi, aperto e capace di far proprie le istanze del romanticismo più maturo.

Al di là di corpi orchestrali, dipendenti dai teatri di destinazione, Levi dispone di interpreti di spessore, esecutori di marca belcantistica ma che entrano a far parte anche delle cronache musicali verdiane. Si considerino, a titolo assolutamente esemplificativo, gli interpreti di *Giuditta* (Venezia, Teatro La Fenice, 1844), prima tra tutti, in qualità proprio di Giuditta, Sophie Loewe, nel 1842 già Abigaille del verdiano *Nabucodonosor*, nel 1843 Gisella in *I Lombardi alla Prima Crociata*, nel 1844 Donna Lucrezia Borgia dell'omonima opera di Donizetti, nel marzo del 1844, un mese dopo l'esecuzione della leviana *Giuditta,* nei panni di Elvira nel suddetto, inizialmente poco fortunato, verdiano Ernani.

Lo stesso si potrebbe dire per buona parte degli altri interpreti nel cartellone della Fenice del 1844, come ad esempio Carolina Vietti, che già solo limitatamente ai dati disponibili dall'archivio della Fenice, nel 1843 appare nei panni di Isabella nell'*Italiana in Algeri*, in quelli di Bianca ne *Il Giuramento* di Saverio Mercadante,

11. Per maggiori informazioni rimando alla voce *Calegari family* di Sven Hansell in «Grove Music Online» <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04582> (cons. 15.7.2021).

12. Cfr. voce *Siegfried (Wilhelm) Dehn* in «Grove Music Online» <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07415> (cons. 17.3.2021). Testimonianza di tale importante apprendistato sono numerosi appunti di teoria musicale, oggi conservati presso la Fondazione Levi, presumibilmente prodotti da Levi durante le lezioni con Dehn.

13. Eduardo Rescigno, *Piave comincia da Goldoni. Il Don Marzio per la musica di Samuel Levi*, «Studi goldoniani», XI/2014, pp. 21-66, già citato in Cammarata, *Angeli, margherite…alla corte d'Inghilterra*, p. 55, n. 161.

nel gennaio del 1844, esattamente un mese prima di *Giuditta,* in quelli di Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia*, e in quelli di Alberto Doria in *La fidanzata corsa* di Giovanni Pacini.[14]

Da un esame – si ammette, non particolarmente approfondito – delle partiture a stampa e dei vari, numerosi materiali manoscritti relativi alle opere di cui sopra, l'impressione che di primo acchito ci si può fare è che Levi, certo non privo di una certa tecnica, come già sottolineato, ma soprattutto di una generale 'infrastruttura' musicale/esecutiva di livello più che degno, non riesca ad uscire da stilemi oramai consolidati, forse anche non più in linea con il nuovo corso del mondo musicale-operistico, sempre più prossimo alla fase più matura del periodo romantico.

Il potenziale creativo di Levi si manifesta con maggiore schiettezza e più direttamente in una serie nutritissima di composizioni più brevi, arie, recitativi e cavatine – in buona parte ma certo non tutte estrapolate direttamente dalle sue opere – a cui si deve aggiungere una serie di composizioni 'da sala', canzoni, alcune, come già accennato, in dialetto veneto.

Dall'attento lavoro di catalogazione condotto sui materiali di Samuele Levi e oggi presenti nell'archivio della fondazione, si contano più di una trentina di brani, di cui si offre qui di seguito una sommaria descrizione:[15]

1. Veh! chi vedo qua Nardone, vedo qua Crepazio - Mi min. - Duetto - B I, B II, bc.
2. Ma l'innocenza io pur col sangue difendendola saprò (particella) - La min. - Duetto - T, B, pf.
3. Cupe foreste antiche voi sole or confidenti de' mali miei - Sol - Aria - B, pf.
4. Oh Febro o Roma oh sorte che più sperar - Fa - Aria - B, coro, pf.
5. Oh le grandi avventure mi succeser viaggiando -Do -Aria e recitativo - B, pf.
6. Giaché somm sul cantà locc sentii mo che sogn ch'oo fa -La - Aria - S, pf.
7. Cari figli unico stame cui mia vita egra s'attiene - La - Aria - B, pf.
8. Stent io non ti posso offrir ne' gloria ne splendor -Lab -Aria - B, pf.
9. Quasi rapita in estasi la seducente Elvira - Sol min. -Aria -S, pf.
10. Ingenua e bella Vergine tradussero all'altar - Sol - Aria - B, pf.
11. Gemo gemo è ver del vale estremo -Re min. - Duetto - S, B, pf.
12. Ah! Mia bella cugina il ciel volesse che presto si vendesse quel carrozzin - La min. - Duetto - S, B, pf.
13. È una bianca tortorella senza nido e senza prole -Do min. -Aria -S, pf.
14. Perché lungi da te m'adduce il fato -Mib - Aria - S, pf.
15. Sopra d'altra sponda assiso il pensier ti cercherà - Mib - Aria - S, pf.

14. Ricavo queste sommarie informazioni dalla banca dati dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia (cons. 14.3.2021).

15. Tutte le opere qui elencate si trovano, se non altrimenti indicato, presso l'Archivio della Fondazione Levi di Venezia. Considerato che lo scopo di questo breve studio è in primis quello di offrire una visione d'insieme dell'opera di Levi, e per non appesantire la lettura, non si riportano in questa e nelle seguenti liste, tutte le collocazioni archivistiche; per maggiori informazioni rimando ai già citati cataloghi di Cisilino e Rossi e ai dati di catalogazione reperibili direttamente in Fondazione. Colgo l'occasione per ringraziare vivamente Claudia Canella per i materiali concernenti la catalogazione dei testimoni non presenti nelle opere di Rossi e Cisilino, nonché Fabio Naccari per avermi consentito l'esame diretto dei manoscritti del Levi. Ringrazio, da ultimo ma non di meno, Giorgio Busetto, non solo per avermi dato accesso a materiali di studio altrimenti non disponibili, ma soprattutto per avermi dato il privilegio di entrare nell'opera – e un po' anche nella vita – di Samuele Levi.

16. Dal di che la tua immagine s'offerse agli occhi miei - Lab - Aria - S, pf.
17. Più più più tralerà tralerà il vin brusco e la dolce amistà - Mib -Aria - T, B I, B II.
18. Se una figlia volubile d'e infedel d'altro amore s'accese - Mi b - Aria - T, B I, B II.
19. La primevere mounante - Mib - Aria - S, pf.
20. Cari figli unico stame cui mia vita egra s'attiene -La -Aria - B, pf.
21. L'alba / Già del sole il primo raggio fonde all'ombra il negro - Fa - Canzone - S, pf.
22. L'amor filosofo / Ama se godi il cor mi dice ama se lice grida ragion - Sol min. Canzone - S, pf.
23. Giaché somm sul cuntà locc sentii mo che sogn ch'oo fa mi vedeva el sol -La - Aria -S, pf.
24. Quasi rapita in estasi la seducente Elvira - Sol -Aria -S, pf.
25. Oh le grandi avventure mi succeser viaggiando - Do - Recitativo e Aria - B, pf.
26. Ingenua e bella Vergine tradussero all'altar - Sol -Aria -B, pf.
27. Ah! Mia bella cugina il ciel volesse che presto si vendesse quel carrozzin - Do - Duetto - S, B, pf.
28. Veh! chi vedo qua Nardone, vedo qua Crepazio - Sol - Duetto - B I, B II, bc.
29. Perché non ho del vento, composto dal dilet: Samuel Levi - Sol min. - Romanza - S, pf.
30. Cavatina con cori / Sull'Oronte a voi ritorno / composta dal sig. Samuel Levi - Do - Aria - vl, vla, fl, ob, cor, tr, fag, trb, cori, b, timp. - 1835.
31. Una prova io chieggo estrema / composta da Samuel Levi / con accompag.to di Piano-Forte - Do - Duetto - S, B, pf. - 1834.
32. Raccolta di tre Arie - Luglio 1837 manoscritto:
    1) La voce soave d'un tenero amore ti scenda nel petto consoli consoli il tuo cor - Re min. - Aria - S I e II, T, bc. -
    2) La voce soave d'un tenero amore ti scenda nel petto consoli consoli il tuo cor - Do min. - Aria - S I e II, T, B, S, T, bc. -
    3) Alma ingrata traditore / calma calma il tuo furore no Torquato ingiusto sei - Fa - Aria - S I e II, T, B, bc.
33. Mia lucente e vaga stella del sig. Samuel Levi (riduzione per pf) - Re - Terzetto - S, B I, B II, pf.
34. Mia lucente e vaga stella del sig. Samuel Levi - incompleto - Re - Terzetto - S, B I, B II, vl I e II, vlc, vla, bc.
35. Virtù ti sclama in petto - composto dal sig. S. Levi con accompagnamento di pianoforte - Aria - Do - Terzetto - S, T, B, pf.

In base ad un esame preliminare e ad un'opera di recensione senza dubbio da perfezionare ma crediamo poi non tanto lontana da un dato finale e definitivo, tra i materiali del Levi conservati presso la Fondazione emergono una serie di titoli, tra cui diverse canzoni per voce e pianoforte su testo in dialetto veneto di Carlo Buvoli, alcune delle quali convogliate nel testo a stampa *Venezia not scordar de mi*, pubblicato a Milano per i tipi di F. Lucca (senza indicazione d'anno ma presumibilmente dopo il 1844) di cui riportiamo qui di seguito una sommaria descrizione. Tra l'edizione a stampa e i testimoni manoscritti conservati presso l'archivio della Fondazione Levi si riscontrano delle piccole varianti, soprattutto per quanto concerne l'organico:

- L'amore a ore perse (Br, pf)
- El bocolo (T, pf)
- La viola (T, pf)
- La rosa (Br, pf, ma nella versione manoscritta T, pf)
- La cocola (S, pf)
- El zensamin (S, pf)

Di questo gruppo fanno parte, anche se rimaste in versione manoscritta, alcune canzoni, sempre in dialetto veneziano e vernacolo italiano:

- La Puta de Mario / Baso per solito buso no no non fa (S, pf)
- L'alba / Già del sole il primo raggio fonde all'ombra il negro (S, pf)
- La tentazione (S, pf)
- La maschera da Florian / Varda varda mio Mario che va dentro da Florian (S, pf)
- L'amor filosofo / Ama se godi il cor mi dice ama se lice grida ragion (S, pf)

Si tratta, come dice il sottotitolo, di 'canzonette da sala', brani certamente di ispirazione popolare, ma che sono destinati ad un ambito sociale elevato, quello appunto dei salotti dell'epoca, per un pubblico colto ed esecutori, di ambo i sessi, certo di 'dilettanti' – come fu del resto il Levi stesso – ma musicalmente parlando più che sufficientemente scolarizzati. Si tratta, insomma, di un repertorio che fa tesoro del patrimonio popolare, ma che per questo non si rende o vuole mostrare 'popolano' – mi si perdoni il gioco di parole – che vuole far propria, all'interno di una cornice assolutamente colta, la tradizione delle cantate popolari.
Pur facendo parte del novero delle canzoni e pur condividendo con queste numerose caratteristiche estetico-formali (in primis l'uso della lingua veneta), un posto a sé stante lo occupano due canzoni. In primis, *La Margarita*, per voce di tenore e pianoforte, che il Levi componeva in onore di Margherita di Savoia. Stampata a Milano per i tipi dell'editore Francesco Lucca, in data non precisata (nell'OPAC nazionale si indica come data presunta il 1860), la composizione viene indicata come 'Canzonetta in dialetto veneziano', su testo del senatore G. Costantini,[16] e dedicata 'A Sua Altezza Reale La Principessa Margherita di Piemonte'. A questa si aggiunga *Co sto luzor de Luna co sto freschetto* (Con questo luccichio di luna, con questo freschetto), nel catalogo indicata come arietta ma in realtà, come dice il sottotitolo stesso, 'canzonetta' per basso e pianoforte, che Samuele Levi dedicava al fratello Adolfo, mai assurta agli onori della stampa e rimasta in versione manoscritta.

La produzione strumentale e il repertorio 'politico'
Estremamente variegato, eterogeneo e nel complesso di un certo interesse anche da un punto di vista tecnico ed estetico è il nutrito gruppo delle composizioni

16. Con ogni probabilità Girolamo Costantini, senatore del Regno dal 1866; cf. la banca dati del Senato italiano <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/96ec2bcd072560f1c125785d0059806a/38620789e32cf5fa4125646f005a849d?OpenDocument> (cons. 17.3.2021).

strumentali, tra cui si annoverano diverse tipologie musicali, dalla sinfonia alla musica da camera, il madrigale, valzer, musica da ballo, variazioni su arie d'opera (soprattutto, non sorprendentemente, su brani di Bellini),[17] come anche, nondimeno, musica di ispirazione religiosa (ma qui c'è subito da sottolineare la totale assenza di qualsivoglia materiale financo indirettamente collegabile al milieu religioso ebraico, in netto contrasto, ad esempio, con quanto rilevabile nel ben più ristretto ambito della produzione di Ugo Levi).[18]
Come per la sezione precedente, si offre qui di seguito una succinta descrizione delle principali composizioni, rimandando al catalogo della Fondazione per maggiori e più dettagliate informazioni. Se non diversamente segnalato, tutte le composizioni sussistono in forma manoscritta.

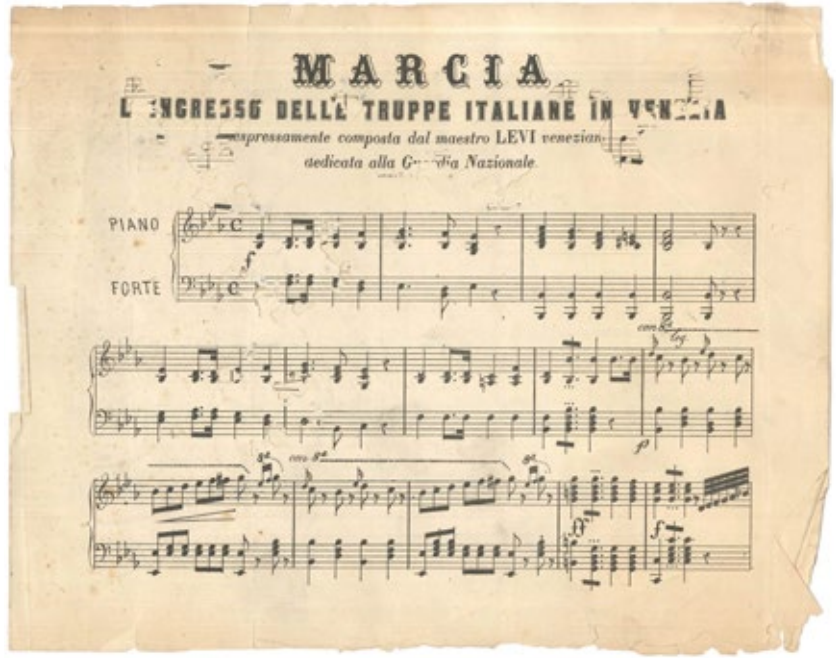
1. *Hymn. Insanae et vanae* (parte conduttore di violino primo, parti str., 2 partiture, parti vocali) - Mi b - Inno sacro. Vl I e II, viola, fl I e II, ob I e II, cor I e II, tr I e II, fag I e II, trb I, II e III, cello cb, timp. - 1849.
2. *Sed in lege Domini*. Coro Fugato (partitura, parti vocali) - Inno -1849.
3. *Une Soirée de Carnaval puor le piano-forte* - Fa - Valzer - pf.
4. Introduzione - Andante e Polacca per Piano-Forte e Flauto - Si min. - Duetto- fl e pf. - 1836.
5. Settimino del sig. S. Levi - Fa - Settimino - fl, cl, cor, fag, vlc e pf.
6. Sinfonia per il Piano Forte - Re. - pf.
7. Sinfonia - Re - vl, vla, fl, ob, tr, fag, trb, Serpan, timp, b.
8. Sinfonia per due flauti, clarinetto, corno fagotto, violoncello e piano forte / Composta espressamente per la Nobil Famiglia Gradenigo da Samuel Levi - Re - Sinfonia - fl I e II, cl, cor, vlc e pf.[19]
9. Sinfonia - Sol - 1842(?)
10. Variazioni a quattro mani per pianoforte / sopra un tema di Giulietta e Romeo del Mº Bellini composto da Samuel Levi - Re - tema e variazioni - pf.
11. Tema e variazione - Do - pf.
12. Due Galoppe / Composte e dedicate al sig. Alberto Calegari da Samuel Levi - Sol min. - Mib - pf.

17. Che Bellini rappresenti un modello per Levi penso che traspaia molto chiaramente dalla lettura dei brani operistici. Samuele Levi contribuì, come si legge nell'*Annuario Teatrale Italiano* di Enrico Carozzi (Milano: Tipografia Nazionale, 1887, p. 489), all'erezione di un monumento per Bellini a Napoli per la cifra di 50 lire.

18. Nel catalogo della Fondazione Levi, di Ugo Levi vengono registrati, ad esempio, due canti ebraici (*Ascivenu* e *Vezod Atorà*, rispettivamente CF.C.51 e CF.C.52), mentre una terza breve composizione in versione manoscritta (*Marcia Nuziale*) si trova presso La Biblioteca-Archivio "Renato Maestro" della Comunità Ebraica di Venezia (n. 278 – MUS.11-VIII). Per quanto mi è stato possibile verificare, nulla di musicalmente ebraico di Samuele Levi si trova né presso l'archivio della Comunità Ebraica di Venezia né in quella di Firenze.

19. Non è stato possibile sapere se e dove tali composizioni sinfoniche furono eseguite. Vale la pena qui riportare quanto scritto nella «Gazzetta Musicale di Milano», Anno XV, 1857, Milano: Ricordi, pp. 61-62, a proposito di quanto avvenuto la sera del 16 febbraio del 1857 presso il Teatro La Fenice: «[…] Nella sera per la pubblica beneficienza, l'orchestra suonò una Sinfonia, scritta espressamente dal giovane maestro Samuele Levi, nome noto all'arte per altri lavori musicali, e per una opera lirica che ebbe buon esito. - La nuova Sinfonia piacque al pubblico ed agli intelligenti: il primo comprese le idee chiaramente, le trovò belle, graziose, d'effetto; gli altri lodarono la fattura colta, l'istromentale accurato, le forme peregrine ed emancipate dalle viete convenzioni. - Si capisce che il compositore attinse alle buone fonti, udì i capolavori classici, e studiò l'arte con quell'amore e quella tenacità di cui pur troppo non si curano alcuni giovani maestri d'oggidì […]».

13. Sinfonia per solo pianoforte composta da Samuel Levi - Re - pf.
14. [Tre] valzer per pianoforte - pf.
15. [Sei] Valzer per piano - pf.
16. Sei valzer con coda - Composti espressamente e dedicati al sig. Giuseppe Loth. sergente della banda dell'Imp. R. Reggimento Rucavina da Samuele Levi - pf.
17. Sei valzer con coda composti dal sig. Levi Samuele e ridotti per l'armonia militare da Gius: Loth sergente nella musica del I. R. Reggimento Cavaliere Rikavina n.6 - ott, cl, cor, fag, cimbalo e fagottone, cor, tr, trb, rollante e lattuba.
18. Suonata per pianoforte e flauto del sig. Samuele Levi - Si min. - fl, pf.
19. Variazioni e finale per flauto e pianoforte sopra un tema del Pirata composte da Samuel Levi - Re min. - tema e variazioni - fl, pf.
20. Variazioni e finale per pianoforte e flauto composte da Samuel Levi - Re min - tema e variazioni - fl, pf.
21. *Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum* - Do - Salmo - S, A, T, B.
22. *Sed in lege Domini fuit voluntas eius* - Fa - Salmo - S, A, T, B.
23. *Et erit tamquam lignum quod plantatum est secundum decursus aquarum* - Do - S, A, T, B.
24. *Non sic impii, non sic* - Sol - Salmo - S, A, T, B.
25. *De profundis clamavi, clamavi a te domine* - Mi b - Salmo - S, A, T, B (in tre diverse versioni).
26. *Ecce enim in inquitatibus conceptus sum* - Sol min. - Salmo - S, fl, fag.



5.
Prima pagina della *Marcia* scritta in occasione dell'entrata a Venezia delle truppe del neonato Regno d'Italia

Particolare attenzione deve essere dedicata, infine, alla produzione 'politica' di Samuele Levi, convinto patriota, come detto, monarchico nella misura in cui la dinastia sabauda, fatto innegabile, aveva rappresentato non solo il principale fattore di unità nazionale ma anche, per i Levi direi soprattutto, quel governo che per primo aveva concesso agli ebrei italiani (fatte salve le due parentesi dei due domini francesi) il completo riconoscimento dei diritti politici e di cittadinanza. A seguito del passaggio del territorio del lombardo-veneto prima dall'Austria alla Francia di Napoleone III e poi da questi al neonato Regno d'Italia (passaggio sancito dal controverso voto plebiscitario del 1866), le truppe italiane entravano a Venezia. È in questo contesto di generale euforia patriottica che il Levi dava alla luce due brevi ma significative composizioni, destinate peraltro ad organici di notevoli dimensioni, come è chiaramente intuibile dalle informazioni riportate qui dal catalogo della Fondazione:

- Marcia d'ingresso delle truppe italiane in Venezia - Espressamente composta dal maestro Levi veneziano dedicata alla Guardia Nazionale - Mib - Marcia - pf - Si tratta di un testo a stampa, di cui non appaiono informazioni in altre sedi.
- Inno al Re: viva l'Italia unita libera e forte ell'è et alla gloria a vita oggi la torna al Re (39 parti coro, 2 partiture, parte conduttore di violino principale, parti str.) - Lab - S, T, T II o Br, vl I e II, vla I e II, fl I e II, ob I e II, cl I e II, cor I e II, tr I e II, fag I e II, trb I, II e III, serpentone, timp, vlc, b. - 1867 - manoscritto partitura e parti - (accluso un foglio con scritto: Inno al Re, viva l'Italia unita e libera, cantato nel 1867 alla Società Filarmonica di Firenze e alla Fenice di Venezia)[20].
- Inno Nazionale - Coro, voci soliste e strumenti - Lab - S, T, B, Br, Coro (S I e II, T I, B), vl I e II, vla, vlc e b, fl I e II, ob I e II, cl I e II, fag. I e II, cor I, II, III e IV, tr I e II, trb I, II e III, timp, gc - fascicoli manoscritti - testimone sostanzialmente coincidente con quello precedente, eccezion fatta per l'organico.

Concepite come musiche d'occasione, per celebrazioni politico-sociali collettive (l'unità nazionale e l'entrata anche dei territori lombardo-veneti nel novero dei domini sabaudi), sono brani che stilisticamente si discostano dalla precedente produzione del Levi, ovviamente, che fanno propri stilemi marziali-popolari, non scevri di una buona dose di retorica, il tutto pur sempre espresso all'interno di una cornice colta, non foss'altro per gli organici previsti, che per l'*Inno Nazionale* e l'*Inno al Re* non si possono certamente dire scarni o di immediata realizzazione.

20. Nel manoscritto è riportato il testo: «Viva l'Italia unita e forte ell'è ed alla gloria a vita oggi la torna / il Re a lui Dio ne' perigli reggi con mente e piè ed all'amor de' figli serba Vittorio Re, deh serba Vittorio Re, viva il Re, viva il Re». L'esecuzione fiorentina, come riporta la «Gazzetta di Venezia» del 2 aprile del 1867, ebbe luogo la sera del 29 marzo di quell'anno. Per maggiori informazioni rimando alla banca dati "ArtMus. Articoli musicali nei quotidiani dell'Ottocento in Italia" <http://www.artmus.it/public/om/anteprima/anteprima/idarticoli/40096/tipo/indice>, (cons. 12.3.2021).

Considerazioni finali

A conclusione di questo esame molto generale, appare con sufficiente evidenza il profilo musicale di Samuele Levi, non un professionista – se con ciò si vuole intendere colui o colei che della musica e della pratica musicale fanno uno strumento di sostentamento – e dunque, come detto in apertura, un 'dilettante', ma certamente un compositore teoricamente e tecnicamente preparato, piuttosto fecondo, a suo agio nella tessitura operistica, nelle trame del repertorio popolare e in quello celebrativo-elogiativo d'occasione, una mano quindi sicura per quanto legata e limitata, come sottolineava Ashbrook, a stilemi belcantistici di maniera e forse anche all'epoca non proprio in posizione di avanguardia rispetto al mondo musicale del tempo. Non molto dissimile è quanto concerne le composizioni strumentali-cameristiche, in particolar modo le sonate per flauto e pianoforte, che non si discostano dagli stilemi comuni all'epoca, mostrando una certa compostezza e misurata vivacità. È nell'ambito della canzone – in particolar modo quello popolareggiante in lingua veneta – che Levi pare esprimersi con maggiore novità, in maniera più originaria e viva. Per quanto è dato sapere, di Levi non esiste alcuno studio musicologico specifico, nonostante il patrimonio documentario disponibile sia davvero molto ricco e dettagliato, comprendendo anche una ricca messe di appunti e note personali prodotte specialmente durante gli anni del praticantato tedesco. Una lacuna, da ultimo, che si auspica e che ci si ripromette di poter colmare quanto prima.

Armando Ianniello

Il Fondo Ruggero Gerlin

Ruggero Gerlin (Venezia, 5 gennaio 1899 - Parigi, 17 giugno 1983) è stato un pianista e clavicembalista italiano. Dopo il diploma in pianoforte presso il Conservatorio di Milano, si trasferì a Parigi dove intraprese lo studio del clavicembalo sotto la guida di Wanda Landowska. Grazie a questo discepolato, Gerlin ebbe modo di prendere parte a numerosi concerti in cui si esibì come solista e in duo con Landowska. Oltre all'attività di concertista, Gerlin portò avanti quella di revisore di alcune edizioni di musiche per cembalo di autori come Bach, Couperin, Galuppi, Porpora e Händel.
Il *Fondo Gerlin* custodito presso la Fondazione Ugo e Olga Levi contiene minute manoscritte su carta semplice, cartoline postali e telegrammi oltre ad alcune edizioni musicali su cui sono state apportate annotazioni che inducono a pensare ad uno studio approfondito dei brani, oggetto di programmi da concerto e/o incisioni discografiche.
Il lavoro di catalogazione in ordine cronologico dell'epistolario è attualmente in corso. Una fase di ricognizione preliminare ha permesso di generare tre carteggi all'interno dei quali è custodito materiale epistolare di diversa natura.
Nel primo sono conservate molte delle cartoline e dei biglietti postali spediti da Ruggero Gerlin al padre Armando da cui è possibile ricostruire gli itinerari compiuti dal musicista a partire dal 1926, anno in cui avviene il trasferimento in Francia, prima a Nizza e poi dal 1927 a Parigi dove inizia a studiare con Landowska (200 elementi ca.).
Nel secondo si trovano cartoline militari spedite, probabilmente, da uno dei fratelli maggiori di Ruggero, Giuseppe, all'indirizzo della casa natale sita in Vittorio Veneto. Tutte le ventotto cartoline riportano una datazione che rimanda al servizio prestato da Giuseppe Gerlin durante il primo conflitto mondiale (dicembre 1916-1917).
Il terzo carteggio è simile al primo per quantità numerica, ma differisce per la tipologia di materiale che contiene. Si tratta di epistole redatte su carta semplice che iniziano dagli anni in cui il trasferimento a Parigi di Ruggero diviene definitivo (1929). È stata inoltre avviata una trascrizione parziale di alcune epistole dei periodi in cui Ruggero Gerlin si recava a Siena per insegnare clavicembalo all'interno dei corsi dell'Accademia Chigiana. Tra i suoi allievi vi fu il direttore d'orchestra e cembalista canadese Kenneth Gilbert.

Roberto Calabretto

L'Archivio Giovanni Morelli alla Fondazione Levi. Ipotesi e prospettive future

Non è questa la sede per ricordare l'operato di Giovanni Morelli (Faenza 1942 - Venezia 2011), ripercorso subito dopo la sua scomparsa dalle persone che hanno lavorato e vissuto al suo fianco e approfondito, a distanza d'anni, da un prezioso volume a cura di Gianfranco Vinay e Antony Desvaux e dalla bibliografia dei suoi scritti curata da Paolo Pinamonti.[1] Un seguito di testi che ancor oggi permettono di avvicinarci all'universo sconfinato del pensiero di Morelli e di ripercorrere gli assi della sua ricerca che spazia dall'opera veneziana del Seicento al melodramma verdiano e alle avanguardie del Ventesimo secolo, soffermandosi su figure come Pietro Metastasio, Gertrude Stein, Nino Rota, György Kurtág, Luigi Nono e addirittura su registi come Stanley Kubrick e Federico Fellini.
Docente per lunghi anni a Ca' Foscari, alla cui scuola si sono formati moltissimi musicologi, Morelli è stato anche un infaticabile e generoso organizzatore di eventi musicali di ogni genere all'interno delle molte istituzioni veneziane in cui ha operato. Oltre ad essere un ricercatore di sconfinati orizzonti e un insegnante dotato di un sapere didattico pressoché unico – bellissime le parole a lui dedicate da Michele Girardi («ogni maestro non è davvero tale se non aiuta i suoi allievi a diventare anzitutto persone libere») –, Morelli «amava soprattutto gettare ponti, trovare agganci, lanciare proposte con una fantasia creativa che individuava subito tempi e modi di attuazione: rarissimo, in un intellettuale così fervido, il suo senso della realizzazione, la visione precisa, economica direi, del lavoro da fare» (Giorgio Pestelli).
A dieci anni dalla sua scomparsa, il figlio, il compositore Andrea Liberovici, ha deciso di donare l'archivio di Giovanni Morelli alla Fondazione Ugo e Olga Levi, una delle tante istituzioni veneziane che hanno beneficiato della sua presenza all'interno dei suoi organi: il comitato scientifico e il consiglio di amministrazione. L'archivio, custodito e conservato amorevolmente dalla moglie Margot Galante Garrone e da Liberovici stesso per lunghi anni, a breve sarà messo a disposizione del pubblico e degli studiosi, che potranno attingere a questo patrimonio d'inestimabile valore. La vastità degli interessi di Morelli, oltre alla musicologia, abbracciava molti altri ambiti del sapere: la storia dell'arte, il cinema, la poesia, la filosofia e le scienze mediche. Un sapere di persone rare che ha le caratteristiche della genialità. Andrea

1. Cfr. *Un ricordo a più voci di Giovanni Morelli*, «VeneziaMusica e Dintorni», VIII, 42 settembre-ottobre 2011, pp. 6-65; Gianfranco Vinay e Antony Desvaux, *Giovanni Morelli, La musicologie hors d'elle*, Paris: L'Harmattan, 2015; Paolo Pinamonti, *Bibliografia degli scritti di Giovanni Morelli*, Firenze: Olschki, 2015.

Zanzotto, non a caso, ricordando le loro conversazioni, sottolinea la disinvoltura con cui Giovanni passava da un argomento all'altro, dalla poesia alla musica, dalla musica al cinema e il suo ritrarsi quando entrava in scena il «potente musicologo dalle conoscenza infinite». Parlando di uno dei suoi libri, il *Paradosso del farmacista - Metastasio nella morsa del tranquillante*, Paolo Pinamonti ben descrive la complessità che affolla queste pagine sottolineando come «densità di pensiero, qualità della scrittura, sapiente erudizione, profonde conoscenze mediche, invenzione letteraria degna dei suoi modelli (Diderot, Rousseau e Sterne *in primis*), analisi musicale» si fondano mirabilmente per offrire una risposta ai grandi temi dell'Illuminismo. Ecco perché Morelli è stato più volte giustamente definito prima di tutto umanista e poi musicologo.

All'interno dei tanti archivi conservati nella biblioteca *Gianni Milner* che costituiscono un patrimonio d'inestimabile ricchezza della Fondazione Levi, l'Archivio Morelli presenta caratteristiche particolari. La sua importanza, infatti, non risiede tanto nel suo patrimonio librario ma piuttosto nelle particolari caratteristiche e nell'eterogeneità dei materiali di cui è costituito. Questo 'archivio di persona', infatti, si presenta come un complesso sistema di relazioni fra testi di musicologia, medicina, storia dell'arte, cinema, filosofia il cui valore non deriva dalla semplice somma delle sue componenti ma piuttosto dai continui richiami che legano i singoli documenti tra loro. Proprio queste associazioni pressoché uniche erano alla base e costituivano la linfa vitale del pensiero rivoluzionario di Morelli che costantemente stupiva, se non addirittura spiazzava, i propri lettori grazie anche alla sua scrittura ermetica che lo portava a «giocare a nascondino, mentre con grande umiltà rivelava le cose» (Zanzotto).

Accanto a questa vasta mole di libri, l'archivio contiene partiture musicali, materiali audio e video e, soprattutto i preziosissimi appunti e manoscritti delle lezioni e dei progetti a cui Morelli stava pensando. Materiali d'inestimabile valore e di grandissimo interesse che, resi fruibili al pubblico, permetteranno di mantenere in vita il suo grande magistero facendolo conoscere soprattutto ai giovani che più di tutti devono saper cogliere e seguire le traiettorie del suo pensiero nella realtà del nostro presente. A *pendant* con la bellissima iniziativa *Pensieri per Giovanni* che, all'interno del sito curato dall'Associazione Morelli, a cadenza mensile, propone brevi riflessioni di un giovane musicologo a partire da un suo scritto.

L'archivio, in definitiva, non intende porsi come un semplice deposito di materiale documentario ma piuttosto vuole essere un luogo frequentato da ricercatori e studenti, aperto a dibattiti, conferenze e incontri di vario genere. Un luogo attivo e dinamico, quindi, uno spazio animato dal pubblico dei suoi frequentatori e dalle proposte che arriveranno nel corso degli anni. Questa operazione sarà supportata e condivisa dall'Associazione Giovanni Morelli, nata all'indomani della morte del musicologo a Venezia, che opera proprio in questo senso e che nel corso di questi anni ha tenuto in vita la memoria di Giovanni con spettacoli, conferenze e concerti proposti annualmente ogni 14 maggio, giorno del suo compleanno, e con l'istituzione di un premio per la miglior tesi di laurea discussa negli atenei italiani.

Dall'Archivio, nel corso degli anni, nasceranno molte iniziative, sulla base di un progetto a cui la Levi e l'Associazione stanno lavorando, inaugurato da questo primo festival che prende il via a Venezia in questi giorni. Questa manifestazione riflette da un lato il carattere degli appuntamenti che partiranno dall'Archivio (come concerti, concerti-laboratorio seguiti da dibattiti e discussioni, conferenze, proiezioni in grado di ripercorrere e attualizzare gli interessi di Morelli); dall'altro vuole mettere in contatto i luoghi da lui frequentati che lo avevano visto protagonista di moltissime iniziative, come l'Università Ca' Foscari, dove aveva insegnato per decenni, la Fondazione Giorgio Cini di cui ha diretto l'Istituto per la musica, il Teatro La Fenice di cui è stato consigliere, l'Archivio Luigi Nono di cui fu socio fondatore e membro di due organi di gestione, e la Fondazione Levi.

Da queste iniziative la speranza che la memoria di Giovanni Morelli possa essere mantenuta in vita.

Armando Ianniello

Il Fondo Giovanni Fusco

Riconosciuto come uno dei compositori di musica per film più celebri, Giovanni Fusco è stato un innovatore nella scrittura musicale per il cinema del secondo dopoguerra. Dopo aver intrapreso e concluso gli studi musicali sotto la guida di figure di rilievo come Alfredo Casella e Fernando Germani, consegue in ordine cronologico il diploma in pianoforte, in composizione e in direzione d'orchestra. Il debutto in qualità di compositore cinematografico avviene nel 1936 con il film *Il cammino degli eroi*, diretto da Corrado D'Errico.
Il suo nome è associato, in termini cinematografici, a quello di Michelangelo Antonioni con cui ha dato vita ad un vero e proprio sodalizio destinato a perdurare dalla fine degli anni Quaranta fino all'improvvisa scomparsa del compositore avvenuta nel 1968. L'incontro con Antonioni, avvenuto nel 1948, permette a Fusco di sperimentare la scrittura musicale nei confronti del genere documentaristico. Infatti, il primo titolo che rimanda al sodalizio con Antonioni è *N.U. Nettezza Urbana.* Pur risentendo ancora di una tipologia di scrittura cinematografica 'classica', ancorata alla predilezione melodica e a stilemi sinfonici, in *N.U.* già si percepiscono alcuni caratteri di quella frammentarietà musicale che verrà espletata ai massimi livelli in lavori come *Cronaca di un amore* (1950), *Il grido* (1957), *L'avventura* (1960), *L'eclisse* (1962) e *Deserto rosso* (1964).
L'acquisizione del Fondo Giovanni Fusco è avvenuta nell'agosto 2020 grazie alla donazione fatta da Pierpaolo Sovran, genero del compositore.
La raccolta relativa alla musica per film è giunta presso la Fondazione Ugo e Olga Levi divisa in sette pacchi. Il materiale è fascicolato in base ai titoli cinematografici e disposto dal primo al quinto pacco su una distribuzione numerica di 15 titoli per ogni pacco. Alcune parti staccate sono state momentaneamente sistemate nel sesto pacco, mentre nel settimo sono contenute le seguenti bobine:

- *Delfini* bobine nº 1-2-3-4-5—8
- *Sinfonia italiana-18/6/65* (1 bobina)
- 2 bobine anonime

Da un'indagine preliminare è da segnalare la presenza di materiale relativo al film *Cronaca di un amore* nel primo pacco. Il fascicolo contiene, oltre alla scheda del film, la partitura del *Preludio* redatta per sassofono e pianoforte, il deposito SIAE, alcuni appunti sulle sequenze del film e la partitura manoscritta del commento musicale. Anche il secondo pacco presenta alcuni titoli legati al binomio Antonioni-Fusco come *I delfini*, *Deserto rosso* e *L'eclisse.* Sono contenuti nel terzo pacco, invece, i materiali dei titoli cinematografici di un altro regista con il quale Fusco stabilì un importante sodalizio cinematografico: Alain Resnais. Sono infatti collocati i materiali relativi al commento sonoro di *Hiroshima Mon Amour* e *La guerra è finita.* Oltre alla musica per film, il Fondo Fusco presenta un'ulteriore sezione all'interno della quale si distinguono composizioni per ensemble strumentali e vocali. Si annoverano, inoltre, gli autografi dei balletti come *La scala di seta* tratto dall'opera omonima di Gioacchino Rossini e *La rapina* (1965), del poema sinfonico *Fuga di Erminia (Dalla Gerusalemme Liberata)* (1934) e della commedia musicale *Via nuvola 33.* Nelle raccolte di corrispondenza epistolare spicca senza dubbio quella avuta con Franco Mannino.

Francesco Verona

Il Fondo Sergio Bassetti

Le ricerche musicologiche della Fondazione Levi hanno visto negli ultimi anni un crescente interesse verso la musica per film, che ha portato all'acquisizione e alla catalogazione di alcuni importanti fondi di compositori e studiosi, da Giovanni Fusco, fino a Sergio Miceli e Ennio Simeon. È proprio nel segno di continuità con questi due musicologi che la Fondazione ha arricchito la propria biblioteca con l'acquisizione del Fondo di Sergio Bassetti.
Studioso di cinema, e in particolar modo dei rapporti tra immagine e sonoro, Sergio Bassetti ha contribuito in modo essenziale agli studi italiani sulla musica per film, attraverso l'insegnamento (attualmente al CSC – Centro Sperimentale di Cinematografia – di Roma dove si occupa di ascolto analitico del film), la pubblicazione di importanti volumi e monografie tra cui *La musica secondo Kubrick* (2002) e l'attività di ricerca che lo ha portato ha intersecare il percorso di Sergio Miceli e Ennio Simeon: insieme a loro, infatti, ha dato vita negli anni Novanta all'associazione culturale Archivio per la Musica Applicata (AMA), prima associazione in Italia rivolta alla ricerca sulla musica applicata all'immagine.
Il Fondo, la cui acquisizione è iniziata nel gennaio del 2020 e al momento è in fase di conclusione, comprende materiale digitale (DVD e CD rari di colonne sonore cinematografiche), materiale analogico (VHS) e volumi cartacei. Da una prima analisi di questi ultimi emerge una chiara distinzione tra i testi – italiani e stranieri – dedicati alla musica e al sonoro nel cinema (circa il 25/30% dei volumi complessivi) e i testi di carattere precipuamente cinematografico, a loro volta raggruppabili in alcune categorie:

1) Enciclopedie e storie del cinema
2) Testi di carattere teorico sul cinema
3) Monografie sui singoli registi
4) Sceneggiature
5) Romanzi trasposti in film
6) Testi sui media contemporanei (principalmente radio e televisione)

Accanto a questi volumi, nel Fondo si sono isolati altri tipi di materiale, tra cui: tesi di laurea seguite da Sergio Bassetti, appunti e bozze dattiloscritte per saggi e lezioni, cataloghi di mostre del cinema e infine periodici cinematografici, in particolar modo

la rivista Segnocinema di cui Sergio Bassetti è stato collaboratore per lunghi anni e di cui nel Fondo, fatte salve alcune sporadiche lacune negli anni più recenti, sono conservate le annate che vanno dal 1998 al 2018. Di tali numeri è stato fatto lo spoglio, isolando e catalogando sul database della Fondazione LEVIdata i contributi di Sergio Bassetti per tracciare con maggior precisione possibile il prolifico lavoro di ricerca dello studioso, non solamente attraverso il lavoro accademico documentato in libri e saggi da lui pubblicati, ma anche mediante quello critico.

Pasquale Spinelli

Verso Venezia: Alfredo Ceccherini a Lendinara. Cronache musicali dalla stagione 1926-1927

Si riportano di seguito alcune notizie raccolte da testate giornalistiche del Polesine,[1] dalle quali emerge testimonianza dell'attività musicale svolta a Lendinara dal maestro Alfredo Ceccherini[2] alla direzione della banda locale, nel biennio 1926-1927. In quegli anni Lendinara è una cittadina in crescita demografica – nel 1931 conterà circa quindicimila residenti[3] – con una sua distinta tradizione civile e culturale. Ha buone scuole e, tra quelle, anche un Istituto Musicale cui fa riferimento il corpo bandistico; vi si trova un Teatro, il Ballarin, che ospita compagnie filodrammatiche, organizza periodiche accademie vocali-strumentali, allestisce opere e spettacoli per la comunità locale. Il Teatro – progettato dall'architetto Antonio Foschini di Ferrara e decorato dal bolognese Giuseppe Tadolini – era stato inaugurato nel 1814, ma completato soltanto nel 1936 con l'elegante facciata neoclassica, opera del milanese Carlo Invernici.[4]

Una rassegna stampa

Il corpo bandistico di Lendinara e l'Istituto musicale di riferimento ricorrono spesso nelle cronache giornalistiche che ne segnalano con puntualità l'attività pubblica: ad esempio, il *Corriere del Polesine* di sabato 24 ottobre del 1925 dà annuncio del concerto eseguito il successivo martedì 27, in Piazza Vittorio Emanuele. Il programma prevede la sinfonia da *La Zingara* di Michael W. Balfe,[5] il secondo atto del *Poliuto* di Donizetti, il *Duetto* e il *Finale* del quarto atto di *Aida*, l'*Andante-minuetto-finale* della quarta *Sinfonia* di Beethoven, infine il terzo atto de *La Traviata*. Lo stesso giornale conferma l'appuntamento musicale col foglio del 27 ottobre, avendo cura di precisare che il concerto è inserito nella celebrazione cittadina della *Marcia su Roma*. Direttore del corpo bandistico è il maestro Ugo Pallaro che dal 1911 (eccettuata la sospensione negli anni della Grande Guerra) ne guida i musicisti, con risultati artistici anche di un certo rilievo a livello interregionale.[6]

Sulla prima pagina del *Corriere* di venerdì 27 novembre 1925 si ricorda che a Lendinara c'è uso di celebrare la ricorrenza di Santa Cecilia (22 novembre), patrona dell'arte musicale. Il giornale dà così notizia della festa e del tradizionale banchetto sociale, al quale – in un'atmosfera di norma vivace ed euforica – partecipano i bandisti, gli organi direttivi dell'Istituto, il maestro Pallaro, le autorità cittadine e ospiti di riguardo.[7] Con il nuovo anno 1926 sembra che tutto proceda regolarmente, tanto che *La Settimana Cattolica*, periodico della Diocesi di Adria, nel n. 15 del 10 aprile 1926 – annunziando che «la nostra premiata Banda, il 24 e 25 p.v., si recherà per due concerti a Gioia del Colle (Bari)» – formula gli auguri di «nuovi trionfi e nuovi allori alla Banda e all'egregio M°, amico nostro sig. Ugo Pallaro».

Mentre la Banda è in *tournée* a confrontarsi con agguerriti colleghi pugliesi, il Teatro Ballarin ospita una commedia di Bayard, dal titolo ammiccante *Il marito in campagna e la moglie in città*, seguita dall'operetta *L'Italica*, diretta dal Maestro M. G. Fiori. La recensione del *Corriere del Polesine* apparsa il 26 aprile segnala partecipazione ed interesse scarsi da parte del pubblico di Lendinara, tanto che il cronista non può astenersi dal dichiarare che «ciò è veramente doloroso e ci auguriamo che questo stato d'animo assolutamente ingiustificato e che nuoce al buon nome della nostra città, abbia a cessare prontamente». Un calo di entusiasmo da parte del pubblico, insomma, probabilmente attribuibile a scarsa qualità degli spettacoli. Intanto, in seno all'Istituto Musicale – nonostante i meriti e i successi *intra* ed *extra moenia* della Banda – si registra un conflitto insanabile che porta il direttore Pallaro a impreviste dimissioni. Il maestro esce così di scena repentinamente, lasciando

1. L'indagine è stata condotta su *Il Corriere del Polesine. Quotidiano politico della sera*, su *La voce del mattino. Quotidiano fascista e sindacale* e infine su *La settimana cattolica. Periodico della Diocesi di Adria*, effettuando lo spoglio delle relative raccolte per gli anni 1925-1927, disponibili in formato digitale presso la Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo.

2. Mi permetto di rinviare a due miei precedenti contributi sul musicista toscano (Orbetello 1887 - Venezia 1996), cui il presente contributo aggiunge nuovi elementi: *Il Fondo bandistico "Alfredo Ceccherini" nella Biblioteca "Gianni Milner" della Fondazione Levi di Venezia,* in *Musicanti ! Le bande marciano in archivio. Un progetto di recupero, gestione e valorizzazione delle fonti musicali del territorio ferrarese*, Atti della giornata di studi: Ferrara, 25 novembre 2017, Varzi (PV), Guardamagna, 2018, p. 69-83; *La Banda municipale di Venezia: nuove testimonianze e un aggiornamento sulle ultime ricerche*, «Biblioteca Gianni Milner 2012-2022. Quaderni, 1» a cura di Giorgio Busetto, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2019, pp. 317-319.

3. Fonte Statistiche ISTAT, cfr. <http://dati.istat.it/Index.aspx> (cons. 25.7.2021).

4. Cfr. *Il Teatro Ballarin di Lendinara*, a cura di Sergio Garbato, Lendinara: Tipografia Litografia Lendinarese, 1994. Si veda anche il più recente *I teatri storici del Polesine. Quando Gigli, la Callas e Pavarotti*..., Catalogo della Mostra (Rovigo 13 marzo - 27 giugno 2021), a cura di Maria Ida Biggi e Alessia Vedova, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2021, pp. 19-20 e 68-73.

5. Si tratta di un brano popolare del repertorio bandistico, l'*Ouverture* dall'opera *The Bohemian Girl* (1843), resa in italiano con *La Zingara*, dell'irlandese M. W. Balfe (1808-1870). Il brano si trovava normalmente nel repertorio bandistico, risultando di gradimento al pubblico; lo si trova ad es. nel Catalogo del *Fondo Banda Municipale* di Venezia oggi custodito nella Biblioteca VEZ di Mestre (segnatura B 63), con intestazione a Guglielmo Balfe [sic], *La zingara - Sinfonia*, nella trascrizione di Giuseppe Mariani, per le edizioni Ricordi di Milano. Sull'antica e cospicua raccolta musicale veneziana cfr. Barbara Vanin, *Il Fondo Banda municipale della Biblioteca civica VEZ di Mestre*, in *Musicanti ! le bande marciano in archivio*..., op. cit., p. 63-67.

6. Memoria delle vicende bandistiche locali è offerta da Natale Chinaglia, *Corpo bandistico Città di Lendinara. Compendio storico*, Lendinara: Tipografia Litografia Lendinarese, 1994; il riferimento alla direzione del Pallaro (1911-1925) è alle p. 25-39. Purtroppo nel libro non vengono citate puntualmente le fonti archivistiche; l'autore – un bandista – attinge in parte a ricordi personali o a testimonianze orali di terzi, in parte impiega documentazione del Corpo musicale, purtroppo in maniera empirica. C'è da aggiungere che l'archivio dell'Istituto Musicale – a causa di episodi verificatisi nel corso del Novecento – è pervenuto fortemente depauperato. Oggi residua solamente una parte del fondo originario, perciò qualsiasi ricerca è condizionata dalle lacune della documentazione. Il Maestro Francesco Centin, attuale direttore della Banda di Lendinara, ha tuttavia condotto una lodevole opera di recupero e di riordino, compilando anche un primo elenco sommario delle partiture a stampa (106 item) e di quelle manoscritte (53 item) presenti in archivio e a volte complete delle relative parti. Si ringrazia il M° Centin per aver consentito la consultazione di questo elenco.

7. La vivace tradizione conviviale è tramandata, condita da aneddoti, anche da Chinaglia, op. cit., p. 48.

Lendinara per trasferirsi qualche tempo dopo a Ponte di Brenta, in provincia di Padova, a dirigere la banda locale.[8]
Per sopperire alle dimissioni di Pallaro, l'Istituto chiama un direttore supplente, il maestro Aroldo Fornasari che, con diligenza, assicura continuità alla programmazione artistica della banda. Sabato 1 maggio del 1926, il *Corriere* dà infatti avviso di una tombola in piazza organizzata «a beneficio dell'erigendo ricordo ai Caduti e dell'Istituto musicale, con premi per lire tremila» e di un concerto connesso, sempre in piazza Vittorio Emanuele, per le ore 21 della successiva domenica. L'annuncio riferisce che «la premiata Banda cittadina, diretta dal maestro Aroldo Fornasari terrà un concerto svolgendo il seguente programma: 1. *Nell'harem. Balletto egiziano* [di] Fornasari. 2. *Manon. Gran Fantasia* [di] Massenet». Nel giornale del seguente lunedì 3 maggio, si informa che la tombola è stata rinviata a causa del maltempo, mentre il concerto ha avuto normalmente luogo «fra gli applausi e l'ammirazione del pubblico numerosissimo che affollava la Piazza». Grandi elogi sono rivolti al direttore per il suo originale *Balletto egiziano*, per i toni esotici e affascinanti della sua musica;[9] apprezzamento per i solisti e per l'intero Corpo musicale. Fornasari ha così scongiurato un pericolo e compiuto il miracolo, tenendo in piedi la Banda dopo il *forfait* di Pallaro.[10]
Ad un successivo concerto bandistico di Fornasari fa quindi riferimento *La Settimana Cattolica* che, nel n. 25 del 19 giugno 1926, ricorda che «la nostra premiata Banda cittadina, diretta dal chiaro Mº Fornasari, fu molto applaudita nel concerto dato sabato 19 c.m. nel Parco della Mostra Campionaria di Padova». Insomma, la crisi fu ben governata da Fornasari e con risultati apprezzabili.[11]
In quel contesto, segnato dalle turbolenze che interessano l'Istituto Musicale, va dunque inquadrato l'arrivo a Lendinara di Alfredo Ceccherini, del quale le cronache locali cominciano a riferire da lunedì 11 ottobre 1926. Il *Corriere del Polesine* dà infatti notizia dell'arrivo di un nuovo direttore stabile: si tratta del maestro Alfredo Ceccherini che «a sèguito di concorso, viene nominato, su 16 concorrenti». Si riferisce che Ceccherini ha trentotto anni e viene da precedenti esperienze musicali a Bologna; arriva in Polesine «preceduto da ottima fama avendo al suo attivo molti

8. Ne riferisce Chinaglia, cit., p. 38. Di Ugo Pallaro sono conservate nell'archivio della Banda di Lendinara solo nove partiture autografe, individuate e segnalate dal citato *Elenco* del Maestro F. Centin: la *Sinfonia* dall'*Aroldo* di Verdi (1915), la *Sinfonia* dalla *Norma* di Bellini (1919), l'Atto I sempre della *Norma* (1925), la *Sinfonia* da *L'Italiana in Algeri* di Rossini (1920), il quarto atto del *Mefistofele* di Boito (s.d.), l'*Epilogo* dello stesso *Mefistofele* (s.d.), la *Seconda Rapsodia ungherese* di Liszt (s.d.), il terzo atto da *La Gioconda* di Ponchielli (s.d.), l'*Intermezzo* da *L'amico Fritz* di Mascagni (s.d.).

9. Fornasari era dunque anche compositore. A Ferrara, nell'Archivio Storico Comunale, nel Fondo ex Banda Musi, è conservata un'altra sua produzione bandistica di tono esotico con il titolo *Czardas-Improvviso-Danza ungherese*. Su quella cospicua raccolta otto-novecentesca di spartiti per banda, cfr. Enrico Spinelli, *Per un archivio ferrarese della musica*, in *Musicanti ! Le bande marciano in archivio*, op. cit., p. 23-30.

10. Fornasari si sarebbe rivelato, negli anni Trenta-Quaranta, un valido musicista, buon direttore di bande e di corali: dal 1934 in avanti ricoprì con merito quel ruolo a Rovigo, dove la sua attività diede risultati molto apprezzabili anche come pianista accompagnatore nonché didatta. Cfr. al riguardo Sergio Garbato, *L'Associazione musicale "Francesco Venezze": 85 anni di musica e storia*, Rovigo: Accademia dei Concordi, 2007, p. 42, 46 etc. (*ad indicem*).

11. Nell'Archivio della Banda di Lendinara oggi si conserva una isolata trascrizione per banda, autografa di Fornasari, del quinto atto del *Faust* di Gounod, datata Trecenta 1926. Cfr. F. Centin, *Elenco*, cit.

requisiti, tra l'altro è autore dell'inno (marcia) *La Marcia su Roma*». Alcuni giorni dopo, anche *La Settimana Cattolica* conferma quella notizia quasi alla lettera, omettendo tuttavia il riferimento all'inno fascista, sul n. 42 del 16 ottobre 1926.
Nel 1926 l'Istituto musicale di Lendinara è una realtà numerosa, tenuto conto della realtà di provincia in cui opera: il solo corpo bandistico è formato da sessantacinque musicanti effettivi, più sette allievi già avviati a strumenti a fiato e ben trentasei allievi di teoria;[12] la banda, inoltre, vanta una recente medaglia d'oro per avere conseguito – sotto la direzione del citato Pallaro – il primo posto al concorso nazionale bandistico di Ferrara del 1920.[13] Accanto alla sezione dei fiati, l'Istituto cura anche quella degli strumenti ad arco con ventiquattro allievi di teoria musicale e cinque di pianoforte;[14] non manca una corale. Insomma si tratta di una realtà significativa che – dotata di propri organi direttivi e di bilancio autonomo – ha un'articolata strutturazione didattica, è sostenuta da una lodevole ispirazione civile, coltiva un'ambizione artistica della cittadina e della sua comunità che le consente non solo di presentarsi dignitosamente al di là del Po, in terra 'straniera', ma di competere con successo con altre realtà analoghe.
Ceccherini, messosi subito all'opera, fa la sua prima apparizione in pubblico: ad un mese dal suo arrivo, nelle cronache del *Corriere del Polesine* di venerdì 19 novembre si dà annuncio di un importante 'Concerto vocale istrumentale', in agenda per la successiva serata di domenica 21, nel Teatro Ballarin. Si informa che «la parte istrumentale sarà eseguita dalla nostra più volte premiata banda cittadina diretta dall'esimio maestro prof. Alfredo Ceccherini». Dopo i rituali inni nazionali,[15] il programma prende avvio con la sinfonia de *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini, a cui seguono brani dalla *Sinfonia* n. 3 di Beethoven (l'*Andante con moto* e lo *Scherzo finale*);[16] segue una *Marcia su Roma*, inno fascista con accompagnamento bandistico che richiede la partecipazione di ben cento voci, radunate per l'occasione. Dopo l'intervallo, la seconda parte del programma prosegue con la sinfonia da *Le Maschere* di Mascagni[17] e si conclude con la *Rapsodia ungherese* n. 2 di Liszt.[18]

12. Cfr. Chinaglia, op. cit., p. 47.

13. Cfr. Chinaglia, op. cit., p. 37.

14. Cfr. Chinaglia, op. cit., p. 47.

15. Secondo la liturgia di regime, era di fatto obbligo aprire i pubblici concerti di bande, orchestre e orchestrine, con la *Marcia Reale* e con l'inno *Giovinezza* oppure *Il balilla*. Vi erano poi prescrizioni da parte del P.N.F. per l'uso di edizioni musicali debitamente autorizzate. Nel *Corriere del Polesine* se ne scrive il 27 gennaio 1926.

16. Della *Sinfonia* n. 3 op. 55, in particolare del Finale (*allegro molto*), è il caso di segnalare che il Maestro curò una trascrizione per banda, della quale v'è Ms. in copia (*partitura* e *parti*) datata indicativamente della prima metà del sec. XX, conservata oggi nel Fondo *Banda municipale* alla Biblioteca VEZ, a Mestre, con segnatura B 62.

17. Il pezzo costituiva un passaggio obbligato nel repertorio bandistico del tempo, forse un po' per omaggio a Mascagni, musicista famoso e popolare, proveniente dai ruoli bandistici (è nota, infatti, la definizione di *Capobanda* che, in tono spregiativo, di lui diede Gabriele D'Annunzio), un po' per il credito di cui il Livornese godette proprio in seno al regime fascista.

18. Quel concerto resta impresso nella memoria collettiva, secondo l'affermazione di Natale Chinaglia (Chinaglia, op. cit., p. 47) il quale aggiunge che «pezzo forte della serata fu una fantasia tratta dalle *Danze ungheresi* di Brahams» (sic), non concordando con il programma tramandato dal *Corriere del Polesine* che parla invece di una trascrizione della *Seconda rapsodia* di Liszt.

Al concerto di domenica 21 novembre 1926 dà risalto anche *La Voce del mattino. Quotidiano fascista e sindacale* che, con enfasi, riferisce:

> Domenica sera, la Banda locale diede alla cittadinanza una serata di vero godimento artistico-patriottico al Teatro Ballarin. Per la prima volta essa si produsse al pubblico lendinarese diretta dal nuovo e valente Maestro Ceccherini, svolgendo uno scelto e difficile programma di musica classica che venne alternato da inni patriottici accompagnati da cento voci del Gruppo Balilla e della Società Corale della Basilica del Duomo. Il Maestro Ceccherini venne accolto dalla cittadinanza con la più viva simpatia e inutile è dire che alla fine di ciascun pezzo venne ripetutamente ed entusiasticamente applaudito [...]

A quel concerto presenziarono autorità pubbliche e anche musicisti venuti da fuori come ad esempio "il valente Maestro [Carmelo] Preite", che nel 1926 dirigeva la Banda municipale di Venezia e alla cui scuola Ceccherini aveva studiato composizione.[19]
Dopo quell'entusiasmante esordio, Ceccherini torna agli onori della cronaca nel n. 11 del 12 marzo 1927 de *La Settimana Cattolica* con notizia di risalto:

> Apprendiamo con vivo piacere che il chiarissimo Maestro A. Ceccherini, direttore della nostra premiata Banda cittadina, in merito dei vari suoi titoli accademici e della lunga estimazione che egli gode nel mondo artistico musicale, fra 17 concorrenti riuscì vincitore del concorso per la nomina di Direttore della Civica Scuola di Musica Antonio Rebora di Ovada (Alessandria). Mentre vivamente ci congratuliamo con l'illustre Maestro per l'onore conseguito in questo nuovo riconoscimento dei suoi meriti, esprimiamo il voto di tutta la cittadinanza, che cioè egli non lascierà [sic] Lendinara, la quale bene ne apprezza le pregevoli doti e nutre per lui la più ampia stima e simpatia, augurandogli sempre maggiori trionfi.

Ceccherini non prende subito una decisione, ma tiene un po' sulla corda i lendinaresi, ai quali rende noti i suoi successi professionali, certificando ulteriormente la propria professionalità, magari nell'intento di fare lievitare le sue personali quotazioni *in loco*. Forse alla ricerca di un podio per farsi ascoltare da chi conta, trova un'occasione utile nel giorno della festa fascista del lavoro, il venticinque aprile, come segnalato dal *Corriere del Polesine*. A Rovigo e in Polesine convengono per la circostanza autorità di risalto; in un susseguirsi di cerimonie e discorsi, labari e saluti romani, nel corso della giornata fa persino la sua comparsa Giuseppe Bottai,[20] allora sottosegretario al Ministero delle corporazioni. La banda non fa mancare la sua voce: al concerto, tenuto di pomeriggio e all'aperto, «la folla che gremiva la piazza, non si è stancata di applaudire il Mº Ceccherini e gli esecutori e volle riudire

19. È interessante segnalare che nell'archivio della Banda di Lendinara si trova conservato lo spartito di una trascrizione de *I Vespri siciliani* di Verdi, autografa di Preite, datata 1927. Cfr. F. Centin, *Elenco*, cit.

20. Il "Corriere" di lunedì 25 aprile 1927 ha titolo sulle sei colonne del foglio: "Il Polesine ha celebrato il rito del lavoro / in forma superba e degna del suo popolo forte e generoso. / La giornata di S.E. l'on. Bottai".

quel gioiello musicale che è la *Danza delle ondine* nell'Opera *Loreley* del Catalani».[21]
Qualche giorno dopo, mercoledì 27 aprile, lo stesso giornale torna enfaticamente sul «concerto della premiata Banda cittadina nella festa del Natale di Roma», riferendo che essa «superò ogni aspettativa. Dopo i trionfali successi conseguiti nei precedenti concerti al Teatro Ballarin, fu questo il primo debutto nella piazza della città del Corpo bandistico sotto la sapiente direzione del Mº Alfredo Ceccherini. Molto apprezzata fu la Gran Marcia *Un saluto a Lendinara* del valente Ceccherini che dimostra anche in questa composizione una fervida fantasia...».
Il titolo descrittivo della *Gran marcia* lascia campo libero a letture diverse: si trattava propriamente di un omaggio del direttore alla cittadina per la calorosa accoglienza ricevuta al suo arrivo o, piuttosto, di un precoce commiato da Lendinara, nel sopravvenuto intento di trasferirsi in Piemonte? Un imprevisto quanto sospetto *forfait* è segnalato in cronaca di lunedì 2 maggio per il concerto programmato in occasione di una tombola di beneficenza; l'appuntamento musicale è purtroppo rimandato «causa improvvisa indisposizione del direttore prof. Alfredo Ceccherini», all'indirizzo del quale il *Corriere* rivolge formalmente «i migliori auguri di sollecita guarigione». Nella cronaca provinciale di lunedì 6 giugno 1927, sempre il *Corriere del Polesine* dà quindi notizia della messa in scena al Teatro Ballarin de *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas, negli intervalli del quale la Banda eseguirà brani musicali. Sono segnalati «applausi numerosi alla compagnia e al Corpo bandistico, in special modo al suo Direttore Maestro A. Ceccherini».
Un certo fervore e l'entusiasmo, evidenti all'inizio, si spengono tuttavia in breve tempo nella torrida calura estiva. La testata fascista *Voce del mattino* di sabato 13 agosto 1927 si limita infatti ad annunciare un concerto bandistico diretto «dall'esimio Direttore Alfredo Ceccherini», senza alcun indugio sul programma o su altri dettagli di contorno. L'iniziale *crescendo* sembra essersi afflosciato improvvisamente e, in quel ferragosto del 1927, il maestro esce di scena mentre le cronache artistiche di quell'anno saranno assorbite dalle attività filodrammatiche autunnali del Teatro Ballarin e dalla messa in scena di un *Andrea Chenier* di Umberto Giordano, diretto dal maestro Giuseppe Pais,[22] produzioni che trovano il sostegno della locale Opera Nazionale Dopolavoro. Partito Ceccherini, il Corpo bandistico – di nuovo privo di una guida – viene ancora una volta affidato in via provvisoria a Fornasari, musicista di sperimentata fiducia;[23] dal 1928 diviene titolare della direzione il maestro Regolo

21. Deve aver costituito un brano di punta del repertorio di Ceccherini, per il sicuro gradimento riscosso dal pubblico. Se ne trova conferma – a distanza di ben ventidue anni – nel programma di concerto della Banda di Venezia, diretto dal Maestro in Piazza San Marco giovedì 9 giugno 1949, nel quale figura appunto la *Danza delle Ondine*. Cfr. Spinelli, *Il Fondo bandistico "Alfredo Ceccherini"*..., op. cit., p. 82.

22. L'allestimento dell'opera di Umberto Giordano forse fu connessa alla rappresentazione del 22-24-25 settembre del Teatro Sociale di Rovigo. Il cast dei cantanti era composto da Carmelo Alaiso ten. (*Andrea Chenier*), Carlo Cavallini barit. (*Gérard*), Belle Wallroth sopr. (*Maddalena*), Giulia Mari sopr. (*Bersi*), Sappa basso (*Roucher*), Enrico Percuoco (*Mathieu*). Cfr. *Il Teatro Sociale di Rovigo*, a cura di S. Garbato, Venezia: Marsilio, 2003, p. 260.

23. Cfr. Chinaglia, op. cit., p. 48. Dell'attività artistica di Aroldo Fornasari in Polesine, si raccolgono frequenti riscontri come maestro concertatore e direttore d'orchestra nelle stagioni d'Opera al Teatro Sociale di Rovigo: dal 1936 al '44, egli fu spesso sul podio, con varietà di repertorio, da *La sonnambula* di Bellini alle verdiane *Aida* e *Rigoletto*, per il Puccini di *Turandot* e *Madama Butterfly*, come per *Adriana Lecouvreur* di Cilea e *Loreley* di

Romani che guiderà la Banda con autorevolezza e con dedizione fino al 1946.[24]

Qualche considerazione finale

La presenza di Ceccherini a Lendinara appare dunque delimitata in un ristretto periodo, tra l'annuncio pubblico del suo arrivo, datato 11 ottobre 1926, e il concerto del 13 agosto del 1927: neppure un anno pieno, durante il quale il maestro giunge in Polesine, dopo la chiusura dell'esperienza bolognese, forse per occupare solo temporaneamente il posto reso vacante dalle dimissioni di Ugo Pallaro[25] e in attesa di una soluzione più soddisfacente. Lendinara fu solamente una tappa lungo una *marcia* di avvicinamento a una sede prestigiosa che forse, dopo Bologna, Ceccherini ora intravedeva a Venezia, dove la direzione della banda era in pugno al salentino Carmelo Preite, suo docente di composizione. La visita di Preite a Lendinara in occasione del concerto del 21 novembre 1926, prima apparizione pubblica dell'allievo nella sua nuova sede veneta, può lasciare aperta la strada a ipotesi del genere.

A Lendinara, l'attività di Ceccherini, per quanto breve, mostra un'intonazione politica che certamente non stupisce: ai titoli musicali con i quali egli ottiene per concorso l'incarico, incontestabili sotto il profilo professionale, seguono i meriti artistici, fra i quali non fa mancare il brano di propria composizione *La Marcia su Roma*, eseguito al concerto d'esordio del 21 novembre 1926; a breve distanza – vale la pena ricordarlo – da Fratta Polesine, paese natale di Giacomo Matteotti, assassinato a Roma da sicari fascisti solamente due anni prima, il 10 giugno del 1924. Un'intenzione celebrativa si coglie anche nell'altro concerto, quello del 25 aprile 1927, organizzato per la festa fascista dei natali di Roma: in quel programma Ceccherini include un'altra sua composizione, la gran marcia *Un saluto a Lendinara*, definita dalla stampa opera di «fervida fantasia», apprezzata dalle autorità convenute al concerto nella piazza Vittorio Emanuele.[26]

Non è questa la sede per formulare una valutazione artistica in mancanza delle partiture e considerata la scarsità dei dati che poggiano, oltretutto, sulla sola stampa periodica locale, certamente interessata, dunque poco obiettiva e tecnicamente non competente nei propri giudizi. Sembra però evidente che Ceccherini seppe muoversi con sicurezza nel suo ruolo direttoriale, in sintonia con il regime, rapportandosi

Catalani; nel '38 tenne la commemorazione di Stefano Gobatti. Cfr. *Teatro Sociale di Rovigo*, op. cit., p. 262-266 [*Le stagioni d'opera*].

24. Cfr. Chinaglia, op. cit., p. 55-56. Nell'Archivio della Banda di Lendinara, il Direttore F. Centin ha individuato e segnalato circa 26 spartiti, attribuiti a Regolo Romani; si tratta di un complesso di trascrizioni databile tra il 1911 e il 1939, da *La Favorita* di Donizetti all'antologia *La Pucciniana*. Vi sono brani da *Ernani*, *Il Trovatore* e *Rigoletto* di Verdi, ma anche da *Lohengrin* di Wagner; appaiono selezioni da *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Pagliacci* di Leoncavallo come da *Turandot* e *Madama Butterfly* di Puccini. Il repertorio include autori francesi come Bizet e Saint-Saëns, con brani da *Carmen* e *Sansone e Dalila*. Cfr. *Elenco*, cit.

25. Cfr. Chinaglia, op. cit., p. 47-51. La brevità del periodo trascorso da Ceccherini a Lendinara trova una sorta di conferma anche dall'assenza di spartiti del Maestro toscano tra le residue 53 partiture manoscritte dell'Archivio della Banda. Cfr. sempre l'*Elenco* di F. Centin.

26. «Ben meritati gli applausi tributati al chiarissimo Maestro il quale, con rara sapienza, dirige i bravi bandisti che, per la maggior parte quantunque operai, sacrificando con tenace volontà, riescono ad ottenere successi artistici come provetti professionisti. Furono anche ammirati i solisti Bianchini Albino, Vogliardi Giuseppe, Osti Fulvio, Milan Domenico e l'insuperabile basso Volponi Arnoldo». Così il *Corriere del Polesine* del 27 aprile 1927.

proficuamente con le autorità locali e proponendo al pubblico un repertorio calibrato per qualità e per contenuti.[27] Dagli esigui dati disponibili appare un sostanziale bilanciamento tra gli autori italiani di tradizione operistica (Rossini), del secondo Ottocento (Catalani) e della cosiddetta 'Giovane Scuola' (il Mascagni de *Le Maschere*) e quelli stranieri come Beethoven, Brahms o Liszt. I primi e i secondi fanno da cornice agli inserimenti creativi del maestro, *in primis* l'inno celebrativo della *Marcia su Roma* e poi quel *Saluto a Lendinara*, ad ogni modo un omaggio alla cittadina polesana, come seguiranno anche altre composizioni d'occasione negli anni successivi, che confermano una forma di *captatio* messa in pratica dai direttori di banda, professionisti itineranti, attenti a riscuotere il favore del proprio pubblico, talvolta anche a blandirlo. Per il caso di Ceccherini varrà ricordare due composizioni più tarde, della direzione veneziana, quali l'*Ode a Venezia* e la marcia *Omaggio a Marco Polo*, «enfatici montaggi di una teoria di temi musicali, conditi dal frequente ricorso ad effetti ritmici e coloristici, che mettono in risalto l'espressività idiomatica propria della banda».[28]

Per sintetizzare, lo squarcio aperto sul breve passaggio di Alfredo Ceccherini in Polesine consente di cogliere alcune dinamiche verosimilmente estendibili al di là dei personaggi coinvolti e al di fuori della provincia interessata.

La prima categoria di 'attori' su cui riflettere è necessariamente quella dei direttori di banda – e ne compaiono ben quattro in questa rapida carrellata – musicisti cui va riconosciuta una professionalità specifica nell'ambito musicale, proprio in ragione del loro essere depositari di un mestiere che ha molto dell'artigianato e meno dell'originalità creativa, caratteristica dell'Arte; motivo per cui la storiografia musicale ha finora mantenuto questi ruoli, chiaramente di secondo piano, nella «giungla dell'anonimato», assieme – e in questo, forse, ingiustamente – a «tutti coloro – e gli archivi ne contano un'infinità – che, coltivando la musica per mero diletto, non mancavano di confezionare inni, marce, poemi sinfonici per blandire il potere».[29]

I direttori di banda, invece, di musica vivevano, collaborando alla diffusione della musica colta, nell'Italia dell'epoca, dalle *élites* agli altri strati sociali. Non va dimenticata, tra l'altro, la specificità del periodo in esame, che coglie proprio i decenni di transizione, nel nostro Paese, da una civiltà musicale in cui la diffusione della musica era agganciata in via esclusiva alla *performance*, a una civiltà – per dirla con Benjamin – caratterizzata da una piena e pervasiva riproducibilità tecnica. La banda ha qui ancora una funzione di diffusore della cultura musicale, dal Teatro e dalla Chiesa alla Piazza, come confermato dal repertorio proposto in concerto.

Vi sono poi le comunità locali, rappresentate in questa vicenda da Lendinara e dalle sue istituzioni musicali: anche queste, considerate nell'insieme, un 'attore'

27. Non pare casuale il fatto che, proprio nel biennio 1926-1927, l'Amministrazione cittadina aumentasse il sussidio alla Banda e che concorresse a fondo perduto per le spese del Teatro Ballarin, come si desume dagli atti consiliari dell'Archivio Storico Comunale di Lendinara (vd. Reg. 45.41: provvedimento del 26. 11. 1926 e Reg. 46.41: provvedimento del 10.9.1927).

28. Cfr. Spinelli, *Il fondo bandistico "Alfredo Ceccherini"*..., op. cit., p. 79.

29. Cfr. Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel Ventennio fascista*, Padova: Libreriauniversitaria.it, 2018, p. 279.

identificabile attraverso precise e legittime aspirazioni, i campanilismi e i riti del vivere sociale, costantemente attraversati dalla musica, al pari di altri fenomeni sociali emergenti (*in primis*, lo sport) che lo spoglio della stampa periodica – in parte, voce del potere e, in parte, anche voce della comunità – consente efficacemente di registrare, in maniera sistematica e puntuale. Nella condotta di Ceccherini alla direzione del Corpo bandistico di Lendinara è infine doveroso riconoscere, proprio in ragione della brevità di quella esperienza, alcune forme di collaborazione con il potere nella costruzione del consenso di cui, tuttavia, non è possibile affermare se siano dovute a un'adesione personale al regime e all'ideologia fascista, oppure a semplice ossequio, certamente opportunistico, ma addebitabile a un'obbedienza indifferente, oppure a spirito di servizio, o ancora ad amor proprio o della propria carriera; in maniera non dissimile, il discorso è applicabile ai brani d'occasione composti per il pubblico 'pagante', anche dopo Lendinara. Resta, in fondo, la vicenda umana di un professionista in cerca della propria stabilità e del prestigio adeguato ai propri meriti: una vicenda assai poco eccezionale, ma non per questo priva di significato ai fini di una storia musicale, forse minore, ma pur sempre italiana.

Fondi artistici

6. Alessandro Milesi, *Ritratto di Angelo Levi*
VENEZIA, COLLEZIONE PRIVATA. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

Luisa Turchi

Alessandro Milesi ritrattista
Filantropia e immagini di rappresentanza tra Otto e Novecento per le famiglie Levi, Oreffice, Ravà, Coen Bianchini, Franco, Treves de Bonfili e Guetta

> «L'anima del ritrattato brilla nello sguardo,
> le caratteristiche si delineano acute e penetranti
> e nelle tele i personaggi rivivono in tutta la loro intensa espressione.»
>
> Angelo Balbi, *Note d'Arte. Alessandro Milesi*
> ne «Il Lavoro», anno XVII, n. 75, Genova, 16 marzo 1919

«Pittore di genere, certo, e anche ottimo paesaggista; ma soprattutto ritrattista, e ritrattista grande: ecco il Milesi vero».
Così Silvio Branzi, nel 1975, sulle pagine dell'«Ateneo Veneto».[1]
Alessandro Milesi (Venezia, 1856-1945) è, infatti, uno dei pittori veneti di transizione tra Ottocento e Novecento (figura 1, p. 107), noto in ragione della sua partecipazione a numerose esposizioni d'arte a lui contemporanee, sia nazionali che internazionali, dove riportò spesso premi e riconoscimenti.[2]
Di famiglia non agiata – la madre, veneziana, è Lucia Viola, sposata in seconde nozze con Giovanni Maria, di origine bergamasca,[3] commerciante all'ingrosso di granaglie nonché titolare di un negozio di biade – nasce in Fondamenta Ognissanti, il 28 aprile 1856, al numero civico 1458, sestiere di Dorsoduro, come si evince dal certificato della Parrocchia dei Santi Gervasio e Protasio (figura 2, p. 107).
Frequenta le Scuole Elementari dai Padri Cavanis, scuola gratuita per i poveri, e a causa della salute malferma del padre ormai anziano, è costretto a provvedere al mantenimento della famiglia, iniziando a lavorare come garzone da un tabaccaio nei pressi di San Simeone. A proposito di questo periodo, Domenico Varagnolo, suo

---

1. Silvio Branzi, *Alessandro Milesi*, in «Ateneo Veneto», Venezia, luglio-dicembre 1975, vol. XIII, n. 2, pp. 47-54.

2. Venti le sue presenze alle Biennali veneziane, dal 1895 al 1935, con una prima personale nel 1912 e una seconda alla mostra celebrativa dei Quarant'anni della Biennale, nel 1935. Tra i premi ricevuti, le medaglie d'oro per *Al Caffè* a Boston (1890), *La merenda del gondolier* a Roma (1893) e *Ore tranquille* a Monaco (1893). È presente in collezioni private e pubbliche, tra le quali (oltre alla Fondazione Levi): Venezia, Galleria Internazionale D'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Fondazione Cini e Fondazione Querini Stampalia; Trieste, Museo Revoltella; Milano, Galleria d'Arte Moderna e Collezione Fondazione Cariplo-Gallerie d'Italia, Piazza Scala; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Musei Vaticani; Napoli, Palazzo Reale; Genova, Raccolte Frugone; Monaco di Baviera, Neue Pinakothek; New York, Brooklyn Museum of Art.

3. Originario di Fuipiano al Brembo, Giovanni Maria aveva avuto diciotto figli dalla sua precedente moglie, dei quali non gli rimanevano che tre figlioli. Lucia Viola, sposata in seconde nozze, gli diede solo un figlio: Alessandro Milesi. La Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro conserva il *Ritratto della madre* dell'artista, mentre a Bergamo, all'Accademia Carrara, c'è il *Ritratto del padre* e al Museo Civico di Bassano il *Ritratto del padre infermo*.

primo biografo, riferisce alcuni coloriti aneddoti, che sembrerebbero rivelare già una sua precoce propensione verso l'arte pittorica: egli si sarebbe infatti divertito a "scarabocchiare" i paterni sacchi di farina, così come a ornare i pacchi dei sigari e schizzare l'effigie dei clienti sul banco del negozio del tabaccaio.[4]
Nel novembre 1869, grazie all'interessamento di un fratellastro, riesce ad iscriversi alla Regia Accademia di Belle Arti. Chi lo sostiene sin dall'inizio è l'insegnante di Disegno di Figura, Napoleone Nani, che provvede a procurargli anche un lavoro presso il fotografo Sorgato, come ritoccatore. Antonio Sorgato ha proprie botteghe a San Zaccaria in campiello del Vin (Castello 4674) e in Campo San Zaccaria (Castello 4684).[5]
La cattedra di pittura, all'Accademia di Belle Arti, è stata affidata al pittore Pompeo Marino Molmenti, da cui Milesi imparerà a riconoscere la composizione e il valore del colore. Nei quattro anni in cui frequenta i corsi, riceve diversi premi annuali[6] dai suoi professori che, oltre a Napoleone Nani, sono Jacopo D'Andrea, per il Disegno di Figura, Domenico Bresolin, per il Paesaggio, Federico Moja, per la Prospettiva, Ludovico Cadorin, per l'Architettura.
Frequentano la stessa Accademia, oltre a Milesi, Giacomo Favretto, Luigi Nono, Egisto Lancerotto ed Ettore Tito, che come lui si distingueranno in seguito nella pittura di genere, sulla scorta degli ideali propugnati da Pietro Selvatico Estense, segretario e professore dell'Accademia di Belle Arti che già a partire dal suo discorso *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea* (1950) aveva invitato gli allievi a rivolgersi alle rappresentazioni dal vero.
In particolare, verso Giacomo Favretto, artista morto precocemente nel 1887, Milesi nutrirà sempre un profondo senso di ammirazione ed amicizia, tanto che ancora da anziano sarà autore di un ottimo giudizio da lui espresso sulle pagine de «L'illustrazione italiana» del 13 dicembre 1942, a proposito del dipinto *Maternità*, un capolavoro di Giacomo Favretto che raffigura una donna in vesti settecentesche, allora ritornato in Italia.[7]

4. Domenico Varagnolo, *Alessandro Milesi pittore veneziano*, Venezia: Edizioni Libreria Serenissima, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1952, pp. 6-7, e Domenico Varagnolo, *Il nostro Milesi* in Clauco Benito Tiozzo, (a cura di), *Alessandro Milesi. Una vita per l'Arte,* Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, [pp. 41-55], in part. p. 41.

5. *I fotografi veneziani dell'800*, *Stradario* [con indicazione degli stabilimenti fotografici], in «All'Archimede», anno II, trimestrale, n. 5 e 6, gennaio-giugno 2015, p. 30.

6. Negli anni in cui è iscritto all'Accademia veneziana, riceve diversi premi. Nel 1870-71: 2º Accessit in Disegno della figura (Elementi Anno I) dal Nani; 2º Accessit in Ornato (Copia dal Rilievo semplice all'acquerello e matita) dal cav. Cadorin; nel 1871-72: 1º Premio in Disegno della Figura (Disegno del Busto Anno II) da D'Andrea e Nani; 1º Premio in Ornato (Copia dal Rilievo aggruppato con drapperie) dal cav. Cadorin; un lodevole in Anatomia (Lezioni teoriche) dal cav. Michelangelo; nel 1872-73: 2º Accessit in Prospettiva (Traduzioni in Prospettiva di disegni architettonici a chiaroscuro) da Moja; 1º Premio in Paesaggio (Disegni a matita e chiaroscuri a carbone, I Corso) da Bresolin; 1º Accessit in Statuaria (Anno I) da D'Andrea e Nani; 3º Accessit in Studio delle Pieghe (Anno II) da D'Andrea e Nani.

7. Così scrive Milesi: «perfezione e mistero, potenza di colore e di chiaroscuro, commossa serenità nella figura, sono le qualità più eminenti di questo dipinto che deve classificarsi fra le opere più importanti del mio amico e collega Giacomo Favretto. Già appartenente al mosaicista Gianese, questa tela passò all'Antiquario 'Gughenaim' [Guggenheim] di Venezia e da questi poi fu venduta a Londra. E dopo più di quarant'anni la "Bice" è rimpatriata per aggiungersi ai tesori d'Arte dell'Italia nostra». [Alessandro Milesi, *Un capolavoro di Giacomo Favretto*, in «L'illustrazione italiana», 13 dicembre 1942].

1. Alessandro Milesi (Venezia, 1856-1945), fotografia
FIUGGI, ARCHIVIO PRIVATO. PH FIUGGI, GIAMPIERO PACIFICO

2. Certificato di nascita del pittore Alessandro Milesi della parrocchia S. Gervasio e Protasio
ARCHIVIO PRIVATO. PH FIUGGI, GIAMPIERO PACIFICO

Milesi non termina gli studi a Venezia, bensì all'Accademia Cignaroli a Verona. Nel 1874, infatti, segue là Napoleone Nani, nominato direttore e titolare della cattedra di Pittura. Al grande maestro e benefattore deve in gran parte l'interesse per il disegno e per la luce, elemento imprescindibile sia per le scene dal vero sia per i ritratti da lui eseguiti. Ritornato a Venezia, comincia a dedicarsi totalmente alla pittura.

Profondo conoscitore di tutti gli angoli della sua città, è un grande osservatore e "cattura" i suoi modelli sul posto, fra le calli e i campielli, invitandoli a posare per lui nello studio. È inoltre un frequentatore abituale del *Caffè degli Artisti* in Campo Santa Margherita, luogo di ritrovo anche di pittori quali Nono, Ciardi, Laurenti e Bressanin. Milesi si recherà spesso anche *Al Florian*, nella storica saletta denominata "Il Senato", dove si riunivano gli intellettuali e gli artisti di Venezia, assieme a personalità forestiere.[8]
È probabilmente Giacomo Favretto (Venezia 1849-1887), ad introdurlo inizialmente come pittore in alcuni ambienti legati a famiglie ebree, cosicché il pittore coglie al volo l'opportunità di eseguire numerosi ritratti di personalità note, che portano cognomi importanti come i Levi, cui faranno seguito gli Oreffice, i Ravà, i Coen Bianchini, i Franco, i Treves de Bonfili e i Guetta, solo per citarne alcuni. Si è cercato

8. Domenico Varagnolo cit., pp. 17-18, poi ripreso in Domenico Varagnolo in Clauco Benito Tiozzo cit., p. 46.

4. Giacomo Favretto, *Ritratto di Angelo Levi*
VENEZIA, FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

5. Angelo Levi di Abramo (1824-1886), fotografia (Fratelli Vianelli)
VENEZIA, ARCHIVIO FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

3. Giacomo Favretto (attr.), *Ritratto di Angelo Levi*
VENEZIA, FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

così di fare ipotesi, provando a ricostruire le identità e la cronologia di esecuzione dei personaggi raffigurati da Milesi.
Già Favretto aveva eseguito almeno due *Ritratti di Angelo Levi* di proprietà della Fondazione Levi e ancora oggi a Palazzo Giustinian Lolin. Il primo (figura 3, p. 109) è attribuito, ed è precedente al secondo (figura 4, p. 108) di cui Giorgio Busetto ha redatto la scheda[9] per la mostra *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione* a cura di Paolo Serafini, tenutasi a Palazzo Correr nel 2010. Tra gli ultimi capolavori dell'artista, raffigura il padre di Angelo Adolfo e nonno di Ugo Levi, Angelo Levi di Abramo (1824-1886), ricco finanziere e commerciante di granaglie, ritratto a tre quarti. Già Perocco lo considerava tra "gli ultimi capolavori del maestro", e Busetto nota come l'artista renda «con felice intensità pittorica la personalità del ritrattato, conferendogli una speciale soddisfatta forza, pacatezza e distinzione».[10] Indossa una giacca con chiusura a doppio petto, pantaloni di color tortora e un gilet, porta la cravatta di seta gialla con fermacravatte impreziosito da pietre, a forma di ferro di cavallo.
Il ritratto è ispirato ad una fotografia in bianco e nero dello studio veneziano dei fratelli Vianelli conservata nell'Archivio della Fondazione Levi (figura 5, p. 108). Milesi guarda al mezzo fotografico con interesse, come è d'uso fra i pittori nell'Ottocento per i quali la fotografia è un mezzo ormai quasi imprescindibile con il quale ci si deve confrontare, ma naturalmente continua a preferire le pose dal vivo per realizzare i suoi ritratti. L'opera fu commissionata, se non da Angelo Levi stesso, più probabilmente dai figli Angelo e Cesare Augusto, appena morto il padre. Nel catalogo della III Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1899 nella quale l'opera fu esposta,

9. Giacomo Favretto, *Ritratto di Angelo Levi*, olio su tela, cm 108,3 × 72, 7, firmato in basso a sinistra: "G. Favretto", Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, in Palazzo Giustinian Lolin. Esposizioni: Venezia 1899, sala B, n. 23, cat. p. 22; Venezia 1923, n. 51, cat. p. 9. Fonti Archivistiche: ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia, Fondo Storico, serie Scatole Nere, b. 10, "Mostra di Favretto - Inviti stranieri - 1899". Bibliografia: *Guida Popolare di Venezia e della III Esposizione Internazionale d'Arte. Anno 1899*, Venezia: Tipografia del Gazzettino, 1899, p. 68; Ugo Fleres, *Esposizione Artistica Internazionale di Venezia. Mostra retrospettiva del pittore Giacomo Favretto*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 1899, p. 102; *Mostra retrospettiva del pittore Giacomo Favretto*, in *III Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, catalogo, p. 22; Ugo Nebbia, *Il ritratto veneziano dell'Ottocento a Palazzo Pesaro*, in «L'Illustrazione italiana», 21 ottobre 1923, p. 504, ill. b/n; Enrico Somarè, *Favretto*, Milano: Mondadori, 1935, p. 217; Guido Perocco, Renzo Trevisan, *Giacomo Favretto*,Torino: Umberto Allemandi & C., 1986, pp. 180-181, tav. bn, n. 182; Renzo Trevisan (a cura di), *Giacomo Favretto 1849-1887*, Scorzè - Venezia: La Tipografica, 1999, p. 195, ill. col. [scheda ripresa da: Giorgio Busetto in *Giacomo Favretto. Venezia, fascino e seduzione*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante 23 aprile - 11 luglio 2010, Venezia, Museo Correr 31 luglio - 21 novembre 2010) a cura di Paolo Serafini, Milano: Silvana Editoriale, 2010, n. 65 p. 185-186]. Sergio Marinelli, inoltre, scrive brevemente a proposito di questo *Ritratto di Angelo Levi*: «In quegli anni Favretto copia a china i modelli seicenteschi, con una netta preferenza per i ritratti di uomini con turbante di Rembrandt e degli artisti che a Rembrandt si ispirano, Grechetto, Nogari e Giandomenico Tiepolo. Favretto non si limita alla semplice riproduzione di un modello iconografico; ne assimila la raffinatezza del colore e la qualità della luce che rivela, dal fondo ocra, il volto disincantato di *Angelo Levi* (1886), erede della fortuna della casa commerciale e bancaria ebrea Jacob Levi e figli, il cui ultimo rampollo, Ugo Levi, sarà padre della fondazione musicale veneziana. È suggestivo pensare che il riferimento di Favretto alla pittura di Rembrandt, per il ritratto di un ebreo, sia consapevole e voluto. […] La borghesia ebraica, con sforzo, era riuscita ad acquisire ruoli di rilievo nella società e da qui la volontà di auto-rappresentazione e di rottura con la passata tradizione iconoclasta, senza mai ostentare la radice culturale ebraica, celata sotto le vesti borghesi.» [Sergio Marinelli, *I limiti incerti del ritratto*, in *Il ritratto nel Veneto 1866-1945*, a cura di Sergio Marinelli, Verona: Banco Popolare di Verona e Novara (edizione fuori commercio), Editoriale Bortolazzi Stei, 2005 [pp. 2-62], in part. p. 33 (ill.); p. 39].

10. Giorgio Busetto in Paolo Serafini cit., p. 186.

nella Sala dedicata alla Retrospettiva dell'artista, viene segnalato come appartenente al "Cav. Angelo Levi" e porta la data 1886. Il valore dell'opera era di 5000 lire.
I Sullam commissionano una copia dell'opera a Milesi, che viene realizzata presumibilmente a ridosso dell'originale, in contemporanea o subito dopo la morte di Favretto (1887), e che si trova oggi in collezione privata (figura 6, p. 104).
Pur nello sforzo di una accurata somiglianza, emergono sottili differenze: Milesi sembra averlo ripreso un po' più da lontano, con un effetto di maggiore "schiacciatura" del corpo, che fa apparire la sua figura più piccola e "famigliare", la sua pennellata è inoltre più mossa e variabile nei toni e sfumature di colore, influenzandone l'espressione, per cui il viso del ritrattato appare meno nitido e più in ombra. Milesi ne esce, tuttavia, sicuramente come degno continuatore dell'artista e con una personalità propria, per nulla inferiore al suo predecessore e collega.

Del resto il pittore ebbe, dai Levi, importanti commissioni: allo stato attuale in cui si scrive non sono state reperite lettere di incarico o pagamenti dei dipinti in esame, ma sono di certo opere autentiche dell'artista almeno tre dipinti di proprietà della Fondazione Levi, e precisamente il *Ritratto di Cesare Levi* e altri due ritratti che raffigurano una coppia, presumibilmente i ritratti di *Cesare Augusto Levi* e *Anna Schiff*.
Il Cav. Cesare Levi (1826-1892), di Abramino Levi di Jacob (1799-1865) ed Enrichetta Levi (1805-1891), fu uno dei titolari della onorata Ditta Iacob Levi e figli (JLF), nonché consigliere della Banca di Credito Veneto, più volte consigliere comunale e consigliere della Camera di Commercio, sposato a Giuseppina Levi (1831-1904), di Angelo o Anzolon (1801-1881) e Giovanna Kaula (1803-1883), moglie e madre affettuosa, che gli diede dodici figli. Cesare fu conosciuto per la sua onestà, integrità, filantropia e carità verso i poveri, come si evince dal suo necrologio pubblicato sulle pagine de «Il Vessillo Israelitico».[11]
Nel cimitero ebraico moderno del Lido vi è la sua tomba, che così recita:

> Qui giace IL CAV. CESARE LEVI FU ABRAMO / nato il 19 aprile 1826 / per integrità di carattere / animo sinceramente benefico / sviscerato affetto di famiglia / specchiata probità commerciale / insuperabile modello / all'alta sua intelligenza / attinsero / consigli assennatissimi

11. «Nella sera del 26 maggio moriva improvvisamente il Cav. Cesare Levi fu Abramo, capo della onor. Ditta Iacob Levi e figli. Era uomo veramente onesto, apprezzato da tutti per la sua attività ed intelligenza. Eletto parecchie volte consigliere comunale e consigliere della Camera di Commercio, prestò l'opera sua con zelo e disinteresse. Cesare Levi era assai caritatevole; chi a lui rivolgevasi riceveva sempre un generoso soccorso: ed a mezzo dell'eccellentissimo signor Rab. Mag. elargiva annualmente a favore dei poveri parecchie migliaia di lire per assegni settimanali e mensili. Modesto in vita, lasciò scritto che modestissimi fossero i suoi funerali e che la somma risparmiata fosse impiegata in beneficienza, convinto che le benedizioni dei poveri e le loro lagrime formano la maggior gloria sul tumulo di un facoltoso. Malgrado però tale sua volontà, il trasporto funebre riuscì imponente: prova della stima che egli godeva a Venezia. Il Municipio inviò uscieri con torcie, così la Camera di Commercio ed altre associazioni: molte e ricchissime le corone mandate dalle principali famiglie veneziane, un buon numero di torcie e circa 150 gondole accompagnarono la salma venerata fino al Cimitero del Lido ove furono pronunciati tre commoventi discorsi, nell'ultimo dei quali ricordavansi specialmente le benemerenze del rimpianto trapassato verso i sofferenti […] ecc. Nel suo testamento lasciava a vantaggio dei poveri della Comunità L. 4000 e gli egregi figli rimisero inoltre alla Direzione di beneficienza L. 600; 500 da distribuirsi nel giorno dei funerali e nel trigesimo e 100 alla Casa di Ricovero; aggiungevano altre elargizioni ai vari istituti cittadini. Il Cav. Cesare Levi si è ricongiunto ai suoi padri per godere il frutto delle sue sante opere: sia benedetta la sua memoria perché fu buono e benefico». [Giuseppe Bassi, maestro, Venezia, 15 giugno 1892, *Cav. CESARE LEVI fu Abramo* ne «Il Vessillo Israelitico», volume XL, giugno 1892, pp. 186-187].

9.

10.

7.

7.
Alessandro Milesi,
Ritratto di Cesare Levi
VENEZIA, FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI.
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

8.
Cesare Levi (1826-1892), fotografia
VENEZIA, ARCHIVIO FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

9.
Alessandro Milesi,
Ritratto di Cesare Levi
IN DEPOSITO, VENEZIA, MUSEO EBRAICO

10.
Alessandro Milesi,
Ritratto di Giuseppina Levi
IN DEPOSITO, VENEZIA, MUSEO EBRAICO

11.
Giuseppina Levi (1831-1904),
fotografia
VENEZIA, ARCHIVIO FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

sempre / le molte istituzioni patrie / e sodalizi cittadini / che vollero lui preposto / alle loro amministrazioni / dopo una vita dedita intera / al bene altrui /morì / lasciando infinito desiderio di sé / il 28 maggio 1892 / la moglie e i figli lacrimando / posero".[12]

Anche di questo *Ritratto di Cesare Levi* (figura 7),[13] tratto da una fotografia conservata in Archivio della Fondazione Levi (figura 8), che celebra un uomo con barba fluente, distinto ed elegantemente vestito come si conviene alla sua posizione, esiste una copia di Milesi (figura 9), eseguita per la famiglia Ravà e di recente donata insieme al *Ritratto di Giuseppina Levi* e al *Ritratto dell'Avvocato Moisè Ravà* al Museo Ebraico di Venezia.[14]

Il Ritratto di Giuseppina Levi (figura 10) mostra l'anziana donna dall'espressione volitiva, con indosso una veste austera, dalle maniche rigonfie e il colletto alto. Nata da rispettabile famiglia, fu donna virtuosa di grande fede, modestia e carità, amorevole con i figli quanto autorevole. Anche di lei vi sono delle fotografie cui guardò sicuramente Milesi (figura 11).

8.

11.

12. *Lapide di Cesare Levi al cimitero ebraico del Lido di Venezia*, 1892, ill. in Edoardo Gesuà sive Salvadori, *L'Albero del Ghetto. Repertorio ragionato dello stato civile nella Comunità ebraica veneziana dall'Unità d'Italia alla Grande Guerra*, Firenze: Giuntina, 2015, p. 325.

13. *Ritratto di Cesare Levi*, olio su tela, ovale, cm 89 × 64,5, firmato a metà, a destra: "A. Milesi", Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Palazzo Giustian Lolin.

14. All'uscita di questo saggio non si è potuto prendere visione dal vivo dei tre dipinti perché ancora imballati al Museo Ebraico di Venezia, perciò disponiamo solo di informazioni storiche dovute a ricerche personali e presso eredi Ravà. Insieme ai ritratti, in collezione Ravà si segnalava anche il *Ritratto del prof. Eduardo Vivanti* in matita a carboncino con gessetto, di cm 56 × 42,5, firmato "A. Milesi", esposto alla Sala Napoleonica del Museo Correr di Venezia nel 1959 [*Mostra di Milesi* (Sala Napoleonica, Venezia, 18 aprile-18 maggio 1959), a cura di Guido Perocco, organizzata dalla Socia della Taverna con gli auspici del Comune di Venezia, Venezia: Fantoni, 1959, p. 42].

Moisè Ravà era nato a Sermide nel 1828 da famiglia di Revere (Mantova) e morto a Venezia il 24 maggio 1892, lo stesso anno in cui morì sia l'amata moglie Bona Motta che il cugino Cesare Levi. Partecipò come tenente alla guerra per l'indipendenza (1848) per la difesa di Venezia e fu ferito a Forte Marghera. Fondatore con la moglie Bona Motta nel 1850 dell'Istituto Ravà che diresse fino alla morte, situato per quarant'anni in Palazzo Sagredo a Venezia (dove vi era una lapide a lui dedicata risalente al 1893),[15] venne insignito nel 1870 da Vittorio Emanuele II°, come Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia. Dal suo necrologio sul «Vessillo Israelitico» leggiamo che fu stimato maestro ed educatore modello, amato dai suoi allievi.[16]

Il *Ritratto dell'Avvocato Moisè Ravà* (figura 12), datato 1888, accoglie i favori del pubblico alla XIV Esposizione Internazionale d'Arte veneziana del 1924 e verrà esposto anche alla grande mostra postuma di Milesi voluta da Guido Perocco, direttore

15. *Lapide apposta a Palazzo Sagredo in ricordo di Moisè Ravà*, 1893, ill. in Edoardo Gesuà sive Salvadori, 2015 cit., p. 324. [«Per oltre XXXX anni / da queste memori aule / mercanti marinai / artisti scienziati / per ogni parte di mondo / si sparsero / nella varietà infinita delle sorti / una intensa unità d'affetto / serbarono / nella memoria di Moisè Ravà / educatore insuperato / fraternamente concordi / rimasero / il nobilissimo fatto / questo marmo / rammenti / XXIV maggio MDCCCXCIII / discepoli-amici»].

16. «La distinta famiglia Ravà fu nuovamente visitata dalla sventura. Non aveva ancora asciutto il ciglio per la perdita della madre affettuosa che già un'altra fossa doveva aprirsi per ricevere la salma dell'ottimo genitore. Nella notte del 24 Maggio, affranto più che dalle sofferenze fisiche dal dolore per la perdita della diletta sua Bona, il Cav. Moisè Ravà, direttore e proprietario dell'Istituto omonimo, a 64 anni chiudeva la sua mortale carriera. Il Cav. Ravà poteva dire di dovere tutto a se stesso: la sua bandiera fu lavoro assiduo, instancabile ed il suo volere, sempre volere e fortemente volere lo portò, da umili principii, al grado più eminente cui potesse aspirare nella sua carriera di maestro educatore, avverandosi in lui quanto leggesi nelle sacre carte […]. Egli era altamente stimato come educatore modello e considerato più che maestro, padre amoroso dei propri alunni. Somma era la fiducia che si riponeva nel suo Collegio e ciò a ben giusta ragione poiché egli non risparmiando cure e spese, volle che il corpo insegnante fosse composto d'uomini distinti in ogni ramo d'insegnamento e n'ebbe a compenso di vederne uscire giovani assai bene istruiti e capaci di disimpegnare con molto onore il proprio compito in quella carriera a cui si erano dedicati. È cosa indubbia che i numerosi suoi allievi ricorderanno sempre con reverenza di scolari e con affetto di figli la memoria di quell'uomo che seppe cattivarsi il loro amore e la loro stima. Il Cav. Moisè Ravà era marito e padre affettuoso, buono e gentile con tutti, sinceramente religioso. E sebbene il Collegio sia internazionale ed accolga alunni di qualunque professione di fede, pure con sommo zelo curò sempre non solo l'istruzione ma ben anche le pratiche della nostra santa religione. Il figlio Adolfo che da varii anni per la malferma salute del compianto padre è l'anima del Collegio camminerà certo su quelle orme già tracciate dal genitore e potrà come ha sempre individualmente goduto, meritare anche per l'avvenire la stima e la fiducia delle famiglie. Nel giorno 27 u.s. ebbero luogo i funerali che riuscirono una affettuosa e solenne dimostrazione di rimpianto a chi spese tutta la sua esistenza nella nobile e difficile missione di istruire e di educare. Il numeroso corteo era preceduto dalla bandiera dell'Istituto scortata da parecchi alunni del collegio, venivano poi una ventina di corone inviate da parenti, amici, insegnanti ed allievi ed altre cinquanta torcie. Poscia il feretro, i cui cordoni erano tenuti dal comm. Rosa, regio provveditore agli studi, dall'assessore avv. Calucci per il sindaco, dal prof. Gambard, dai cav. Silvio e Giulio Coen, dall'avv. Ascoli e dall'avv. Musatti. Per espresso desiderio dei figli non furono pronunciati discorsi e la salma fu accompagnata all'ultima dimora da un buon numero di gondole. Possa l'intemerata fama lasciata dal padre essere di conforto agli egregi figli e congiunti e lenire in parte il loro dolore.» [Giuseppe Bassi, maestro, Venezia, 23 maggio 1892, *Cav. Moisè Ravà*, in «Il Vessillo Israelitico», volume XL, giugno 1892, pp. 185-186]. Si veda anche Edoardo Gesuà sive Salvadori cit., p. 319: [D]: Venerdì 12 febbraio: *Bona Motta*, di anni 63, figlia di Consiglio, moglie al Cav. Moisè Ravà. Bona Motta fu fondatrice assieme al marito del Collegio Ravà, del quale fu anche direttrice. Inoltre, p. 320: [D]: Martedì 24 maggio: *Moisè Ravà*, di anni 65, figlio di Vita; p. 323: "riconoscimento da parte del Municipio di Venezia a Moisè Ravà del diritto di accompagnare la bandiera della città nel giorno della presentazione al Re per la decorazione della medaglia d'oro al valore, 1866" (ill.).

12. Alessandro Milesi, *Ritratto dell'Avvocato Moisè Ravà*
IN DEPOSITO, VENEZIA, MUSEO EBRAICO

12.

dei Musei Civici, presso la Sala Napoleonica a Venezia tenutasi dal 18 aprile al 19 maggio 1959.[17]
L'avvocato si presenta come un uomo dallo sguardo indagatore dietro gli occhiali, le sopracciglia corrugate, il viso teso all'ascolto: in piedi, tiene il sigaro tra le dita della mano destra, la sinistra nella tasca del cappotto. Secondo Branzi rientra in quei ritratti milesiani nei quali la figura è definita «con ampie stesure, liberandola da ogni preoccupazione della posa», raffinando il colore, condensato in tocchi grumosi, «di una immediatezza energica e quasi aggressiva».[18]
Anche per Tiozzo, questo ritratto, insieme a quello di *Pellegrino Oreffice*, «mette in evidenza le forti doti di ritrattista del Milesi».[19]

La Fondazione Levi possiede altri due ritratti di Milesi, inediti: i soggetti raffigurati potrebbero essere *Cesare Augusto Levi* e la moglie, *Anna Schiff*, come si evince da un confronto con fotografie d'epoca conservate in un archivio privato di famiglia (figura 13) e in un *Album di ricordi* (figure 14, 15, 16) di Gustavo Dolcetti (1867-1925)[20], personalità eclettica e di larga cultura, dandy del tempo e al contempo

17. *Ritratto dell'avvocato Moisè Ravà*, olio su tela, cm 125 × 81, firmato in alto a destra: "A. Milesi / 1888". Esposizioni: Venezia 1924, Sala 10, n. 17 "Il Comm. Moisè Ravà" (1888); Venezia 1959. Bibliografia: *XIV Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia: Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, II ed., 1924, n. 17 p. 46; Domenico Varagnolo cit., p. 39 cit. "Ritratto d'un avvocato, 1888", tav. [XII]; Silvio Branzi, *Novanta dipinti e cinquanta disegni alle Procuratie Novissime. Il pittore Alessandro Milesi*, in «Il Gazzettino», Venezia, 18 aprile 1959, p. 3; *Mostra di Alessandro Milesi*, organizzata dalla Socia della Taverna con gli auspici del Comune di Venezia, a cura di Guido Perocco, (Sala Napoleonica, 18 aprile-18 maggio 1959), Venezia: Stampa Fantoni, 1959, p. 26; Clauco Benito Tiozzo cit., Venezia, n. 73 "Ritratto dell'avvocato Moisè Ravà", p. 214 (ill.). Il ritratto venne eseguito l'anno in cui nacque il nipote, Gino Vittorio Ravà. Si veda Edoardo Gesuà sive Salvadori cit., pp. 276, 278 (ill.): [N]: Lunedì 9 luglio 1888: Gino Vittorio Ravà, figlio di Giuseppe e Fanny Polacco. Giuseppe era gestore del R. Arsenale. Verrà insignito del titolo di Ufficiale della Corona d'Italia per particolari benemerenze acquisite durante la Grande Guerra. Gino Vittorio invece diverrà un ingegnere edile e costruirà opere importanti da un punto di vista tecnico e architettonico: ricordiamo qui il Ponte degli Scalzi (inaugurato il 28 ottobre 1934) su progetto dell'ing. Eugenio Miozzi, i restauri della parte alta del campanile di San Marco, del Palazzo delle Poste o Fondaco dei Tedeschi, Palazzo dei Camerlenghi e del Teatro La Fenice. Sua anche l'ideazione di "metodiche" di restauro originali quali i martinetti idraulici che non riuscì a brevettare per le avvenute leggi razziali. Sposerà Adriana Finzi (1894-1985) figlia di Oscar Menahem e Bice Levi. Dal matrimonio nasceranno tre figli: Ruggero, Miriam e Adolfo. Gino Ravà morirà il 13 settembre 1964 e sarà sepolto al Cimitero Ebraico moderno del Lido. Adolfo (1926-1987) sposerà Dorothea Geschmay (1935-): la coppia avrà due figli, Davide e Tobia, il primogenito, noto artista contemporaneo [la Lapide in memoria di Moisè Ravà, staccata da Ca' Sagredo col cambio di destinazione d'uso, è attualmente nella abitazione di famiglia, a Palazzo Bollani sul Canal Grande].

18. Silvio Branzi, cit., 18 aprile 1959, p. 3.

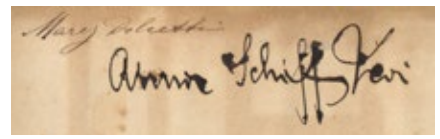
19. Clauco Benito Tiozzo cit., p. 214.

20. Gustavo Dolcetti si occupa di commerci e assicurazioni seguendo le attività di famiglia, collabora con la rivista illustrata Scena Sport di Firenze, si interessa di arte contemporanea e fa parte della giuria degli abbonati della prima mostra Internazionale d'Arte di Venezia (1895). È socio ed assiduo frequentatore di vari club e circoli non solo veneziani, fra i quali il Circolo della Scherma, il Tiro a segno nazionale, la Società Veneta Promotrice delle Belle Arti, l'Ippodromo di Treviso (per il quale è promotore di gare ippiche internazionali), socio del "Veloce Club Veneziano", del Circolo Concordia di Milano. È socio benemerito anche dell'Ospedale Umberto I di Venezia del quale nel periodo iniziale della sua fondazione è pure segretario e dalla cui carica si dimette all'età di vent'anni, fa inoltre parte del Comitato Generale di Beneficenza di cui è anche segretario tesoriere e in vari altri comitati minori riveste ugualmente posizioni di rilievo. Si interessa anche di esoterismo praticando anche l'occultismo come era costume nell'epoca. Il matrimonio di Gustavo Dolcetti con Matilde Scarpa avviene nel 1902, nella Chiesa dei Santi Apostoli nel sestiere di Cannaregio a Venezia. Appena sposati i Dolcetti vivranno nello stabile dell'Albergo Giorgione a Venezia, mentre durante i primi anni della Grande Guerra a Milano in via Ariosto 11, poi rientrano a Venezia nella casa padronale alle Zattere restaurata nel 1905-1906 dall'amico architetto Sardi. Gustavo Dolcetti si fa ritrarre a mezzobusto e seduto, dal pittore Vincenzo De Stefani, in un ritratto che lo vede in giacca e cravatta scura, con l'immancabile sigaretta fra le dita e un'aria garbata quanto navigata: sul tavolo della scrivania ha un libro chiuso e una scatola porta sigarette forse

13.
Cesare Augusto Levi (1856-1927), fotografia
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO

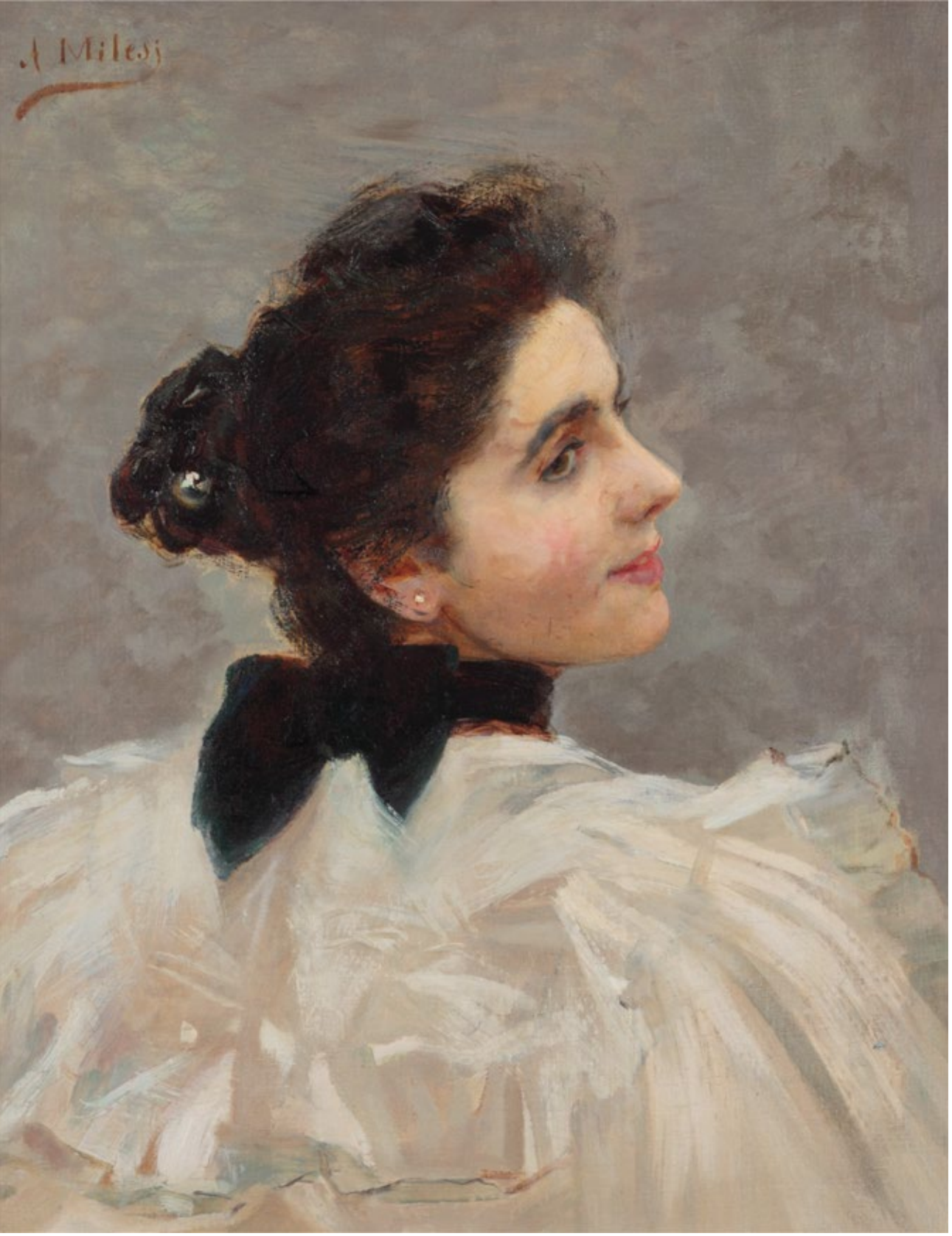
14.
Anna Schiff (1865-1937), fotografia, Venezia, *Album di Ricordi* di Gustavo Dolcetti
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI.
PH PADOVA, ENRICO CESARO

15.
Copertina, *Album di Ricordi* di Gustavo Dolcetti
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI.
PH PADOVA, ENRICO CESARO



16.
Firma interna di Anna Schiff (1865-1937), nell'*Album di Ricordi* di Gustavo Dolcetti
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI.
PH PADOVA, ENRICO CESARO

già Cavaliere del Regno, dedito ad impegni in ambito assicurativo e commerciale, ad attività sportive e filantropiche a Venezia, nonché fotografo amatore, sposato a Matilde Scarpa dal 1902 che era già stata ritratta dal pittore Milesi nel 1894, in un ritratto (figura 17)[21] che si può definire fra i capolavori dell'artista, ispirato da una fotografia (figura 18). Entrambi i coniugi Scarpa Dolcetti, spesso invitati a cene e ad avvenimenti mondani a Venezia e a Milano, frequentavano personalità legate alla nobiltà e imprenditoria del tempo, fra le quali proprio Anna Schiff.[22]



17.
Alessandro Milesi,
Ritratto di Matilde Scarpa
VENEZIA, COLLEZIONE PRIVATA.
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

18.
Matilde Scarpa
(1877-1972), fotografia
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI.
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

di manifattura del fratello e ceramista Giacomo Dolcetti. In un altro ritratto, questa volta a figura intera, del pittore Gian Luciano Sormani (Legnago, Verona, 1867 - Venezia 1938), un delicato acquerello datato 1894 (eseguito proprio nello stesso anno in cui Milesi dipinge il ritratto a Matilde di profilo), improntato a colori chiari e scuri su un disegno minuzioso, emerge l'incedere di un tipico dandy di fine Ottocento, baffi e pizzo sul mento, cappello, giacca e soprabito con bottoni aperto, dall'alto bavero di visone, una mano in tasca e la sigaretta nell'altra, l'espressione mite quanto sicura di sé, pronta agli incontri del destino, la curiosità e l'arguzia negli occhi (per alcune notizie di famiglia su Gustavo Dolcetti, e per aver messo a disposizione il loro *Album di ricordi*, si ringraziano Cecilia e Marco Dolcetti).

21. Nella Venezia tra Otto e Novecento, la giovane Matilde Scarpa (1877-1972) detta Ilde, proveniente da una famiglia agiata, trascorre le sue vacanze in Austria con la madre Giovanna Gavagnin (1852-1921) e il padre Giuseppe Scarpa (1846-1903), commerciante di legnami: siamo nel 1894. In città la famiglia risiede alle Zattere, a Dorsoduro, sestiere abitato anche da artisti noti, formatisi alla Regia Accademia di Belle Arti. Lì hanno casa, infatti, sia il pittore Alessandro Milesi (Venezia, 1856-1945), sposato a Maria Ciardi dal 1886, che l'artista Luigi Nono (Venezia 1850-1918), sposato a Rina Priuli Bon dal 1888. A Milesi, pittore in voga come ritrattista dell'alta borghesia, viene affidato il compito di ritrarre Matilde, ma non potendo posare per lui, perché assente, deve basarsi su una fotografia. Nel ritratto la ragazza è colta di profilo, un attimo prima di girarsi verso di noi: le labbra sono rosee, appena dischiuse in un accenno di sorriso, gli occhi sembrano lanciare un'occhiata in tralice. Ha i capelli castani raccolti in uno chignon e fermati da uno spillone con una perla iridescente che richiama quella più piccola all'orecchio; porta un nastro nero annodato al collo e indossa un abito di cui si indovina la leggerezza e trasparenza, che nella parte alta posteriore è tagliato a *carrè*, revival settecentesco sottolineato da un volant arricciato. Le maniche rigonfie in alto o à *gigot* sono tipiche dell'ultimo decennio del secolo. Matilde Scarpa venne infatti ritratta nel 1894-95, all'età di diciotto anni circa.

22. Gustavo Dolcetti coltiva l'hobby per la fotografia sia di figure femminili che di paesaggi, scorci cittadini e di campagna, per cui riceve spesso calorosi apprezzamenti. La famiglia conserva un *Album di Ricordi* dove, accanto a fotografie di famiglia, compaiono riproduzioni di fotografie dei più noti stabilimenti fotografici veneziani (come Vianelli o Contarini e Giacomelli), di personalità note del tempo, che avevano rapporti di amicizia e di lavoro con i Dolcetti e loro parenti (i Ceresa, gli Antonini), fra le quali esponenti di diverse famiglie Levi come Anna Schiff Levi, Virginia Levi, Emma Levi Levi, Giovannina Levi e Alice Levi, Enrica Levi Barocci, Matilde Levi Guastalla, e ancora Ida Bianchini, la Contessa Morosini Rombo, le baronesse Landauer e la nobile Paola Prina De Blaas con la figlia Agnesina De Blaas. In alcune pagine dell'*Album di ricordi* si leggono anche le firme autentiche dei personaggi fotografati o dei parenti. Gustavo Dolcetti muore a cinquantotto anni, Matilde Scarpa gli sopravvivrà molto più a lungo e farà in tempo a visitare l'importante retrospettiva di cento opere che Guido Perocco, l'allora direttore dei Musei Civici veneziani, dedicherà a Milesi, nell'aprile-maggio 1959, alla Sala Napoleonica a San Marco, facendosi fotografare da anziana, proprio accanto al suo ritratto che la ritraeva da giovane.

Cesare Augusto Levi (1856-1927), che era nato nella casa natale al ponte dell'Angelo, era figlio di Israel Angelo Levi di Abramo (1824-1886), e di Regina Levi di Angelo (1826-1862). Chiamato "Cesarino", per distinguerlo dallo zio Cesare Levi (Cesare era fratello di Israel), era conosciuto come un eccentrico intellettuale, molto bello, che riuscì a dilapidare tutto il suo cospicuo patrimonio, compreso parte di quello della moglie, Anna Schiff (1865-1937). Notizie su di lei e su Cesarino sono riportate in maniera dettagliata da Marilì Cammarata, nel suo libro *Angeli, margherite, mandolini e altri Levi erranti* (Roma, 2019).[23] Anna Schiff proveniva da una famiglia di ricchi banchieri ed imprenditori ebrei, era figlia, infatti, di Frederike Porges (1839-1904), sorella di Emilie moglie di Ignace von Ephrussi, e nipote della madre di Nina de Worms, moglie di Giorgio Enrico Levi. Gli Ephrussi erano stimati commercianti e banchieri di origine polacca, stabilitisi prima a Vienna e in seguito a Parigi. Il marito di Frederike era invece il nobile ebreo Maximilian Schiff di Suvero (Francoforte 1822/3-1897), banchiere di origine russa. In tutte e due le città era attiva una filiale della JLF diretta da Angelo / Anzolon, nonno di Cesarino. Era naturale che casate di pari livello economico, sociale e religioso si frequentassero, e inoltre, probabilmente, Cesare e Anna si erano conosciuti casualmente a Vienna, al matrimonio dei rispettivi cugini Giorgio Enrico Levi e Nina de Worms (1880). Gli Ephrussi parigini si occupavano in particolare di import-export di cereali. Per le loro nozze furono pubblicati due *nuptialia*: *Poesie satiriche in dialetto veneziano della fine del secolo 18 estratte da codici marciani* a cura degli amici Pellegrino Oreffice e Vittorio Todesco, e una raccolta di studi di Marco Antonio Canini.

Anna conduceva insieme a Cesarino una brillante vita mondana (la coppia frequentava anche D'Annunzio), al di sopra delle loro effettive finanze: accolta comunque con affetto dai Levi, sebbene fosse straniera, frequentava il cugino di suo suocero, Giacomo Levi, e le figlie di questi, in particolare Emma e sua figlia Nina Levi Ottolenghi.

Cesare Augusto lavorò nella ditta di famiglia e al contempo coltivò i suoi tanti interessi storico-letterari: amante dei libri, era membro della Societé des Bibliophiles di Parigi e compose sia in versi che in prosa, fondò inoltre la rivista «Veglie Veneziane» alla quale collaborarono anche Paulo Fambri e Pellegrino Oreffice, e scrisse la raccolta di poesie *Cera e pietra* (prima edizione 1883, poi nuova edizione, ampliata, nel 1886), con alcune poesie, fra le altre, dedicate a Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928), Pellegrino Oreffice (1864-1902), Attilio Sarfatti (1863-1900) e Gabriele d'Annunzio (1863-1938).[24] Pompeo Gherardo Molmenti, storico ed amico di Cesare

23. Marilì Cammarata, *Cesarino, l'incompreso* in *Angeli, margherite, mandolini e altri Levi erranti*, Roma: Alpes Italia, 2019, pp. 189-212. L'autrice riferisce che la storia degli Ephrussi/Efrussi è stata scritta da un loro discendente anglo-olandese, Edmund De Waal, in *Un'eredità di avorio e ambra*, Milano: Bollati Boringhieri 2011, che contiene anche un albero genealogico. I Worms, gli Efrussi e le Porges avevano alcuni avi in comune, fra cui Joseph Landauer [nota 483 p. 190].

24. Cesare Augusto Levi, *Cera e pietra. Nuove Poesie di Cesare Augusto Levi*, con prefazione di Pompeo Gherardo Molmenti, ed eliotipie di Jacobi su disegni di Oreffice. Venezia: Tip. e Lit. Kirchmayr e Scozzi, 1886. Il volumetto contiene anche alcune poesie dedicate ad amici e congiunti, fra le quali *Per la Pietra di Fondazione di una nuova città* (A G. Zajotti); *Alla Diga di Malamocco* (Al Cav. Tommaso Luciani); *Kamir* (A mio padre); *Per la Costruzione d'una scogliera al Lido* (Alla memoria di A. Berti); *Tre statue in Roma* (A R. Giovagnoli); *Presso l'Ossario di Custoza* (Al Prof. G. Franco); *A Paulo Fambri nel Trigesimo della morte di sua moglie*; *A Matteo Schilizzi* (Per la morte del fratello Luca);

Augusto, ne curò anche la prefazione. Scrisse che, nonostante i «molti difetti ed asprezze», ovvero «sprezzature di lingua, le scorrettezze di forma», erano riscontrabili «pregi» e «vigoria di impressioni e alcune strofe fervide ed alte». C'era infatti «concitazione lirica e osservazione psicologica, risalto di plastica e sfumatura di colore». Inoltre, era «cosa da notarsi la varietà delle forme e dei metri, per cui l'autore passò, con facile vena e con ottimo accorgimento, dall'endecasillabo al decasillabo e al settenario, dall'ode al sonetto». Insistette sul suo accenno ai padri del poeta, nella poesia *Musa*, ovvero sul fatto che in lui scorresse davvero «nelle vene sangue d'Oriente / Mistico sangue maledetto e sacro», e su come sapesse ritrarre l'Oriente «con fedeltà di ricercatore e fantasia di colorista». Poi terminò esaltando le doti di Pellegrino Oreffice, i cui disegni «fanno degno riscontro ai versi, e sono prova dell'ingegno dell'artefice, che non solo illustrò, ma chiosò con la matita fantasiosa i pensieri dell'amico», e «tutti i vari soggetti e concetti, l'Oreffice con sapiente mano ritrasse e ingentilì accrescendo non poco pregio al libro». (figura 19).

19.
Pellegrino Oreffice, *Scirocco a Venezia*, illustrazione dal volume *Cera e Pietra* di Cesare Augusto Levi
VENEZIA, ATENEO VENETO

I due suggelli (A Giuseppe Oreffice); *Ad Apollo Sauroktonos / distruttore dei serpenti / Statua del Vaticano / copia da Prassitele* (Ad Attilio Sarfatti); *Superiorità d'amore* (al Barone A. S. Levi); *Mosaico* (Ad Attilio Centelli); *Sulle rovine di Cuma* (A Ferdinando Galanti); *Bassorilievo delle Furie* (A C. Triantafillis); *La Pietra del Focolare* (Ad Alessandro Berti); *Le Rovine di Pesto* (A Eugenio Cave); *In morte di mio nonno*; *Sansone* (All'Ing. Marco Levi); *A volo! A volo!* (A C. Berla); *Il miracolo delle Pietre. Leggenda orientale* (Ad Adolfo Ravà); *Colonne d'Ercole* (A P. Mantovani); *Il Talismano* (A P. G. Molmenti); *Il cero vivente* (A P. Oreffice); *Nessuno* (Alla memoria del Cav. Samuele Levi); *Il sospiro del Moro* (A V. Todesco); *Segato* (Al Dr. G. Richetti); *Solo l'idea del Ben* (A Matteo Schilizzi); *Mentù ed Atmù* (A S. Arbib); *La caccia dell'esploratore* (Ad Achille Ravà); *Lo Scirocco a Venezia* (Ad A. Stella); *Morfina* (Al Dr. Giuseppe Rosso); *La Danza fra le Spade* (A G. d'Annunzio). Nella poesia *Cera e Pietra* (p. 7), esplicita inoltre il rapporto dell'uomo con la morte, il suo egocentrismo, il nutrirsi senza sosta di ideali fra civiltà e progresso: «Della materia nel gran mar di cera, / Che senza lido svolge l'onde eterne, / Ch'effimere qual fior di primavera / Mostra le forme della vita eterne, / Il guardo della mente altro non scerne / Che la pietra d'ertissima scogliera, / In venti elisii od in tempeste inferne / Sempre eguale immutabile ed altera; / É l'ideale che nascosto un'ora / Nell'istinto del bruto, s'appalesa / Nella limpida umana alta coscienza. / E con nome di Dio l'uomo lo adora, / Fuor d'ogni religione e d'ogni chiesa, / Negli ardimenti immani della scienza».

Trascriverò una poesia dalla raccolta *Cera e Pietra* che potrebbe dirsi ancora attuale al giorno d'oggi e che allora Molmenti elogiò come «poesia egregiamente riuscita per la pittura viva e vera della città, la quale, in certi giorni, ha quegli aspetti che il Levi copiò con efficacia».[25]

Lo Scirocco a Venezia
(Ad A. Stella)[26]

Non v'è sole e non piove,
Nell'equorea distesa addormentata
Tetro il cielo si specchia, e nulla smuove
Questa morte larvata.

Son verdastri i canali,
Le case umide e grigie, i lastricati
Lubrici e stanno immoti ai loro pali
I battelli attaccati.

Un alito affannoso
Viene sull'acqua da lontan paese,
Sudan goccie di liquido oleoso
I palazzi e le chiese.

Venezia tuttavia rimane altresì protagonista felice in alcuni versi di ***Regata veneziana*** (agosto 1879),[27] nei quali:

Vecchi, donne e garzoni
Montan le vispe gondole
Che dai palagi volano
In fitte unite schiere
E corrono festose
Qual stuol di nere spose
Di brune bajadere
Hanno fiori, hanno musiche
Han velluti di porpora,
Han nappe colorite;
Costumi medievali
Resti di carnavali
E di ricchezze avite.

25. Tutti i virgolettati di Pompeo Gherardo Molmenti, in prefazione di *Cera e Pietra* cit., p. n. n.

26. Da *Cera e Pietra* cit., p. 215.

27. Cesare Augusto Levi, *Regata veneziana*, agosto 1879, Venezia: Tipografia Segrè.

Son la festa d'un popolo
Che in un'ora dimentica
Una vita di noja,
E che gode, in un'anno
Di cotidiano affanno
Poch'istanti di gioja.

In un'altra poesia della Raccolta, Cesare Augusto parla della *Verità*, spesso disattesa dagli uomini ma sempre trionfatrice in assoluto.

Verità

Verità, Verità, ciascun ti piglia;
Ciascun ti foggia alla propria maniera;
Ti allunga, accorcia, ingrossa ed assotiglia;
Come fa l'operaio con la cera.

Verità, Verità, tu immota stai
In una sfera sovrumana e pura,
Né per mutar di cose cangi mai,
Pietra fondamental della natura.

Per tutti i giovani parenti che si sposavano, Cesare Augusto scriveva e faceva stampare a sue spese un *nuptialium*, in alcuni casi si trattava di veri e propri album con impressi le iniziali o i nomi degli sposi in lamina d'oro. Nella raccolta, dietro ad alcune poesie come *Roccia e donna*, *Donna e lampada*, *Allorchè al verno*, *Ad un'effimera*, *A leggiadra cantatrice*, si nascondono probabilmente certi tratti della moglie Anna Schiff, con il quale ebbe un non facile rapporto, culminato poi nella separazione definitiva.
E tuttavia Cesare Augusto si mostrò, a ragione o per interesse, a suo modo sensibile verso le donne, puntando l'indice anche nei confronti del loro mancato riconoscimento, in quanto a diritti politici e civili, disparità di retribuzione nel lavoro, considerazione famigliare, nell'epoca in cui viveva, riassumendo la condizione di "schiavitù morale della donna" in alcuni popoli nei vari continenti, si vedano a questo proposito i suoi lucidi e talora cinici ragionamenti, insieme ad auspici futuri (alcuni ancora disattesi al giorno d'oggi), nel testo scritto della sua conferenza su *La Donna nell'avvenire dell'umanità* (1887).[28] Sintomatico che, nello stesso anno,

28. "Politicamente parlando, cosa giova più ad una associazione di uomini liberi, un uomo libero od uno schiavo? Un uomo libero; economicamente parlando: giova più una forza incosciente od una cosciente? una cosciente; socialmente parlando, giovano più le disparità o le eguaglianze? le eguaglianze. Rendiamo dunque la donna libera cosciente ed eguale all'uomo. Ma quanti passi ancora da fare, quante riforme a conseguire! E quante non ne fece pazientemente l'umanità da qualche secolo in qua! E pure se v'è società infelice è la società europea, e perché? Perché essenzialmente ipocrita; essa si trova nella condizione di un bambino appena slattato che comincia a fare i denti, non sa adattarsi al cibo della libertà. La Società Europea si dice monogama, l'uomo infatti non può avere che una sola moglie, ma dall'alba della gioventù sino all'ultimo crepuscolo della virilità, quante donne non incontra per via! […] L'adulterio è certo più punito altrove, ma qui in Europa chi ne porta tutta la pena è la donna, e come disse Chamfort nel secolo

tenga anche una relazione all'Ateneo Veneto su un argomento di natura empirica come *Sogni e sognatori.*[29]
Alcuni suoi componimenti in forma di romanza furono musicati dal compositore, violinista, direttore d'orchestra e insegnante di musica, coneglianese Pier Adolfo Tirindelli (1858-1937) e dal veneziano Angelo Tessarin (1834-1909), pianista e

scorso, l'adulterio è un fallimento dove chi fallisce è appunto il solo a rimetterne del suo. Vi sono disposizioni speciali per gli uomini e per le donne: un articolo dello Statuto dice: tutti i cittadini sono eguali dinanzi alla Legge. Io vorrei che questo articolo suonasse: uomini e donne sono parimenti eguali dinanzi alla Legge. Allora meno drammi, meno dolori, meno dispiaceri si avrebbero; in uno Stato libero i delitti di sangue sono minori; dove vi sono padroni e schiavi i delitti sono maggiori; bisogna cominciare a dare alla donna l'uguaglianza dinanzi all'istruzione e in ciò già qualche cosa si è fatto; oggi vi sono scuole superiori femminili, e dal lato industriale ancor più che dallo scientifico: in America e adesso in Germania le donne sono ammesse ad esercitare professioni liberali; bisogna che tutte le professioni siano dischiuse alle donne, che ai figli sia lecito adottare a piacere il nome del padre o della madre; bisogna render la donna totalmente responsabile delle sue azioni. Io credo, o signori, che sia molto meglio aumentarne i diritti, per aumentarne i doveri, che tenerla alla stregua odierna; una volta resa istruita colla eguale scienza che s'impartisce al sesso forte, responsabile coll'abolizione del pregiudizio del nome, una volta resa istruita e responsabile come noi, cioè cosciente, darle la capacità amministrativa e giudiziaria. Io non so quale inabilità possa essa avere per non esercitare il ministero legale anche di giudice. Si dice che la donna è di natura più appassionata dell'uomo, ma quale statistica lo prova? […] una volta resale la capacità amministrativa e giudiziaria conviene darle l'elettorato comunale, provinciale, politico. La capacità di regnare le è stata da molto tempo accordata; anche oggi l'Europa conta due regine, una delle quali per mezzo secolo resse benissimo trecento milioni di uomini. Faccio un dilemma: la donna è un amico o un nemico? Se è un amico voglio che goda quel ch'io godo; se un nemico, che sia nemico aperto e che soffra quel che soffro e sia nelle medesime mie condizioni. Una delle principali accuse che il sesso debole muove al sesso forte è quella dell'egoismo; si è appunto egoisticamente che in questo secolo le donne furono ammesse alla nobiltà del lavoro industriale, ma perché? Perché il loro lavoro è meno pagato di quello degli uomini, e con che paghe miserabili! Non parlo delle nostre regioni, di Venezia specialmente fra le "margaritere" e le donne del Cotonificio, ma bisogna vedere a Londra decine di migliaia di donne, le quali, lavorando indefessamente un giorno di quattordici ore piene, alla macchina, guadagnano meno di uno scellino, senza contare le multe, dovute spessissimo alle esose pretensioni dei capi fabbrica. Sì, l'uomo è egoista: per esempio una delle non ultime ragioni, per le quali furono istituiti gli asili infantili pei bambini lattanti, si è lo scopo che le madri non disertino le fabbriche. Badate a questo, o signori: tutti gli oppositori della emancipazione della donna dicono la sua vocazione esser solo quella di moglie e di madre, di far la cucina, di diriger la casa che essa non può abbandonare; ma quando volete il suo lavoro perché più geniale, perché più economico, allora le permettete di abbandonare la casa! Che direste voi se il sesso debole affermasse che non siete atti che a fare i cuochi, che a rammendare i vestiti ed a cullar bambini? Eppure in alcune tribù dell'America Meridionale, gli uomini fanno la *corvée*; cullano i neonati, mentre le donne, sanata la ferita genitrice, ritornano al lavoro. […] Tutti i conati di libertà principiano colle arti del pensiero; […] Certo è che quando le donne godessero degli stessi diritti dell'uomo, ne avrebbero gli stessi doveri. Badate che ciò non menomerebbe punto l'amore fra i due sessi: non v'è di amor veramente duraturo, che quello che esiste tra persone di una medesima classe; perché v'è l'unione dei caratteri nella fusione di due fantasie. […] Una volta ammessa a tutte le scuole, la donna potrà e dovrà scegliersi una carriera; con questa si guadagnerà essa stessa la vita; il matrimonio sarà, oltre che un'associazione fisica e morale, anche un'associazione economica. La dote non sarà più che nel rapporto di un lavoro aggiunto ad un altro lavoro, non come premio di vita pagato dall'uomo. La donna, gustando il denaro come il divino frutto della propria opera, non mercherà più ignominiosamente di se stessa, l'amore non sarà più comperato, sarà più puro; […] E il terribile veleno dell'amore senza stima cesserà per sempre; e la Società umana sarà così più dignitosamente felice nei propri affetti. La figlia dell'operaio sarà così uguale alla figlia del principe; in allora si potrà parlare di una vera e possibile eguaglianza sociale. La donna, cessando d'essere una creatura inutile a carico dell'uomo, da parassita diventerà produttrice: un immenso vivaio di forze economiche entrerà così in possesso dell'umanità. Né temiamo, o Signori, la concorrenza: lavoro ve n'è e ve ne sarà sempre per tutti.» [da: Cesare Augusto Levi, *La Donna nell'avvenire dell'umanità*, conferenza letta nell'Ateneo di Treviso il 27 febbraio 1887, Treviso: Tipografia di L. Zoppelli, 1883, parte III, pp. 19-25].

29. «Ma se io vi ho parlato delle varie forme del magnetismo nella vita, nella scienza, nella storia, non vi ho parlato di quella del magnetismo dell'affetto nell'umanità che è l'amore del prossimo ed ha tre sublimi manifestazioni nella fratellanza, l'abnegazione, la carità. Si è in nome di questa che voi siete qui intervenuti o Signori e permettete che io ve ne ringrazi nel sogno di non avervi troppo annojati.» [da: Cesare Augusto Levi, *Sogni e Sognatori*, conferenza letta nell'Ateneo di Venezia il 25 febbraio 1887, Venezia: Stab. Tip-Lit. Ferrari, Kirchmayr e Scozzi, 1887, p. 34]. Questa relazione di Cesare Augusto Levi, come segnalatami da Marilì Cammarata, è stata oggetto di uno studio pubblicato su di una rivista internazionale peer reviewed: *The "dreams" of Cesare Augusto Levi: a pre-Freud interpretation - I "sogni" di Cesare Augusto Levi: un'interpretazione prefreudiana*, di E. Turba, C. Brillante, S. Arieti (Dipartimento di Medicina e Sanità Pubblica, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna I), in «*Medicina nei secoli - Arte e scienza. / Journal of history of Medicine*», vol. 19/1, (2007), pp. 305-314, edito da The Molecular Medicine, History of Medicine and Bioethics Departments of Sapienza University of Rome [<https://www.medicinaneisecoli.it/index.php/MedSecoli/article/view/460/424>].

compositore, amico di Richard Wagner, che musicò anche liriche di Pellegrino Oreffice.[30]

Fu protettore e mecenate di artisti, in particolare fece studiare a sue spese a Monaco di Baviera lo scultore trevigiano Arturo Martini (1889-1947), acquistando anche molte sue opere (il giovane gli fece il ritratto a bassorilievo ora al Museo Bailo di Treviso), sostenne il cugino Giacomo e diede commissioni a Pellegrino Oreffice che arricchì di incisioni molti suoi libri. Con Pellegrino Oreffice e Pompeo Gherardo Molmenti, che facevano parte di una «compagnia di intellettuali dai tratti colti e massonici, costituitasi nel 1890 nelle sale del Caffè Martini»[31] discorreva di letteratura, politica e religione. Altri suoi amici furono Attilio Sarfatti (1863-1900), poeta e storico italiano, che pure gli dedicò dei versi, Tommaso Luciani (1818-1894), storico, archeologo e politico istriano (anche archivista dei Frari), Giuseppe Marino Urbani de Gheltof (1856-1908), erudito e storico veneto, Paulo [Paolo] Fambri (1827-1897), patriota e politico veneziano con la moglie Rosa de Toth.[32]
Anche per portare benefici alla JLF, si recò nel Vicino Oriente, mostrando interesse per l'Egitto, in seguito all'apertura del Canale di Suez. Fu autore di una relazione pubblicata nel 1883 come *Rapporto generale di una missione in Oriente pel Ministero dell'istruzione pubblica*, entrata in seguito nel *corpus* di un'opera più estesa di natura geopolitica presentata nel 1894 ad un Concorso indetto dalla Fondazione Querini Stampalia.

Il matrimonio di Cesare Augusto con Anna fu abbastanza burrascoso, infatti non durò molto e i coniugi ebbero un unico figlio, di nome Vittorio Edmondo. Nel 1895, anno in cui cessò l'attività della "Banca Levi", egli vendette parte del Palazzo Giustinian Lolin acquistato dal padre nel 1877 quando lui aveva quasi vent'anni, e si

30. Marilì Cammarata cit., p. 196 e G. Grasso, *La produzione musicale di Pier Adolfo Tirindelli nelle emeroteche e negli archivi goriziani tra Ottocento e Novecento*, in «Studi Goriziani» 107/2014, pp. 147-158.

31. Marilì Cammarata cit., p. 196 [l'autrice riporta alcune considerazioni di S. Levis Sullam, *Una comunità immaginata. Gli ebrei a Venezia (1900-1938)*, Milano: Unicopli, 2001, p. 65].

32. Vedi Stefania Miotto, *Frammenti di Risorgimento: i sanvitesi Rosa e Guglielmo De Toth*, in «La Loggia», n.s. 15/2011, pp. 83-98: «Su iniziativa degli amici più cari, a un mese dalla morte [1880, di Rosa de Toth, figlia di Francesco de Toth nobile ungherese, capitano degli Ussari] venne pubblicata una prima raccolta di scritti, dal titolo *Funeraria Rosa De Toth Fambri*, alla quale parteciparono quindici autori. Due anni dopo, Paulo volle promuovere una riedizione, ampliata con la prosa o i versi di quanti non erano stati precedentemente coinvolti nell'iniziativa di erigerle "un nuovo monumento d'amore e di poesia più durevole forse del marmo" [*Funeraria Rosa De Toth-Fambri 1880-1882,* Milano: Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C., 1882.] All'"Albo", dal medesimo titolo del 1880, apposero la propria firma ben 67 persone, rivelando così una rete di contatti e amicizie che ci offre il pretesto per uno sguardo più ampio sull'ambiente culturale post-unitario del Veneto, con alcune interessanti digressioni in Friuli. […]. A onorare il ricordo di Rosa si aggiungono illustri esponenti dell'ambiente culturale ebraico, profondamente integrati nella vita di Venezia, da Luigi Luzzatti, fondatore nel 1868 della Scuola superiore di commercio [l'attuale università "Ca' Foscari"], nonché agli inizi del Novecento primo ebreo a diventare capo di governo in Italia, a Enrico Castelnuovo, insegnante presso la stessa istituzione, da Cesare Augusto Levi, direttore del Museo provinciale di Torcello, a Pellegrino Oreffice, architetto dai vasti interessi che per il Fambri, fondatore insieme alla contessa Andriana Zon Marcello della Scuola Merletti di Burano, aveva realizzato degli appositi disegni, molto apprezzati dalla regina Margherita di Savoia nella sua visita a Venezia nel 1879. E se sorgesse il dubbio di un omaggio non sincero, motivato dal mero dovere di partecipare all'opera, basti dire che nel 1886, quando ormai Paulo era convolato a seconde nozze, il Levi inserì nuovamente la poesia composta per l'"Albo" nella sua raccolta *Cera e pietra*, corredandola con un malinconico ritratto di Rosa tra i suoi fiori onomastici, firmato da Pellegrino Oreffice».

trasferì con moglie e figlio in una delle loro proprietà vicino a Monastier. Poi anche questa tenuta fu venduta al fratello Anzolin, e Cesare Augusto si separò da Anna, che si stabilì col figlio a Firenze,[33] mentre lui a partire dal 1904 si trasferì a Treviso e quindi a Roma, dove morì di morte naturale nel 1927.
Anna, colta e di indole gentile quanto intransigente, si convertì al cattolicesimo e fu battezzata a Venezia dal cardinale Giuseppe Sarto, futuro Papa X. Durante il terremoto di Messina, nel 1908, prestò servizio come infermiera volontaria, ricevendo una medaglia.
Cesare Augusto coltivò durante tutta la sua vita gli studi letterari e di archeologia. Il libro che ebbe maggior successo fra i suoi fu certamente *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XVI, ai nostri giorni* (1900), edito da Ongania: monumentale e dettagliata ricerca sui palazzi cittadini e le ricche collezioni dei loro proprietari, una sorta di censimento delle raccolte d'arte, parte delle quali in seguito trafugate o disperse.[34] Ricordiamo anche gli studi su *I campanili di Venezia. Notizie storiche* raccolte da Cesare Augusto Levi (1890) corredato da disegni, e su *Il pittore veneziano Pompeo Marino Molmenti (1819-1894)* edito a Roma (1895).
Come storico era stato anche chiamato a collaborare per l'organizzazione dell'esposizione Nazionale Artistica del 1887: scrisse al poeta Carducci (ritratto da Milesi in più di un'occasione)[35] invitandolo a venire e sappiamo che il Poeta venne a visitare l'Esposizione.[36]
In quell'anno Cesare Augusto venne anche nominato direttore del museo archeologico di Torcello, che ampliò con altri manufatti di provenienza locale e reperti appartenenti alla sua collezione privata.[37] Con lo pseudonimo di Rustico (o Rustego) da Torcello, pubblicò inoltre versi in dialetto. Per questo motivo e per le sue attività lungimiranti e filantropiche a favore delle isole, nel 1900 gli venne conferita la cittadinanza onoraria di Murano e Burano e lo stemma araldico, nel quale erano raffigurati il simbolo dei Levi (il braccio con la brocca e il bacile) e il Sol Levante.

33. Marilì Cammarata cit., p. 199, e nota 502: «Nella Gazzetta Ufficiale» del 9/8/1927 Anna risulta "moglie legalmente separata di Levi Cesare Augusto domiciliata a Firenze".

34. Nel 1922 Cesare Augusto fece stampare un fascicolo con l'elenco delle opere da lui pubblicate (testi di saggistica, storia, arte, archeologia, resoconti di viaggi, raccolte di poesie e racconti). L'elenco risulta tuttavia incompleto. Il suo titolo è *Elenco delle opere in prosa e versi pubblicate dal 1872 al 1922 dal gr. Uff. prof. Cesare Augusto Levi di Venezia, socio di varie accademie-già Regio Ispettore del Museo storico-vetrario di Murano (Venezia) – già direttore del Museo provinciale di Torcello (Venezia) e fondatore del Museo dell'Estuario in Torcello (Venezia)*, Roma: Stab. tip. C. Colombo, 1923.

35. Oltre ad alcuni ritratti di collezione privata a firma Milesi, vi sono due ritratti di Giosuè Carducci: il primo risale al 1905, ed è alla Casa natale di Carducci a Bologna, mentre l'altro, che raffigura il poeta seduto alla scrivania (1906) si trova alla Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro.

36. Nella "Rivista di Roma" del 16 febbraio 1908 (p. 106), si trova la notizia di Carducci venuto a visitare l'Esposizione Nazionale d'Arte del 1887.

37. Il museo di Torcello, destinato ad accogliere reperti ritrovati nelle isole e nella terraferma, era nato grazie al Prefetto Luigi Torelli che nel 1870 aveva acquistato e poi restaurato il trecentesco Palazzo del Consiglio, poi nel 1872 donato alla Provincia di Venezia divenendo Museo Provinciale. Nel 1887, quando divenne direttore, Cesare Levi acquistò e fece restaurare invece Palazzo dell'Archivio (XI-XII secolo), istituendo il Museo dell'Estuario con il nuovo allestimento della raccolta archeologica. I reperti vitrei furono donati alla Soprintendenza archeologica che li depositò nel 1936 nel Museo di Murano [Marilì Cammarata 2019 cit., p. 202].

Cesare Augusto si fece carico anche delle spese del restauro della basilica di Torcello.[38]
Cesarino aveva la mania di farsi ritrarre, ed è il Levi con più ritratti pittorici e fotografici.
Il *Ritratto di donna* (figura 20, p. 128),[39] che potrebbe raffigurare Anna Schiff, venne commissionato probabilmente nella prima metà degli anni Ottanta dell'Ottocento, forse per il suo fidanzamento, o in occasione di un ricevimento, come *Il Ritratto di uomo* (figura 21, p. 129)[40] che dovrebbe essere Cesare Augusto. Si noti che l'uomo porta un anello al dito mignolo sinistro, per tradizione riservato "agli anelli nobiliari".[41]
Cesare Augusto appare come un giovane uomo maturo e disinvolto, con una propria posizione sociale raggiunta ed elegantemente vestito: indossa una camicia con colletto alto e inamidato, cravatta e gilet, giacca aperta. Porta i capelli pettinati con scriminatura centrale e i baffi, l'espressione del viso è timida ma risoluta.

38. Cammarata 2019 cit., p. 202.

39. *Ritratto di donna*, olio su tela, cm 109 × 79, firmato in alto a destra: "A. Milesi", Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Palazzo Giustinian Lolin.

40. *Ritratto di uomo*, olio su tela, cm 109 × 79, firmato in alto a destra: "A. Milesi", Venezia, Fondazione Ugo e Levi, Palazzo Giustinian Lolin.

41. Nel 1864, Angelo Adolfo e Giacomo Giorgio, ambedue banchieri, avevano ottenuto il titolo di barone [R.D. 10 aprile 1864], da Vittorio Emanuele II, in riconoscimento anche di una generosa donazione all'Istituto della Sacra Famiglia di Torino. I due fratelli Levi rivestivano incarichi direttivi nella Banca Nazionale del Regno d'Italia o nella Banca Nazionale toscana. Giacomo Giorgio (Venezia 27 luglio 1807 - Firenze 6 dicembre 1871) e Angelo Adolfo (Venezia 1 febbraio 1812 - Firenze 6 maggio 1883) sono sepolti, insieme al musicista Samuele Levi (Venezia, 14 aprile 1816 - Firenze 18 marzo 1885), nella Cappella Levi sita nell'antico cimitero israelitico di Viale Ariosto in Firenze. Si veda della CA [Consulta Araldica], dell'Archivio Centrale dello Stato (ACS), il fascicolo n. 241, "Giorgio Enrico Levi", i fascicoli 3016 "Cesare Augusto Levi" e n. 2418 "Giorgio Levi", per i rapporti fra il ramo di Angelo, rimasto a Venezia e quello fiorentino [Si veda Claudio Maria Mancini, *Giorgio Enrico Levi: un bibliofilo fiorentino riscoperto*, in «La Rassegna Mensile di Israel», vol. 72, n. 2, maggio - agosto 2006, pp. 75-95, pubblicato dall'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane <https://www.jstor.org/stable/41618989>]. Il baronato fu inoltre concesso nel 1899 a Giorgio Levi (1870-1944) poi Giorgio Levi delle Trezze, sposato a Xenia Poliakoff (1872-1944). Vi è una copia della richiesta fatta da Giorgio Levi, l'ultimo dei figli di Cesare e Giuseppina, al re Umberto di Savoia, nella quale si ricordavano i meriti della famiglia Levi nei confronti dell'Italia. Marilì Cammarata così trascrive: «Nel 1866 [la famiglia Levi] diede un cospicuo fondo per gli operai disoccupati e con quel fondo la Camera di Commercio istituì un'opera pia. […] I Reali principi nel 1870 onorarono la festa che diede questa famiglia (la sola borghese ch'ebbe tanto onore) […] Qualcuno dei suoi membri appartenne sempre dal 1866 in poi ai principali consigli amministrativi della città. […] Notiamo fra i membri: il Cav. Uff.le Angelo Levi anzidetto nonno dell'Ing. Giorgio Levi, uno tra i creatori dell'industrie venete, il Cav. Alessandro Levi zio paterno, capitano d'artiglieria nel 1860 che rimise a Garibaldi di cui era ufficiale pagatore la cassa involata dei Mille, il Cav. Uff.le Giacomo Levi zio materno, mecenate di emigrati e di artisti [figlio di Angelo / Anzolon e marito di Nina Levi Mondolfo]; il Cav. Angelo Levi zio paterno celebre uomo d'affari che a fianco del Breda fondò la Società Veneta di Costruzioni e le acciaierie di Terni [Marito di Giovanna Kaula. Tra i fondatori della Società Veneta per imprese e costruzioni pubbliche e delle Acciaierie di Terni c'erano anche il cugino di Angelo / Anzolon, Angelo Adolfo e Vincenzo Stefano Breda […] La Società Veneta era stata costruita nel 1871 con 32.000 azioni, 2600 (l'8%) delle quali appartenevano alla JLF. Si deve a questa società la costruzione della ferrovia Vicenza-Schio]; il Cav. Cesare Levi padre, uomo pure d'affari reputatissimo che a capo della Banca Veneta con un avallo del suo alla Banca d'Italia ne salvò il credito e perciò quello della piazza di Venezia; il cugino C. A. Levi letterato e archeologo di chiara fama; i prozii Angelo Adolfo e Giacomo Giorgio che ricevettero da Re Vittorio Emanuele il titolo baronale e la cui prole ora esiste in Firenze […] Dati questi onerevolissimi precedenti, dal punto poi che lo Ing. Giorgio Levi fu Cesare rilevando le grandiose bonifiche fatte dalla famiglia alle Trezze nel comune di San Michele del Quarto e limitrofi, ha voluto coronarne le benemerenze con tale cospicua elargizione che permettesse il principio dell'esecuzione dell'Opera Pia inimaginata (sic: inaugurata) dal R.o Prefetto cioè l'Ospedale dei Bambini che s'intitola da Re Umberto, il presidente del consiglio dei Ministri ha maniera di esternare la riconoscenza del Governo col pregare S. M. il Re Umberto di accordargli il titolo Baronale col predicato delle Trezze, come S. M. il Re Vittorio Emanuele si compiacque accordare ai detti prozii.» [Marilì Cammarata cit., pp. 243-244 e note 596-601].

20. Alessandro Milesi, *Ritratto di donna (Anna Schiff)*
VENEZIA, FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI.
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA [FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI]

21. Alessandro Milesi, *Ritratto di uomo (Cesare Augusto Levi)*
VENEZIA, FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI.
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA [FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI]

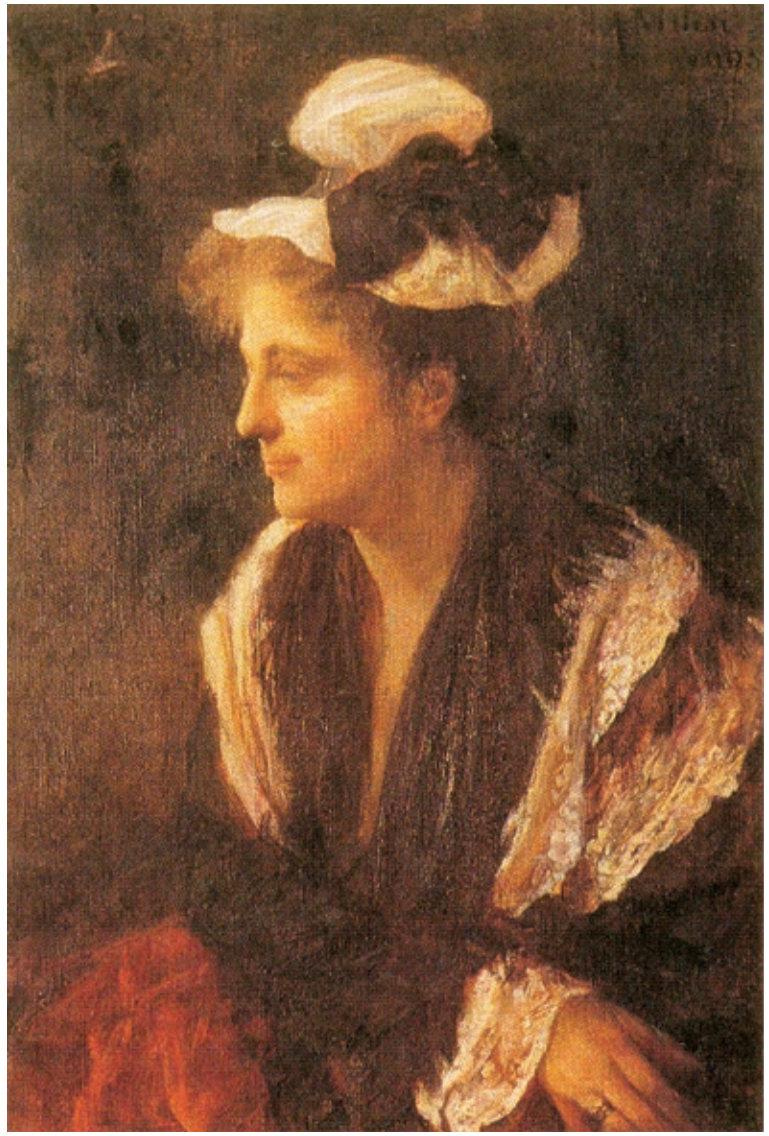
Anna Schiff appare invece più giovane, sui vent'anni: ha i capelli raccolti in cima alla testa con uno spillone di madreperla, piccoli pendenti in oro e topazi al lobo dell'orecchio e porta due bracciali preziosi, in oro, uno nel braccio destro e l'altro nel sinistro, indice di un ricevimento di gala.[42] Ha un nastro di taffetà di seta annodato al collo, e la sua veste di velluto ha il corpino aderente, ornato di pelliccia allo scollo rettangolare e, insieme alle maniche tagliate a tre quarti, di preziosi merletti ad ago, come negli abiti di corte sei e settecenteschi, la cui foggia ritorna di moda negli anni Ottanta, e viene comunque riproposta per le feste, anche in occasione del Carnevale ebraico.[43] Ricordiamo che il veneziano Paulo Fambri, amico di Cesare Augusto, da deputato, era stato il promotore con la contessa Andriana Zon Marcello – anche lei ritratta da Milesi (figura 22) – e con il patrocinio della Regina Margherita, della nascita della Scuola dei Merletti di Burano (1872) allo scopo di rilanciare la storica attività produttiva del merletto ad ago nell'isola, che allora era in declino. Già nel 1878 la scuola partecipa con circa 55 esemplari di merletto all'Esposizione Universale di Parigi e «non c'è più aristocratica, regina o principessa, né ricca ereditiera, non solo in Europa ma anche in America, che non desideri esibire del pizzo di Burano».[44] Anna Schiff era amica di D'Annunzio, che frequentava anche suo marito, a palazzo Giustinian Lolin, almeno sino al 1895, quando Cesare Augusto vendette la sua metà della proprietà al fratello maggiore Angelo Adolfo o Anzolin (1853-1911), che già ne possedeva una parte. Il palazzo passò poi in eredità al figlio Ugo Levi, il quale nel 1912 vi portò Olga Brunner, appena sposata.
La Schiff era inoltre amica di Emma Levi di Giacomo (1855-1924) e di sua figlia Nina (1874-1964);[45] Emma era sposata a Giacomo Marco (1846-1923), fratello di

42. I gioielli indossati da Anna Schiff furono probabilmente venduti in asta nel 1974, vedi catalogo *Asta dell'arredamento del Palazzo Giustinian Lolin. Vendite giudiziarie e per commissione di Franco Semenzato & C. s.a.s.* Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi-Centro di Cultura Musicale Superiore, esposizione 21 novembre 1974, terza seduta d'asta, domenica 24 novembre 1974, n. 312 (orecchini in oro e topazi dell'800); (gruppo di gioielli dell'800, fra cui i bracciali). In quell'asta, dove figuravano anche "dipinti, mobili, oggetti d'arte provenienti da collezioni private e comunque da terzi estranei alla Fondazione Levi", c'erano anche opere di Alessandro Milesi o a lui attribuite [n. 918 p. 69, *Donna con fiori e farfalla*, olio su tela, cm 78 × 39, cornice in velluto (firmato); n. 936, p. 71, *Ruscello con ruderi su fondo di paesaggio*, olio su tela, cm 38 × 48, cornice dorata, attr.; n. 1019 *Ritratto d'uomo*, olio su tela, cm 50 × 30, cornice dorata, attr.]. Vi erano inoltre un'opera di Giacomo Favretto [n. 951 p. 72, *La bottega degli osei*, olio su tavola, cm 33 × 47 attr. dal prof Perocco, direttore del Civico Museo d'Arte Moderna di Venezia]; e altre opere di Ippolito Caffi, Guglielmo Ciardi, Pietro Fragiacomo, Pietro Galter, Noè Bordignon, Giuseppe Barison, Luigi Serena, Luigi Da Rios, Vettore Zanetti Zilla, Teodoro Wolf Ferrari, Nino Costa.

43. La foggia dell'abito, di solito divisa in corpino e gonna, richiama il *manteau* diffuso dalla fine del Seicento, linea sartoriale riproposta dalla sartoria Charles Frederick Worth (1825-1895) per gli abiti di ricevimento, secondo una tendenza di "revival" diffusa dall'atelier parigino.

44. Doretta Davanzo Poli, *Il Merletto veneziano*, Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1998, p. 116.

45. Marilì Cammarata scrive che Nina sposò nel 1894 il conte e avvocato astigiano Umberto Ottolenghi (1853-1911), nipote del senatore Salvatore Ottolenghi, che purtroppo la lasciò vedova dopo diciassette anni di matrimonio. I coniugi, assai ricchi, si dedicarono molto alla beneficienza, impegnandosi anche nella promozione e realizzazione di felici opere sociali, quali ad esempio l'Umanitaria di Milano, il Museo Sociale destinato ad essere centro di studio, attività educativa e di previdenza per gli studiosi e interessati dediti ad opere sociali, punto di riferimento per Istituzioni e Organizzazioni tese a migliorare le condizioni materiali e morali dei lavoratori in genere. Si adoperarono anche nell'ambito della sezione milanese della Croce Rossa Italiana. Nina aveva un carattere "deciso e battagliero" e da femminista, «contribuì a fondare nel 1899, con altre altolocate signore (alcune delle quali ebree) l'Unione femminile italiana, avente per scopo l'emancipazione delle donne attraverso l'acquisizione di diritti politici, sociali e civili», poi divenuta una cooperativa chiamata Unione femminile nazionale. Durante la Seconda guerra mondiale si convertì al Cattolicesimo. Cesare Augusto nel *nuptialium* per le sue nozze scrive invece di lei pittrice: «Cara Nina, che posso mai



22.
Alessandro Milesi,
Ritratto della contessa Andriana Zon Marcello
COLLEZIONE PRIVATA

23.
Nina Levi (1874-1964), con la madre Emma Levi Levi (1855-1924), fotografia
ARCHIVIO FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

24.
Eugenio De Blaas, *Young girl with flowers*
COLLEZIONE PRIVATA

25.
Alessandro Milesi, *Ritratto di signora (Paola Prina De Blaas)*
VENEZIA, GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA [GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO]

Cesare Levi il banchiere e di Israel Angelo, padre di Cesare Augusto.
Pare proprio di riconoscere Nina Levi bambina (figura 23), di otto anni, nel bellissimo ritratto (figura 24) intitolato *Young Girl with Flowers* (1882)[46] del pittore Eugenio De Blaas (Albano Laziale, Roma 1843-Venezia 1931), artista rinomato che operò a Venezia come Milesi, la cui moglie posò anche per Alessandro Milesi stesso. Proprio da un riscontro fotografico e alcuni nominativi contenuti nell'*Album di ricordi* di Gustavo Dolcetti, è possibile, infatti, ipotizzare che la moglie di Eugenio De Blaas, la nobile Paola Prina De Blaas (1846-1919),[47] donna schiva sebbene piuttosto ammaliante, dai capelli ed occhi chiari, che non amava comparire ma che sappiamo posò per molti ritratti e scene di genere di "bellezze veneziane" del marito, sia la protagonista anonima dello splendido *Ritratto di signora* (1897)[48] conservato alla Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro (figura 25). Questo dipinto è da considerarsi uno dei più riusciti ritratti di Milesi: come si legge in alto a destra, risale al 1897, anno in cui l'artista si fece acclamare alla II Biennale di Venezia con *Pope!* e *Sposalizio*. La nobildonna è ritratta di profilo, i capelli raccolti in uno chignon, un sottile filo di perle al collo; l'abito scuro, che ha grandi maniche rigonfie al girospalla e all'omero, decorate con fiocchi di nastro di seta, è impreziosito allo scollo da una bordura di merletto, e ricade morbidamente sulla

offrire in questo felicissimo giorno a te pittrice geniale di fiori e paesi se non qualcosa che parli dell'arte di cui sei e interprete e ispiratrice? Ed eccoti poche strofe intitolate "Il fiume dell'Arte" […].» [vedi Cammarata cit., pp. 168-171].

46. Eugenio De Blaas, *Young girl with Flowers*, oil on panel, 42 × 28 cm. Signed and dated: "E. de Blaas 1882". Auctions: Sotheby's London, 03.2001. [Thomas Wassibauer, *Eugen von Blaas. Das Werk*, Hildesheim: Georg Olms AG, 2005, n. 41 p. 122; tav. XVI p. 51].

47. Paola De Blaas nobile Prina (Venezia 10 aprile 1846 - Venezia 31 dicembre 1919) è sepolta al cimitero di San Michele, nella tomba di famiglia dei De Blaas, vicino alla chiesa di S. Stanislao, in quanto moglie del pittore professor Eugenio De Blaas (Albano Laziale 24 luglio 1843 - Venezia 12 febbraio 1931) il cui padre fu il pittore e professor Karl De Blaas (Nauders 1815 - Vienna 19 marzo 1894) che ricoprì, dopo aver insegnato a Vienna, la cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1855 al 1865. Paola era figlia di Antonio Prina, membro della aristocrazia del Nord Italia, e di sua moglie Elena Bonacossi di S. Michele Arcangelo. Si sposa con Eugenio il 23 febbraio 1870, suoi figli sono Agnese detta Agnesina (Venezia 2 aprile 1871 - Bologna 9 luglio 1936), contessa Morosini che posa per il padre sempre in ritratti e scene di genere e Giulio De Blaas soprannominato Lulo (Venezia 11 agosto 1888 - New York 13 maggio 1934), anche lui ritrattista, pittore come suo padre. Nel 1901, quando Paola aveva cinquantacinque anni, Lady Layard la descrisse come «una dall'aspetto meravigliosamente giovane per "una nonna"» e aggiunse che «sebbene avesse una strana reputazione parlava molto gradevolmente del matrimonio e la si poteva immaginare come un modello di moglie e madre.» [<https://it.findagrave.com/memorial/194770185/paola-de_blaas>].

48. Alessandro Milesi, *Ritratto di signora*, olio su tela, cm 79,8 × 64,4, firmato in alto a destra: "A. Milesi / 1897", Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Inv. 2171. Donazione Angela Rodighiero ved. Fenili, 1958. Esposizioni: Burano 1982; Mestre 1989; Venezia 1989. Bibliografia: *Diafano Capriccio. I merletti nella moda 1872-1922*, catalogo a cura di Doretta Davanzo Poli, G. Butazzi, A. Mottola Molfino (Scuola di Burano, 29 maggio-settembre 1982), Burano: Consorzio merletti di Burano, 1982, n. 128 (ill. b/n) p. 133; Giandomenico Romanelli, in *Ritratti e figure. Pittura veneziana dell'Ottocento dalle collezioni di Cà Pesaro*, (Istituto di Cultura di Santa Maria delle Grazie, 8 aprile - 10 maggio 1989), Mestre, Venezia: Comune di Venezia 1989, in elenco opere esposte (ill. b/n., p. n. n.); *Alessandro Milesi. Catalogo della mostra*, prefazione di Clauco Benito Tiozzo, presidente U.C.A.I. veneziano, (Centro d'Arte San Vidal, 10-29 giugno 1989), Venezia: Toro Assicurazioni. Agenzia generale di Mirano/Venezia 1989, elenco opere esposte, n. 11 p. 4; Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, fig. 31 p. 93, n. 132 p. 217; Luisa Turchi, *Alessandro Milesi un pittore veneziano tra Ottocento e Novecento*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, facoltà di Lettere, anno accademico 2004-2005, prof. Nico Stringa relatore, Venezia: Tipografia Clony, 2005, p. 35; scheda n. 6.32 p. 205 (ill. col.), p. 206; n. 140 p. 301; Luisa Turchi, *La grande ritrattistica. L'animus nei volti del tempo* in *Alessandro Milesi (1856-1945), L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, catalogo della mostra a cura di Luisa Turchi (Pordenone, Palazzo Cossetti, sede Banca Popolare Friuladria, 10 dicembre 2010 - 28 febbraio 2011), Quinto di Treviso: Zel Edizioni, 2010, [pp. 25-32], in part. p. 28, nota 164 p. 42.

schiena bianco-rosea, conferendo un tocco di seduzione a colei che si presenta come una misteriosa lady in nero. Lo sfondo, di un grigio azzurro con punte di ocra, costituisce un abile passaggio in armonia con i toni dell'incarnato della persona.
Per Tiozzo il ritratto è «stupendamente calibrato nell'abile scorcio di figura in torsione; la luminosità della carne, della giovine signora, viene esaltata al massimo grazie a sapienti contrasti cromatici ed al senso materico della pennellata che sembra accarezzare vibrando la tela».[49]
Paola Prina è amica di Gustavo Dolcetti, che conserva di lei più di una foto nel suo *Album di Ricordi* (figure 26-27).

26.

27.

26.
Paola Prina De Blaas, fotografia,
Album di ricordi di Gustavo Dolcetti
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI

27.
Paola Prina De Blaas, fotografia,
Album di Ricordi di Gustavo Dolcetti
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI.
PH PADOVA, ENRICO CESARO

28.
Ritratto di Ugo Levi bambino
VENEZIA, FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

29.
Ugo Levi (1878-1971) bambino, fotografia
VENEZIA, FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

30.
Ugo Levi (1878-1971) bambino, fotografia,
Album di Ricordi di Gustavo Dolcetti
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI.
PH PADOVA, ENRICO CESARO

49. Clauco Benito Tiozzo 1989, cit., p. 93.

Nel suo *Album di Ricordi* compaiono anche fotografie di Giovannina Levi (1856-1906) e di Ugo Levi (1878-1971) bambino, vestito in costume settecentesco per una festa di Carnevale ebraica, scatto che servì evidentemente per realizzare il suo dipinto conservato alla Fondazione di Ugo e Olga Levi (figura 28). Non si conosce ancora l'autore dell'opera, presumibilmente eseguita nei primi anni Ottanta dell'Ottocento. In Archivio della Fondazione vi è anche un altro scatto di Ugo in maschera, ripreso però con una differente angolazione (figura 29), mentre la foto dell'*Album di ricordi* Dolcetti mostra la medesima inquadratura di posa, con la dicitura a penna "Ugo Levi" che ne consente il riconoscimento (figura 30).

29.

30.

28.

Alessandro Milesi, dopo aver eseguito i ritratti di Cesare Augusto e Anna Schiff, non poteva non eseguire quello di Giuseppe Pellegrino Oreffice (12 aprile 1864-9 dicembre 1902), figlio di Abramo Orefice e Anna Schuster, loro caro amico, morto celibe a 38 anni.[50]

Il pittore eseguì infatti anche il *Ritratto di Pellegrino Oreffice* (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte moderna di Ca' Pesaro) nel 1887, un anno prima del *Ritratto di Moisè Ravà* (1888) già menzionato in precedenza.

Il Ritratto di Pellegrino Oreffice (figura 31),[51] che fu architetto, scrittore d'arte e

50. Eduardo Gesuà sive Salvadori cit., p. 431: [D] Martedì 9 dicembre: *Pellegrino Oreffice*, celibe di anni 38, figlio di Abramo.

51. *Ritratto di Pellegrino Oreffice* [Ritratto dell'Architetto Oreffice], olio su tela, cm 125 × 79, firmato in alto a destra: "A. Milesi / All'amico Pellegrino Oreffice", Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro, 1888. Inv. 206. Donazione della famiglia Oreffice (sorelle dell'artista Amalia Oreffice De Leon e Giuseppina Oreffice Clerle), Biennale 1903. Fonti archivistiche: AGIAMVe, fascicolo "Opere provenienti dalle Biennali d'arte", sottofascicolo "Galleria d'Arte moderna. Opere provenienti dalla V Biennale, 1903", dicembre 1903, autore "Milesi Alessandro", titolo dell'opera "Ritratto del Prof. Pellegrino Oreffice", genere dell'opera: "quadro ad olio"; offerente: "la famiglia Oreffice", prezzo di stima: "Lire 3000". Esposizioni: Venezia 1921, Sala Italiana 28, n. 7; Venezia 1935, sala X. Pitture, n. 5; Venezia 1951; Venezia 1959; Venezia 1976; Venezia 1989; Mestre 1989; Mestre 2002- 2003. Bibliografia: *Venezia*, in «Gazzetta degli Artisti», n. 8, 21 febbraio 1903, cit., p. 2; *Catalogo della mostra straordinaria nel Palazzo dell'Esposizione ai Giardini pubblici*, Venezia: Soc. An. Veneziana Industrie Grafiche, primavera-estate 1921, p. 43; *Mostra dei Quarant'anni della Biennale di Venezia, 1895-1935*, II ed., Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1935, II ed., n. 5 p. 60 ["L'ing. Pellegrino Oreffice" 1892]; Domenico Varagnolo, cit., p. 39 [tav. XIII]; *Omaggio a Milesi*, mostra promossa dall'Ordine degli Amici della Valigia ed organizzata in collaborazione con l'Opera Bevilacqua La Masa/Ascensione Venezia, a cura di Gino Damerini (Sala dell'Opera Bevilacqua La Masa, 30 giugno-14 luglio 1951), Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1951, n. 9, p.n.n.; Luigi Agliardi, *Alessandro Milesi. Un pittore veneziano di origine bergamasca*, in «Gazzetta di Bergamo», anno III, n. 2 febbraio 1952, p. 5 (*Ritratto dell'Arch. Orefice,* Gall. D'Arte mod); Lina e Antonietta Milesi, *Centenario di Alessandro Milesi*, Venezia, 1956, p. 3 (*Ritratto di Orefice*, Gall. Int. A. Mod.); Silvio Branzi, *Novanta dipinti e cinquanta disegni alle Procuratie Novissime. Il pittore Alessandro Milesi*, in «Il Gazzettino», Venezia, 18 aprile 1959, p. 3; *Cronache d'Arte. In aprile e maggio a Venezia una mostra di Alessandro Milesi*, ne «Il Gazzettino», 24 gennaio 1959, p. 3 (ill. b/n); *Mostre d'arte a Venezia*, in «Giornale Economico della Camera di Commercio», Venezia, maggio 1959, p. 469 e ill. b/n.; G. Perocco, *La Galleria d'Arte Moderna di Venezia*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1959, p. 22, p. 20 (ill.); *Mostra di Alessandro Milesi*, organizzata dalla Socia della Taverna con gli auspici del Comune di Venezia, a cura di Guido Perocco (Sala Napoleonica, 18 aprile-18 maggio 1959), Venezia: Stampa Fantoni, 1959, pp. 13, 26, (ill. n. n.); G. Perocco, *La pittura veneta dell'Ottocento*, Milano: Fabbri, 1967, p. 22, tav. [XLIX]; *L'800 a Venezia. Catalogo della mostra Aspetti della pittura dell'800 a Venezia* (testi introduttivi di G. Perocco, P. Rizzi, P. Zampetti, E. Costantini), Venezia: Centro d'Arte San Vidal, 1976, p. 66, p. 80; n. 42 p. 92; tav. [V] ["Ritratto di P. Oreffice" 1888]; Guido Perocco, *Il museo d'Arte Moderna di Venezia*, Assessorato alla Cultura e alle Belle arti del Comune, Venezia 1980, p. 21, fig. 11; *Alessandro Milesi. Catalogo della mostra*, prefazione di Clauco Benito Tiozzo, presidente U.C.A.I. veneziano (Centro D'Arte San Vidal, 10-29 giugno 1989), elenco delle opere esposte, Venezia: Toro Assicurazioni. Agenzia generale di Mirano/Venezia 1989, n. 6 p. 4; Guido Perocco, *Un'artista del suo tempo*, in Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, pp. [18-22], in part. p. 20; Giandomenico Romanelli, *Ritratti e figure. Pittura veneziana dell'Ottocento dalle collezioni di Ca' Pesaro* (Mestre Istituto di Cultura di Santa Maria delle Grazie, 8 aprile-10 maggio 1989), Venezia: Comune di Venezia, 1989, elenco opere esposte (ill. col. n.n.); Clauco Benito Tiozzo (a cura di), in *Alessandro Milesi. Una vita per l'arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, *Regesto* p. 61, fig. 17 p. 81, n. 78 p. 214; Nico Stringa, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo* pp. 95-126 in Giuseppe Pavanello, *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. I, Milano: Electa, 2002, vol. I, p. 101; *Dalle maschere alle macchine. Pittura veneziana 1869-1914*, catalogo a cura di Flavia Scotton (Centro Culturale Candiani, 26 ottobre 2002-2 febbraio 2003), Mestre: Marsilio/ Musei Civici veneziani, Venezia 2002, p. 12, p. 26 (ill.), p. 53; Sergio Marinelli, *Il ritratto ottocentesco nel veneto: la ricerca dell'identità*, in Giuseppe Pavanello, *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, 2003, vol. II, pp. 570-571, ill. (650) p. 568; Luisa Turchi, *Alessandro Milesi un pittore veneziano tra Ottocento e Novecento*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, facoltà di Lettere, anno accademico 2004-2005, prof. Nico Stringa relatore, Venezia: Tipografia Clony, 2005, p. 34; scheda n. 6.15 p. 149 (ill. col), 150-152; n. 79 pp. 293-294; Luisa Turchi, *La grande ritrattistica. L'animus nei volti del tempo,* in *Alessandro Milesi (1856-1945)*, *L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, catalogo della mostra (Pordenone, Palazzo Cossetti, sede Banca Popolare Friuladria, 10 dicembre 2010-28 febbraio 2011), Quinto di Treviso: Zel Edizioni, 2010 [pp. 25-32], in part. pp. 29-30, nota 196 p. 43.

31.
Alessandro Milesi,
Il Ritratto di Pellegrino Oreffice
VENEZIA, GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA [GALLERIA D'ARTE INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO]

poeta, nonché insegnante alla Scuola d'Arte ai Carmini, venne donato dalle sorelle Amalia De Leon e Giuseppina Clerle al Comune per essere collocato nella Galleria d'Arte Moderna di Venezia, dove si trova ancora oggi.[52] Luigi Agliardi riferisce che Milesi fece a gara con Ettore Tito nel ritrarlo,[53] eseguendo un dipinto solido e di buona fattura. Capolavoro dell'artista in quanto ad individuazione psicologica e resa pittorica, il viso è di un'espressività notevole, in esso si legge tutta la carica emozionale del personaggio che è come proteso verso l'osservatore, pronto a parlare obbedendo ad un proprio impulso interiore; per Guido Perocco «l'immagine esprime una energia ed una rude esuberanza interna che si mantengono intatte in tutta la virilità dell'espressione».[54] L'architetto è uomo dell'Ottocento, porta un «cappello scuro con piccola ala, delineato con poche pennellate, che fa pensare a quelli di Manet»,[55] panciotto e giacca in tinta sopra braghe di panno di differente colore, cravatta di seta quadrettata al collo e orologio da taschino.

Secondo Silvio Branzi l'opera è da collocarsi tra i migliori ritratti di tutta la pittura veneziana: infatti «una forza straordinaria lo pervade» e «la prestezza e decisione del fare s'uniscono a un intuito psicologico che trova nella semplicità e nel vigore dello sviluppo formale la sua più valida e concisa espressione. La materia cromatica s'è fatta densa e pregnante, senza più alcun ricordo delle morbidezze favrettiane, e costruisce con perfetta fusione un organismo strutturale libero e rigoroso insieme, cui una pennellata impetuosa e quasi violenta dà nerbo e rilievo di prodigiosa efficacia plastica.»[56]

Tiozzo parla di «luminose paste di colore e sapienti velature bituminose, ben interpretando la lezione dei Maestri del Cinquecento veneziano»;[57] il registro di toni si svolge sulle gradazioni dei verdi, ocra, grigi e neri, la materia cromatica è densa e vibrata.

Secondo Marinelli l'Architetto Pellegrino Oreffice «aggiusta la libera pittura veneta su echi vagamente impressionistici ma innegabili, filtrati inconsciamente forse dall'amico Favretto, forse dai tedeschi contemporanei».[58]

Pellegrino Oreffice, proprio in occasione delle nozze di Alessandro Milesi con Maria

52. Venezia, in «Gazzetta degli Artisti», cit., p. 2: "Le sorelle del Prof. Pellegrino Oreffice, signore Amalia Oreffice De Leon, e Giuseppina Clerle Oreffice hanno offerto al Comune per la Galleria d'Arte Moderna il ritratto del compianto cittadino, opera apprezzatissima del pittore Milesi, e per il Museo Civico un album contenente le fotografie dei principali lavori artistici eseguiti su disegni del loro caro, recentemente perduto. La Giunta Municipale accettando tali doni che corrispondono alle nobili intenzioni dimostrate dell'uomo tanto immaturamente rapito all'affetto della città ha ringraziato le cortesi esecutrici dei suoi desideri".

53. Luigi Agliardi, *Alessandro Milesi. Un pittore veneziano di origine bergamasca*, in «Gazzetta di Bergamo», anno III, n. 2 febbraio 1952, p. 5 ["Ritratto dell'Arch. Orefice", Gall. D'Arte mod].

54. Guido Perocco in Clauco Benito Tiozzo 1989, cit., p. 20.

55. Guido Perocco in Clauco Benito Tiozzo 1989, cit. p. 20.

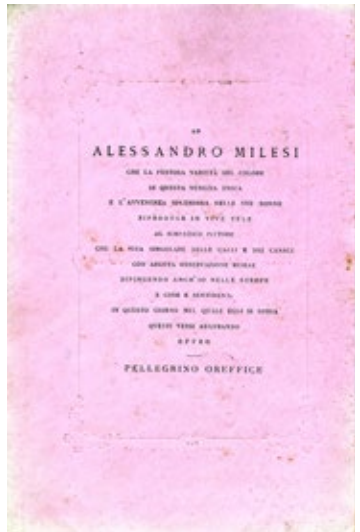
56. Silvio Branzi, *Novanta dipinti e cinquanta disegni alle Procuratie Novissime. Il pittore Alessandro Milesi*, in «Il Gazzettino», Venezia, 18 aprile 1959, p. 3.

57. Clauco Benito Tiozzo 1989, cit., n. 17 p. 81.

58. Sergio Marinelli in Giuseppe Pavanello [2003], cit., p. 570.

Ciardi (1858-1949),[59] sorella del noto pittore Guglielmo Ciardi (1842-1917),[60] avvenute nel 1886, compone due madrigali (figure 32-34). Amico del pittore Favretto come di Milesi, dopo la prematura scomparsa del primo avvenuta nel 1887, scrisse anche un discorso per l'inaugurazione di un monumento all'Accademia di Belle Arti, con un'epigrafe commemorativa dell'artista, su incarico del Circolo Artistico[61].

32, 33, 34.
Pellegrino Oreffice,
Nozze Milesi Ciardi, madrigali
ARCHIVIO PRIVATO.
PH FIUGGI, GIAMPIERO PACIFICO



59. Maria Ciardi (Venezia, 12 ottobre 1858 - 9 settembre 1949).

60. Guglielmo Ciardi (13 settembre 1842 - 5 ottobre 1917).

61. Pellegrino Oreffice, *Alla memoria di Giacomo Favretto: nell'occasione che si inaugura il monumento al grande pittore veneziano nella R. Accademia di Belle Arti*, Venezia: Tip. lip. Fratelli Visentini, 12 giugno 1889.

Alessandro Milesi esegue ritratti anche per le famiglie Coen Bianchini e Franco.
Il più noto è *Signora con veletta* (figura 35, p. 142),[62] storicamente di collezione Bianchini, eseguito da Milesi intorno al 1890: è un dipinto che raffigura un'elegante signora dall'espressione assorta e lievemente malinconica, con una mantellina molto corta, detta *visite* o pellegrina, una cravattina di seta con bordure finali trinate, annodata a ciocca, e il viso ombreggiato dalla veletta, come voleva la moda femminile di fin de siècle.
Secondo Clauco Benito Tiozzo il soggetto raffigurato preannuncerebbe il capolavoro *Al Caffè* (Genova, Raccolte Frugone).[63] Quest'ultimo ritratto mostra una signora al

62. *Signora con veletta*, olio su tela, cm 50,5 × 34, firmato in basso a sinistra: "A. Milesi". Esposizioni: Venezia 1951; Venezia 1959; Venezia 1962. Bibliografia: *Omaggio a Milesi*, mostra promossa dall'Ordine degli Amici della Valigia ed organizzata in collaborazione con l'Opera Bevilacqua La Masa / Ascensione Venezia, a cura di Gino Damerini (Sala dell'Opera Bevilacqua La Masa, 30 giugno-14 luglio 1951), Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1951, n. 33 p.n.n.; *Mostra di Milesi* (Sala Napoleonica, Venezia, 18 aprile-18 maggio 1959), a cura di Guido Perocco, organizzata dalla Socia della Taverna con gli auspici del Comune di Venezia, Venezia: Fantoni, 1959, p. 28 (ill. n. n.); *Mostra di Pittori veneziani dell'Ottocento* (Venezia, Sala Napoleonica, giugno 1962), a cura di Guido Perocco, Venezia: Tipografia Emiliana, 1962, p. 19, p. 34, ill. (n. n.); Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, fig. 22 p. 85, n. 88 p. 214; Sergio Marinelli, *Il ritratto ottocentesco nel Veneto: la ricerca dell'identità* in Giuseppe Pavanello, *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Venezia: Electa 2003, p. 570; Sergio Marinelli, *I limiti incerti del ritratto*, in *Il ritratto nel Veneto 1866-1945*, a cura di Sergio Marinelli, Banco Popolare di Verona e Novara [edizione fuori commercio], Editoriale Bortolazzi Stei, Verona 2005, [pp. 2-62], in part. p. 46 e nota n. 46 p. 62; Luisa Turchi, *La grande ritrattistica. L'animus nei volti del tempo*, in *Alessandro Milesi (1856-1945), L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, catalogo della mostra a cura di Luisa Turchi (Pordenone, Palazzo Cossetti, sede Banca Popolare Friuladria, 10 dicembre 2010-28 febbraio 2011), Quinto di Treviso: Zel Edizioni, 2010, [pp. 25-32], in part. p. 26.

63. Vedi Clauco Benito Tiozzo cit., fig. 22 p. 85 *Al Caffè* [Notissie nove, La lettura del giornale], olio su tela, cm 86,2 × 43, firmato in basso a destra: "A. Milesi", Genova-Nervi, Raccolte Frugone, Villa Grimaldi Fassio. Legato Frugone, 1935 [L.G.B.L.F., 1935 - inv. GPB 679].
Esposizioni: Boston 1890; Genova 1938; Venezia 1959; Venezia 1983-1984; Genova 1984; Venezia 1991; Rovigo 2008. Bibliografia: Orlando Grosso, *Le Collezioni d'Arte Moderna. Luigi e Lazzaro G. B. Frugone*, in "Genova", XVIII, febbraio, Genova, 1938, pp. 1-26; Domenico Varagnolo, *Alessandro Milesi pittore veneziano*, Venezia: Edizioni Libreria Serenissima, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942, p. 39; *Mostra di Milesi* (Sala Napoleonica, Venezia, 18 aprile-18 maggio 1959), a cura di Guido Perocco, organizzata dalla Socia della Taverna con gli auspici del Comune di Venezia, Venezia: Fantoni, 1959, p. 28 (ill. n. n.); Guido Perocco, *La pittura veneta dell'Ottocento*, Milano: Ed. Tip. Sigla Effe, 1967, p. 22, tav. [L]; Mario Monteverdi (a cura di), *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, Milano: Bramante, 1975, vol. II, fig. 778; Guido Perocco, in Guido Perocco, Antonio Salvadori, *Civiltà di Venezia*, vol. III, Venezia: La Stamperia di Venezia, 1976, p. 1254, fig. 1532; Fortunato Bellonzi, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Roma: Edizioni Quasar, 1978, fig. 585; Giuseppe Pavanello, *Al caffè*, in Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli (a cura di), *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito* (Ala Napoleonica e Museo Correr, Venezia, dicembre 1983-marzo 1984), Milano: Electa, 1983, n. 245 p. 207; Giuliano Fabretti, *La Raccolta Luigi Frugone, catalogo della mostra antologica*, Genova: Comune di Genova, 1984, tav. [VI] p. 18, p. 69; Elena Bassi, *Alessandro Milesi uomo ed artista* in Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, [pp. 9-16], in part. p. 15; Paolo Rizzi, *Martini e Milesi. Due artisti tra inquieta armonia e verismo popolaresco*, in "Il Gazzettino", 10 giugno 1989, p.3; Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, Regesto p. 61, p. 85 cit.; fig. 23 p. 86; n. 90 p. 214; Danilo Reato, Elisabetta Dal Carlo, *La Bottega del caffè. I caffè veneziani tra '700 e '900*, Venezia: Arsenale, 1991, fig. 106, p. 104; Anna Finocchi, *Lettrici, immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento*, Nuoro: Ilisso, 1992, p. 82, fig. 87 p. 84; Nico Stringa, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo* in Giuseppe Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. I, Milano: Electa, 2002 [pp. 95-126], in part. p. 102, ill. (160) p. 108; Rossella Vitiello, *Al Caffè, Notissie Nove*, *La lettura del giornale*, in Maria Flora Giubilei (a cura di), *Raccolte Frugone. Catalogo generale delle opere*, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, 2004, pp. 222-224: n. 155 p. 222, fig. 155 p. 223; Francesca Cagianelli, Stefano Fugazza (a cura di), *L'elogio della tavola, tra conversazione, cibo e mondanità* (Modena, 17-25 febbraio 2007), Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, 2007, p. 12; Francesca Cagianelli, Stefano Fugazza, Dario Matteoni (a cura di), *Il convito e l'Arte. Tra l'Ottocento e il primo Novecento*, (Catanzaro, 16 luglio-3 ottobre 2007), Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, 2007, p. 15; Francesca Cagianelli, Dario Matteoni, *La Belle Epoque. Arte in Italia 1880-1915* (Palazzo Roverella, Rovigo, 10 febbraio - 13 luglio 2008), Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, 2008, n. 80 (ill.) p. 145; Luisa Turchi, *La grande ritrattistica. L'animus nei volti del*

36.
Alessandro Milesi, *Al caffè*

GENOVA, RACCOLTE FRUGONE.
PH GENOVA, ARMANDO PASTORINO
[RACCOLTE FRUGONE]

caffè con la Gazzetta sulle ginocchia (figura 36, p. 141), vestita di un abito elegante di *taffetas* con maniche rigonfie in alto o *à gigot*, una ciocca di nastro con decoro *madras* annodata sotto il mento, guanti che si allungano sopra il polsino e cappello a *capote* con veletta nera, che lascia appena intravedere lo sguardo.
Premiato a Boston proprio nel 1890, il dipinto potrebbe, in effetti, raffigurare la stessa persona, una "Bianchini" non meglio identificata. Guido Perocco, recensendo la *Mostra di Pittori Veneziani dell'Ottocento*, tenutasi nella Sala Napoleonica a Venezia, nel 1962, si dilunga a proposito del «taglio capriccioso ed elegante della *Signora con veletta*, dal sicurissimo e violento impasto cromatico»:[64] Milesi fa uso di pennellate libere e veloci che scandiscono una materia densa e pregnante.
Per Sergio Marinelli l'opera risente di «un influsso parigino» che ritiene «probabilmente legato in qualche modo a Zandomeneghi».[65]

35.
Alessandro Milesi,
Ritratto di signora con veletta
COLLEZIONE PRIVATA

tempo, in *Alessandro Milesi (1856-1945), L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, catalogo della mostra a cura di Luisa Turchi (Pordenone, Palazzo Cossetti, sede Banca Popolare Friuladria, 10 dicembre 2010-28 febbraio 2011), Quinto di Treviso: Zel Edizioni, 2010, [pp. 25-32], in part. p. 42, note 151-157.

64. Guido Perocco 1962 cit., p. 19.

65. Sergio Marinelli in Guido Pavanello [2003] cit., p. 570.

Di Ida Coen Bianchini (1860-1941),[66] figlia di Benedetto, sposata dal 1881[67] all'avvocato Cesare Bianchini di Rovigo (1851-1924),[68]fu Giuseppe, sappiamo che Milesi fa certamente i ritratti, oggi in collezione privata.
Nell'*Album di ricordi* di Gustavo Dolcetti c'è una foto di una signora con la scritta "Bianchini" (figura 37, p. 144), e l'album è firmato da una "Ida Bianchini" (figura 38, p. 144),[69] amica di Matilde Scarpa e Gustavo Dolcetti.
Sebbene nella foto sia più giovane, a giudicare dal naso, potrebbe forse trattarsi del ritratto di Ida Coen Bianchini, quel *Ritratto di signora* (figura 39, p. 144),[70] datato 1908, dai capelli grigio chiari, seduta in una poltrona verde con frange, una sciarpa di merletto incrociata e un ciondolo con una medaglia al collo, l'abito castigato e l'immancabile fede al dito, ritratta nell'anno di matrimonio di Lucia Franco,[71] sorella di Renzo Franco, che quattro anni dopo sposerà la figlia Elsa.[72] Ida Coen e Cesare Bianchini avevano, infatti, avuto quattro figli: Giuseppe, Anna, Guido, ed Elsa. Guido Bianchini, in particolare, nato il 27 aprile del 1885, diverrà un affermato musicista e compositore con particolare predilezione per la canzone veneziana. Amico di D'Annunzio, si spegnerà nel 1971.[73]

66. Ida Coen Bianchini (2 gennaio 1860 - 3 luglio 1941) è sepolta al Cimitero di San Michele di Venezia, nella cappella privata dei Bianchini. Il marito Cesare Bianchini (9 giugno 1851 - 22 febbraio 1924) riposa invece al Cimitero ebraico moderno del Lido. Ebbero quattro figli, l'avvocato Giuseppe (29 marzo 1882 - 25 novembre 1941), ed Elsa (13 febbraio 1890 - 30 novembre 1976) sono anche loro sepolti nella cappella, ma non gli altri due figli, Anna, nata nel 1883, e Guido il musicista e compositore (1885-1971), sepolto al Cimitero ebraico moderno del Lido.

67. In Edoardo Gesuà sive Salvadori cit., p. 218, si legge che in data mercoledì 30 marzo 1881, si sposano il «dottor Ugo Ch. Cesare Bianchini (Rovigo), Dalvecchio, di anni 29, figlio del Cav. Giuseppe e Chiara Dalvecchio, e Ida Coen, di anni 21, figlia di Benedetto e Anna Rocca».

68. La lapide di Cesare Bianchini al Cimitero ebraico del Lido così recita: «Qui riposa in pace / CESARE ing.comm. BIANCHINI / n. 9 giugno 1851 / m. 22 febbraio 1924 / sempre caro / nel cuore e nella memoria / dei suoi cari».

69. Vedi *Album di ricordi* di Gustavo Dolcetti, p. 5 (firma), p. 48 (fotografia). Vi è da puntualizzare, tuttavia, che se non si tratta di Ida Coen Bianchini, potrebbe trattarsi di un'altra Ida Bianchini. Vi erano anche alcuni Bianchini imparentati con i Levi [Sui Levi-Bianchini, vedi Marilì Cammarata, cit., pp. 144-146]. Una Ida Bianchini (Rovigo 1851 - Roma 1921), che sposò il *goy* Cosimo Signani di Imola, e visse fra Rovigo, Venezia e Roma, era la secondogenita di Achille Jacob Bianchini (1825-1855) e di Regina Levi (1829-1887) di Enrichetta (1805-1891) ed Abramino (1799-1865), sorella di Cesare Levi, il banchiere (1826-1892), che era lo zio. Dopo la morte del padre, ebbe anche come patrigno Cesare Sabbadini di Mantova (1821-1875), vedovo di Amalia Levi, poiché la madre Regina si risposò una seconda volta.

70. Alessandro Milesi, *Ritratto di signora*, olio su tela, cm 110 × 85, firmato in alto a sinistra: "A. Milesi 1908", collezione privata.

71. Edoardo Gesuà sive Salvadori, cit., su Lucia, p. 244: [N] Venerdì 2 maggio 1884: Lucia Franco, figlia di Leone ed Estella Valmarin; p. 471: [M] Lunedì 22 luglio 1908: Gino Arnoldo Montalti (Padova) figlio di Leone e Felicita Rabbeno, e Lucia Geltrude Carolina Franco, figlia di Leone Abramo e Stella Valmarin.

72. Su Renzo Franco vedi Edoardo Gesuà sive Salvadori cit., nota 15, p. 267: [N] Martedì 12 luglio 1887: Renzo Franco, figlio dell'Avv. Abramo Leone ed Estella Valmarin. Frequenterà il R. Liceo Ginnasio "Marco Polo". Abiurerà la religione ebraica il 19 novembre 1938. Sul matrimonio di Renzo Franco con Elsa Bianchini vedi: Edoardo Gesuà sive Salvadori 2016, cit., p. 506: [M] Mercoledì 24 luglio 1912: Renzo Franco, figlio di Leone Abramo ed Estella Valmarin, ed Elsa Bianchini, figlia di Cesare e Ida Coen. Renzo Franco ed Elsa Bianchini ebbero cinque figli: Annamaria, Giancarlo, Roberto, Giorgio e Franca.

73. Nota 7 p. 250 in Edoardo Gesuà sive Salvadori cit.

37.
Dall'*Album di Ricordi*
di Gustavo Dolcetti, fotografia
"Bianchini"
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI.
PH PADOVA, ENRICO CESARO

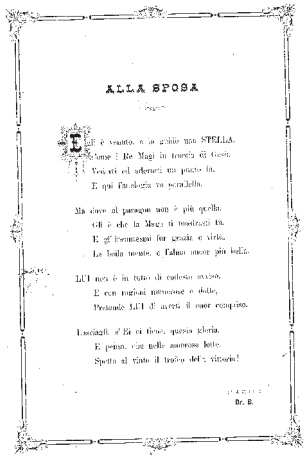
38.
Firma di "Ida Bianchini",
Album di Ricordi di Gustavo Dolcetti
VENEZIA, ARCHIVIO PRIVATO DOLCETTI.
PH PADOVA, ENRICO CESARO

39.
Alessandro Milesi, *Ritratto di signora*
COLLEZIONE PRIVATA.
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

40.
Alessandro Milesi,
Ritratto dell'Avvocato Franco
COLLEZIONE PRIVATA.
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

41, 42.
Nuptialium di Leone Franco
ed Estella Walmarin
GORIZIA, BIBLIOTECA STATALE ISONTINA.
(INVENTARIO 17312). PH GORIZIA,
BIBLIOTECA STATALE ISONTINA

NEL GIORNO IN CUI
ESTELLA WALMARIN
E
LEONE D.R FRANCO
SI
GIURANO FEDE DI SPOSI


ALLA SPOSA

Lucia e Renzo Franco erano figli del noto avvocato Leone Franco (1853-1933),[74] che fu ritratto da Alessandro Milesi, seduto alla sua scrivania, invasa dai libri e dalle carte, con il sigaro in mano: l'opera fu esposta alla VII Biennale del 1907 (figura 40, p. 145).[75]

L'avvocato Leone Franco, conosciuto per il suo comportamento esemplare sia nella vita famigliare che in quella pubblica, dall'intelletto acuto e rettitudine inflessibile, tenace nel lavoro, e dal cuore generoso, aveva sposato Estella Walmarin (1863-1951) o Stella Valmarin, a Trieste, il 27 maggio 1883. Per l'occasione era stato composto il *nuptialium Nel giorno in cui Estella Walmarin e Leone Dr Franco si giurano fede di sposi* (figure 41-42, p. 145).[76]

Stando ad alcuni discendenti di Renzo Franco (che nel 1912 aveva sposato Elsa Bianchini, figlia di Ida Coen e Cesare Bianchini), non il marito di Ida, ovvero Cesare Bianchini, bensì proprio Leone Franco, sarebbe ravvisabile anche in un *Ritratto di uomo* (figura 43)[77] che fa da pendant al *Ritratto di signora* datato 1908 di cui abbiamo precedentemente scritto, in cui Milesi ci presenta invece un signore a tre quarti, seduto, il giaccone aperto, la mano appoggiata che mette in mostra i suoi anelli. Sebbene i due personaggi abbiano qualche somiglianza, Leone Franco parrebbe tuttavia quantomeno più invecchiato e ritratto nel suo ruolo di marito o buon padre di famiglia facoltoso piuttosto che nelle vesti dell'avvocato di grido. Sarebbe infatti strano credere che sia stato fatto nel 1908, solo un anno dopo quello esposto in Biennale e datato 1907.

Prendendo in considerazione questa ipotesi, visto il medesimo sfondo e il tipo di posa seduta, sarebbe comunque sua moglie Estella Walmarin, ad essere raffigurata al posto di Ida Coen Bianchini, nel *Ritratto di signora* precedentemente menzionato del 1908.

Continuando quindi a ragionare sul filo di questa collezione, che presenta altri due dipinti non altrimenti identificati di "Bianchini" o "Franco", avremmo, sempre di Milesi, Ida Coen Bianchini ritratta a questo punto in un *Ritratto di signora* (figura

74. Leone Abramo Franco (Venezia 4 luglio 1853 - 1 maggio 1933) è sepolto al cimitero ebraico moderno del Lido, insieme alla moglie Estella Walmarin Franco (Trieste 8 luglio 1863 - Venezia 2 giugno 1951). Vi è un monumento con le loro lapidi, su cui si può leggere, per Leone: «Qui / sono racchiuse le ceneri / dell'avvocato / LEONE FRANCO / nella famiglia / nella professione nella vita pubblica / esemplare / asceso da umili origini / per intelletto acuto lavoro tenace / rettitudine inflessibile / cuore generoso / 4 luglio 1853 / Venezia / 1 maggio 1933»; per Estella: «Presso / il marito adorato / riposa / ESTELLA WALMARIN FRANCO / figlia moglie madre / nonna bisnonna / insuperabile / Trieste 8 luglio 1863 / Venezia II giugno 1951».

75. Alessandro Milesi, *Ritratto dell'Avv. Franco*, olio su tela, cm 126 × 152, firmato in basso a destra: "A. Milesi 1907". Esposizioni: Venezia 1907, Sala XXV, n. 31. Venezia 1912, Sala 30, n. 28 [Ritratto del sig. Franco]. Bibliografia: *Settima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, 1907, catalogo, Venezia: Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, IV edizione, 1907, n. 31 p. 101; *Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia 1907*, pubblicazione de «L'Illustrazione Italiana», 1907, p. 21 (ill.); *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo, Venezia: Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, 1912, n. 28 p. 88; Domenico Varagnolo, *Alessandro Milesi pittore veneziano*, Venezia: Edizioni Libreria Serenissima, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942, p. 41; Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, n. 237 [Ritratto d'uomo, esposto VII Biennale] p. 222. È oggi in collezione privata.

76. Dr. B., *Nel giorno in cui Estella Walmarin e Leone Dr Franco si giurano fede di sposi, Alla sposa. [Inc. "Egli è venuto, e lo guidò una stella ..."]*, conservato a Gorizia alla Biblioteca Statale Isontina: Miscell. B.0870, n. inventario 17312.

77. *Ritratto di uomo*, olio su tela, cm 110 × 85, firmato in alto a sinistra: "A. Milesi", collezione privata.

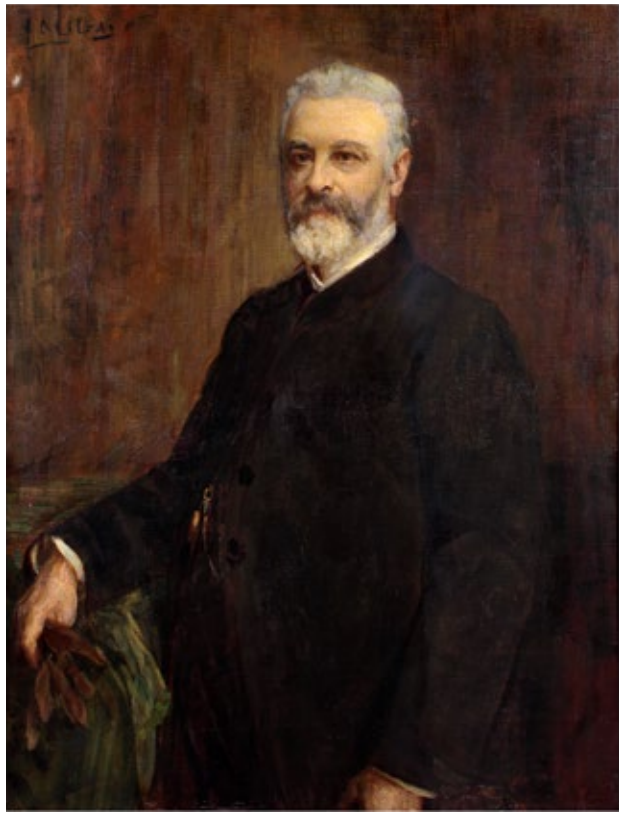
43.
Alessandro Milesi, *Ritratto di uomo*
COLLEZIONE PRIVATA. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

44.
Alessandro Milesi, *Ritratto di signora*
COLLEZIONE PRIVATA. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

44),[78] dall'aspetto maturo e giunonico, i capelli scuri e raccolti, la veste severa e dalle maniche rigonfie, ravvivata solo dai candidi merletti ai polsi e nel colletto alto a lattuga. Pensierosa e chiusa nel suo riserbo, la donna sceglie di non guardare il pittore nella posa, e appare invece assorta, il libro, forse di preghiere, appena chiuso e in bilico sul braccio. Mostra la fede al dito, ad indicare il suo stato di donna maritata e quindi il valore della fedeltà nel matrimonio.

78. *Ritratto di signora*, olio su tela, cm 110 × 85, firmato in alto a destra: "A. Milesi", collezione privata. Vi è da segnalare l'esistenza di un *Ritratto di signora*, olio su tela, cm 111 × 85, firmato: "A. Milesi", già di collezione Eredi Camillo Franco [vedi: *Mostra di Alessandro Milesi*, organizzata dalla Socia della Taverna con gli auspici del Comune di Venezia, a cura di Guido Perocco (Sala Napoleonica, 18 aprile-18 maggio 1959), Venezia: Stampa Fantoni, 1959, p. 32 cit.]. Perocco scrive in catalogo del bel vestire femminile citando «[...] i grandi cappelli guarniti con piume e con fiori, le acconciature con nastri, i foulards, i corpetti stretti in vita, gli sbuffi di merletto, le pettorine inamidate, le scollature guarnite di pizzo, i vezzi di velluto scuro, le romantiche velette, i guanti alla moschettiera e perfino i gioielli, le spille, i cammei e i lunghi fili d'oro del "manin"» [*Ibidem*, pp. 15-16]. In quella mostra è esposto anche *Signora con veletta* di collezione Bianchini di Venezia [*Ibidem*, p. 28, (ill. n.n.)].

E, infine, il suo pendant nel *Ritratto di uomo* (figura 45),[79] che presenta lo stesso sfondo improntato su una mescolanza di colori bruni, ocra e grigio verdi, che raffigurerebbe quindi Cesare Bianchini, dalla fronte ampia, baffi e barba grigi, alto e distinto nel suo giaccone scuro dal quale fuoriesce un orologio d'oro da taschino, dalla consueta forma a cipolla. L'uomo ha il braccio destro appena appoggiato sul bordo di un tavolo, trattenendo con studiata disinvoltura i guanti di camoscio in mano. L'espressione del volto è quella di un professionista affermato e fermo nelle sue convinzioni, gli occhi abituati a scrutare l'animo umano.
Leone Franco frequentava i notabili della città quali ad esempio Massimo e Giuseppe Guetta, il Comm. Benedetto Sullam, il dr Angelo Levi con il figlio prof. Ugo, l'ing. Guido Calimani, l'avv. Luzzatti, i Ravà ecc.[80]



45.
Alessandro Milesi,
Ritratto di uomo
COLLEZIONE PRIVATA.
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

79. *Ritratto di uomo*, olio su tela, cm 110 × 85, firmato in alto a sinistra: "A. Milesi", collezione privata.

80. Edoardo Gesuà sive Salvadori cit., p. 474 e nota 4: [M] Martedì 19 maggio 1908: Giorgio Sonnino (Ancona) figlio di Vito e Fanny Ravà, e Marcella Friedenberg, figlia di Vittorio e Allegra Pia Benvenisti. Testimoni: Ulrico Fano ed Emanuele Reinisch. Era il giorno di Lag BaHomer; il matrimonio religioso veniva celebrato nello splendido palazzo Friedenberg alla presenza dell'Assessore Municipale e dei notabili della città, tra i quali i fratelli Massimo e Giuseppe Guetta, Massimo Rietti, l'Avv. Leone Franco, il Comm. Benedetto Sullam, il dr. Angelo Levi con il figlio prof. Ugo, l'ing. Guido Calimani, l'Avv. Luzzatti, i signori Vivante, Reinisch, Ravà, Finzi e Lampronti. Circa 200 telegrammi giungevano da ogni parte d'Italia per porgere auguri e felicitazioni agli sposi.

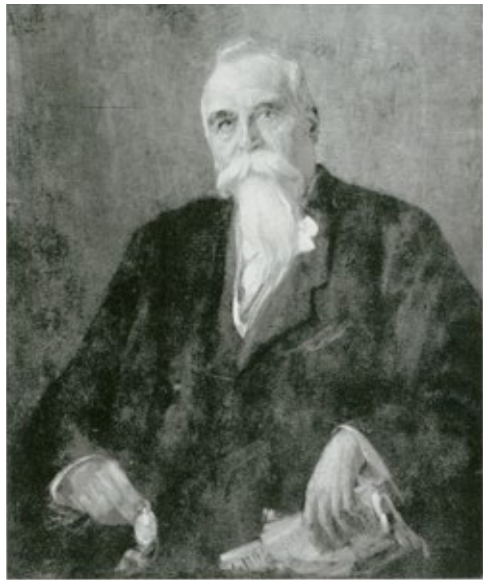
Della Collezione storica del Barone Treves de Bonfili, mecenate di Milesi, fanno parte il *Ritratto del Ministro Luigi Luzzatti* (figura 46),[81] di collezione privata, ritratto a mezzobusto di un uomo autorevole con barba bianca fluente, orologio e giornale in mano, del 1912, un *Ritratto di Signora* di profilo (figura 47)[82] di cui Guido Perocco ricorda «la superba impostazione sulla gamma dei neri lucidi, sostenuti con rara efficacia»[83] e *Pope* (figura 48),[84] acquistato da Treves in occasione della II Esposizione Internazionale della città di Venezia (1897). Quest'ultimo, fra i suoi capolavori, riscuote un discreto successo al suo apparire, tanto che, per Munaro,

81. *Ritratto del Ministro Luigi Luzzatti*, collezione privata, già collezione Barone Treves de Bonfili. Esposizioni: Venezia 1912, Sala 30, n. 20 ("Luigi Luzzatti"). Bibliografia: *X Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo, Venezia: Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, 1912, n. 20 p. 88; Domenico Varagnolo, *Alessandro Milesi pittore veneziano*, Venezia: Edizioni Libreria Serenissima, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942, p. 42 cit., [Tav. XVII]; Sergio Marinelli, *I limiti incerti del ritratto*, in *Il ritratto nel Veneto 1866-1945*, a cura di Sergio Marinelli, Banco Popolare di Verona e Novara [edizione fuori commercio], Editoriale Bortolazzi Stei, Verona 2005, [pp. 2-62], in part. p. 57; Luisa Turchi, *La grande ritrattistica. L'animus nei volti del tempo* in *Alessandro Milesi (1856-1945), L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, catalogo della mostra a cura di Luisa Turchi (Pordenone, Palazzo Cossetti, sede Banca Popolare Friuladria, 10 dicembre 2010-28 febbraio 2011), Quinto di Treviso: Zel Edizioni, 2010, [pp. 25-32], in part. cit. p. 31.

82. *Ritratto di signora*, olio su tela, cm 34 × 24, firmato in alto a destra: "A. Milesi", Venezia, collezione privata. Il dipinto, già di collezione Treves de Bonfili, fu esposto a Venezia nel 1962, vedi *Mostra di Pittori veneziani dell'Ottocento* (Venezia, Sala Napoleonica, giugno 1962), a cura di Guido Perocco, Venezia: Tipografia Emiliana, 1962, p. 19, p. 34; ill. (n. n.).

83. Guido Perocco 1962 cit., p. 19.

84. *Pope*, olio e tempera su tela, cm 151 × 189, firmato in basso a destra: "A. Milesi/1897". Esposizioni: Venezia 1897, Sala F-Italia, n. 21; Parigi, 1919, n. 156; Venezia 1962; Venezia 1976; Treviso 2004. Bibliografia: Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia: Giovanni Cecchini, 1856, p. 523; Achille De Carlo, *La seconda Esposizione Internazionale della città di Venezia*, Padova: Tip. Lit. dei Fratelli Salmin, 1897, pp. 49-50; Giorgio Macchi, *L'Avanti all'Esposizione d'Arte a Venezia. V. Opere d'arte italiane*, in «Avanti», 11 giugno 1897, (ill.); Dino Martens, *Esposizione Internazionale d'Arte. L'arte italiana. XV*, in «Gazzetta di Treviso», Treviso, 18 agosto 1897; Mario Morasso, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale di Venezia*, in «Natura ed Arte», fasc. XIX, 1897; Giovanni Antonio Munaro, *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: Ferdinando Ongania, 1897, p. 51; Ugo Ojetti, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione Mondiale del 1897*, Roma: Enrico Voghera Editore, 1897, p. 205; Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, Napoli: Luigi Pierro editore, 1897, pp. 225-226; *II Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo, Venezia: Premiato Stabilimento Tipografico Carlo Ferrari, 1897, n. 21 p. 149; Pompeo Gherardo Molmenti, *La pittura veneziana*, Firenze: Fratelli Alinari, 1903, pp. 160 (ill.), 161; *Venezia nei secoli XVIII e XIX*, catalogo della mostra, Petit Palais, Parigi: Alfieri & Lacroix, 1919, n. 156 p. 32; Alberto Zaotti, *I quarant'anni della Biennale*, in «Rivista di Venezia», a cura del comune, gennaio-febbraio 1935, p. 399; Domenico Varagnolo, *Alessandro Milesi pittore veneziano*, Venezia: Edizioni Libreria Serenissima, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942, pp. 13-14, 40; Emilio Zanzi, *Quasi un secolo di vita. Milesi, ritrattista di Pio X e di Giosuè Carducci,* nella «Gazzetta del Popolo», 11 febbraio 1943, cit. p. 3 *Mostra di Pittori veneziani dell'Ottocento*, (Venezia, Sala Napoleonica, giugno 1962), a cura di Guido Perocco, Venezia: Tipografia Emiliana, 1962, p. 19, p. 34, ill. (n. n.); Eduard Huttinger, *Immagini e interpretazioni della Venezia dell'800*, in «Paragone», n. 271, settembre 1972, p. 42; *L'800 a Venezia*, catalogo, Venezia: Centro d'Arte S. Vidal, 1976, n. 44, ill. (67) p. 92; Elena Bassi, *Alessandro Milesi uomo ed artista*, in Clauco Benito Tiozzo, cit., 1989, [9-16], in part. p. 13; Egidio Martini, *Della fortuna e sfortuna critica di Alessandro Milesi*, in Clauco Benito Tiozzo cit., 1989, [30-32], in part. p. 30; Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, *Regesto* p. 62, n. 134 p. 217 (ill.); Domenico Varagnolo, *Il nostro Milesi*, in Clauco Benito Tiozzo cit., 1989, [41-55], in part. pp. 44-45; Flavia Scotton, *La pittura veneziana dell'Ottocento nel lascito Molmenti*, in *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia: Museo Correr, Stamperia di Venezia, 1998; Nico Stringa, *Venezia dalla Esposizione Nazionale Artistica alle prime Biennali: contraddizioni del vero, ambiguità del simbolo* in Giuseppe Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, vol. I, Milano: Electa, 2002, [95-126], in part. pp. 101, 123; Nico Stringa, *Pope!,* in *Ottocento Veneto. Il Trionfo del colore* (Treviso, Casa dei Carraresi, 15 ottobre 2004-27 febbraio 2005), a cura di Nico Stringa, Treviso: Canova Edizioni, 2004, n. 104, pp. 342, 343 (ill.); Luisa Turchi, *Le scene di genere: vita popolare e revival settecentesco* in *Alessandro Milesi (1856-1945), L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, catalogo della mostra a cura di Luisa Turchi (Pordenone, Palazzo Cossetti, sede Banca Popolare Friuladria, 10 dicembre 2010-28 febbraio 2011), Quinto di Treviso: Zel Edizioni, 2010, [pp. 15-24], in part. p. 20 (ill.), note 99-108 e note 115-116 a p. 41.



46.
Alessandro Milesi,
Ritratto del ministro Luzzatti
COLLEZIONE PRIVATA

47. Alessandro Milesi,
Ritratto di signora
COLLEZIONE PRIVATA (GIÀ COLLEZIONE TREVES DE BONFILI).
PH VENEZIA, MARK EDWARD SMITH

48.
Alessandro Milesi, *Pope*
COLLEZIONE PRIVATA (GIÀ COLLEZIONE TREVES DE BONFILI).
PH VENEZIA, MARK EDWARD SMITH

Milesi si afferma come «uno dei più forti italiani».[85] Il dipinto presenta una scena di genere di grandi dimensioni, ovvero il gesto di richiamo di una popolana, la mano tesa a chiamare il gondoliere del traghetto, il "pope".[86] Alberto Zaotti ricorda con piacere il quadro, evocatore di fantasie veneziane.[87] La donna del dipinto, avvolta in uno scialle nero, tiene in braccio un bimbo che indossa una casacchina ravvivata da tocchi di colore – rossi, azzurri e gialli – e ha vicino a sé una bambina che, con il gomito appoggiato sul parapetto di legno e lo sguardo fisso, è immersa nei suoi pensieri. Se il gesto della madre è quello di un attimo, quello della bambina richiede un tempo più lungo, e fa da contraltare statico al dinamismo delle direttrici innescate dall'azione del saluto, concentrate nelle pennellate rapide e mosse delle vesti in movimento della donna. Come osserva Stringa, «Milesi imposta la scena concentrandosi sulla forza cinetica della diagonale».[88] Il braccio sospeso richiama la linea arcuata della gondola vuota, mentre le vesti scompigliate dal vento le onde dell'acqua verde e lattiginosa del Canal Grande, che appare deserto: il pope non si vede ancora. Il senso drammatico della scena è reso evidente anche dalle «tonalità parche, dall'impasto di olio e tempera steso per tracce spesse»:[89] si tratta di una pittura bituminosa, scura. Achille De Carlo, pur avendo apprezzato nel dipinto la bambina che guarda l'acqua, considerandola «una figurina d'una gentilezza, d'una verità deliziosa, un pezzo di pittura vigorosa e di sentimento»,[90] rileva anche «l'intonazione cupa del Milesi», «quel livido grigio, quel colore, che appare privo della luminosità che ha un giorno per quanto oscuro e triste»[91] e quindi la tonalità bassa del quadro. Il viso della madre, dalla carnagione olivastra e serica, è in contrasto con quella bianco rosea del bimbo. Pica, confrontandolo con lo *Sposalizio* esposto alla stessa Biennale (1897) lo preferisce sia «per la maggior semplicità complessiva, sia per l'intensità d'espressione delle figure messe in scena, sia per l'efficacia con cui è riprodotto l'ambiente caliginoso ed umidiccio di una giornata di pioggia sulla laguna»[92] (il tratto del Canale raffigurato da Milesi è quello all'altezza di Cà Da Mosto, dove faceva servizio il traghetto di Santa Sofia). Pompeo Gherardo Molmenti, scrivendo al principe Giovanelli, tessé le lodi del dipinto, che venne acquistato dal barone Treves, finendo

85. Giovanni Antonio Munaro, *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte* (Note critiche, scritte per la «Gazzetta di Venezia» e pubblicate dal maggio all'agosto 1897), Venezia: Ferdinando Ongania, 1897, p. 51.

86. *Pope*, o Pupa, poppa, è la parte deretana della barca, contraria alla prora. *In pope*, in poppa, è il modo di comandare al gondoliere, che vada in poppa per guidare e spingere la barca [Giuseppe Boerio, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia: Giovanni Cecchini 1856, p. 523].

87. Alberto Zaotti, *Ricordo dei quarant'anni della Biennale* in «Rivista di Venezia» a cura del Comune, gennaio-febbraio, 1935: «Ricordo, tra l'altro, un quadro di Milesi che mi deliziò lungamente, e forse mi accese dentro (fin da allora!) un focherello di fantasie veneziane. Era una donna del popolo, con accanto la sua bimba, ritta a un pontile di traghetto; portava la mano incurvata alla bocca, per dar forza alla voce, e chiamava: Pope!; ch'era il titolo del quadro».

88. Nico Stringa, *Ottocento Veneto. Il Trionfo del colore*, Treviso: Canova Edizioni, 2004, cit., p. 342.

89. *Ibidem*.

90. Achille De Carlo, *La seconda Esposizione Internazionale della città di Venezia*, Padova: Tip. Lit. dei Fratelli Salmin, 1897, p. 49-50.

91. *Ibidem*.

92. Vittorio Pica cit., 1897, pp. 225-226.

nella sua collezione di opere d'arte contemporanee. Il successo dell'opera determinò numerose repliche.[93] Esiste uno studio del bambino in braccio alla popolana (figura 49), donato alla moglie di Pompeo Gherardo Molmenti, Amalia Brunati Molmenti, e poi confluita nel Legato Molmenti e quindi al Museo di Ca' Pesaro.[94]

49.
Alessandro Milesi, *Puttino* (da *Pope*)
VENEZIA, GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA [GALLERIA D'ARTE INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO]

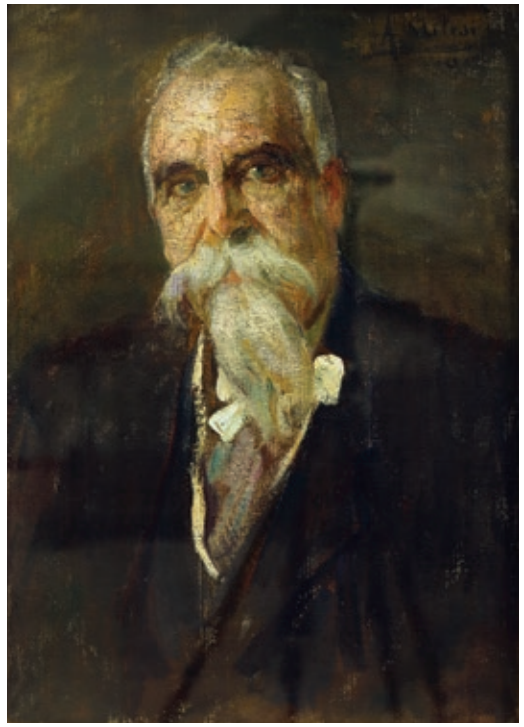
93. Vedi Luisa Turchi 2010 cit, pp. 20-21 e note, riprese per intero in questo testo. Una copia di dimensioni ridotte del dipinto è *In attesa della gondola* (1897), olio su cartone, cm 34 × 48, firmato in basso a sinistra: "*A. Milesi / 1897*", Milano, Collezioni Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia "Leonardo da Vinci"; una replica di grandi dimensioni è *La traversata o partenza del marinaio* (1901), olio su tela, cm 101,2 × 137, Milano, Collezione Fondazione Cariplo - Gallerie d'Italia, Piazza Scala.

94. *Pope*, studio, olio su tela, cm 46,8 × 28,2, firmato in basso a destra: "Alla Signora / Amalia Molmenti / in segno di stima 1897 / A. Milesi" / Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro. Inventario 1909; Legato Pompeo Gherardo Molmenti 1952. Vedi: Flavia Scotton, *La pittura veneziana dell'Ottocento nel Lascito Molmenti*, in A.a. V.v., *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di Collezioni civiche veneziane*, Venezia: Museo Correr, Stamperia veneziana, 1988, Sezione VIII, 249-270, in part. VIII.24 p. 265.

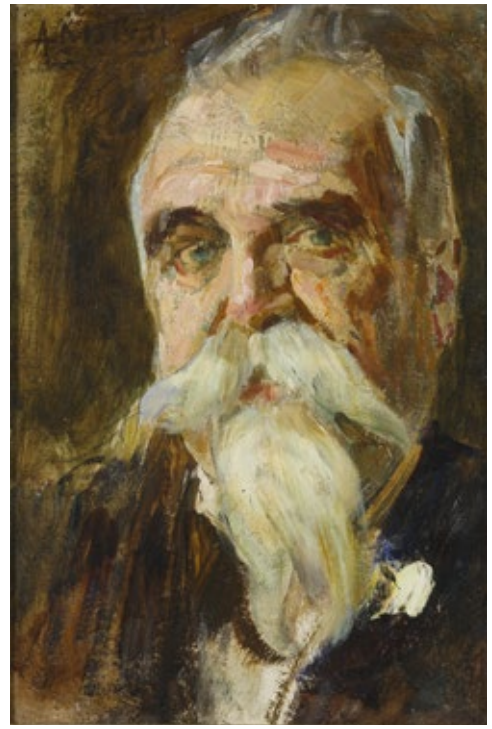
Del Ministro Luzzatti, alla Galleria Internazionale di Ca' Pesaro, si trovano due ritratti: un *Ritratto di Luigi Luzzatti* (figura 50)[95] e uno studio della testa di *Luigi Luzzatti* (figura 51).[96]
Luigi Luzzatti (Venezia 1841 - Roma 1924), figlio di Marco ed Enrichetta Tedeschi, proveniva da una benestante famiglia israelitica. Fu un giurista, economista, banchiere, politico e accademico italiano: tenne la cattedra di Diritto costituzionale all'Università di Padova (1866-95), fu deputato (1871-1921), senatore (dal 1921), ministro del Tesoro (1891, 1896-98, 1903-05, e 1906), poi dell'Agricoltura (1909), e quindi Presidente del Consiglio dei ministri dal 31 marzo 1910 al 29 marzo 1911. Nella storia del Regno d'Italia e poi della Repubblica, diventò uno dei pochi presidenti del Consiglio ebrei insieme ad Alessandro Fortis e Sidney Sonnino. Durante i suoi primi studi al liceo Santa Caterina (dal 1867 Liceo Ginnasio Marco Foscarini)

95. *Ritratto di Luigi Luzzatti* [Ritratto del ministro Luzzatti], olio su tela, cm 67 × 47,5 firmato in alto a destra: "A Milesi / 1912", Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Cà Pesaro. Inventario 2348, Retro: timbro della "Münchener Jahres-Ausstellung 1904". Dono della Banca Popolare Cooperativa di Venezia, 1960; Lire 2500. Fonti archivistiche: ASAC, Venezia, "Libro delle vendite di opere d'arte esposte alle Esposizioni. Ufficio Vendite Registro 14 (XII Esposizione Internazionale d'Arte 1920", 26 agosto 1920, n. progr. 307 autore dell'opera: "Milesi Alessandro", Titolo dell'opera: "Ritratto di S. L. Luzzatti", Sala 22, n. 10, Lire 2500, Acquirente: "Banca Popolare Cooperativa di Venezia)". Esposizioni: *Münchener Jahres-Ausstellung*, Monaco 1904 [non in catalogo]; Venezia 1920. Bibliografia: Domenico Varagnolo, *Alessandro Milesi pittore veneziano*, Venezia: Edizioni Libreria Serenissima, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942, p. 42; *XII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia,* Milano: Istituto veneto d'Arti Grafiche Venezia, in conduzione dalla Casa Editrice Bestetti & Tuminelli, 1920, I. ed., n. 10 p. 70 ["Ritratto di S. E. Luigi Luzzatti"]; Flavia Scotton, *La pittura veneziana dell'Ottocento nel Lascito Molmenti*, in «Bollettino Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», N.S., annata XXX, n.1-4, sezione VIII, 1986; Flavia Scotton, *La pittura veneziana dell'Ottocento nel Lascito Molmenti*, in A.a. V.v., *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di Collezioni civiche veneziane*, Venezia: Museo Correr, Stamperia veneziana, 1988, Sezione VIII, 249-270, in part. p. 265 cit.; Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, n. 308 p. 225; Luisa Turchi, *Alessandro Milesi un pittore veneziano tra Ottocento e Novecento*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, facoltà di Lettere, anno accademico 2004-2005, prof. Nico Stringa relatore, Venezia: Tipografia Clony, 2005, n. 318 p. 320; Luisa Turchi, *La grande ritrattistica. L'animus nei volti del tempo* in *Alessandro Milesi (1856-1945), L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, catalogo della mostra a cura di Luisa Turchi (Pordenone, Palazzo Cossetti, sede Banca Popolare Friuladria, 10 dicembre 2010-28 febbraio 2011), Quinto di Treviso: Zel Edizioni, 2010, [pp. 25-32] in part. cit. p. 31. Si noti che anche il Banco BPM possiede un *Ritratto del ministro Luigi Luzzatti*, olio su cartone, cm 55 × 40, firmato in alto a destra: "A. Milesi" (proprietà Banca Popolare di Novara). Inv. BPN-1811.

96. *Luigi Luzzatti* (testa), olio su cartone, cm 33,9 × 23,1, firmato in alto a sinistra: "A. Milesi", Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Inv. 1956; Legato Pompeo Gherardo Molmenti, 1952. AGIAMVE, "A. Milesi / varie / documenti prestiti Mostre Milesi opere Ca' Pesaro, foglio Mostra "Pompeo Molmenti. 1852-1928. Arti e passioni di un senatore veneziano in Valtenesi", Palazzo Cominelli, Cisano di S. Felice del Benaco, 18 luglio-20 settembre 1998; prestito "Luigi Luzzatti". Esposizioni: "Cisano di S. Felice del Benaco 1998". Bibliografia: Flavia Scotton, *La pittura veneziana dell'Ottocento nel Lascito Molmenti*, in «Bollettino Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia», N.S., annata XXX, n.1-4, sezione VIII, 1986, scheda 25, p. 265 (no ill.); Flavia Scotton, *La pittura veneziana dell'Ottocento nel Lascito Molmenti*, in A.a. V.v., *Una città e il suo Museo. Un secolo e mezzo di Collezioni civiche veneziane*, Venezia: Museo Correr, Stamperia veneziana, 1988, sezione VIII, 249-270, in part. VIII.25 p. 265 (no ill.); Clauco Benito Tiozzo, (a cura di), *Alessandro Milesi. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, fig. 88 p. 135, n. 307 p. 225; Flavia Scotton, *La pittura veneziana dell'Ottocento nel Lascito Molmenti* in *Pompeo Molmenti. 1852-1928. Arti e passioni di un senatore veneziano in Valtenesi*, con testi di F. Scotton, L. Ventura, G. Lang, E. Danesi, Associazione dei Comuni della Valtenesi, Stampa del Comune, Moniga del Garda 1998 [pp.15-22], p. 21 cit; Luisa Turchi, *Alessandro Milesi un pittore veneziano tra Ottocento e Novecento*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, facoltà di Lettere, anno accademico 2004-2005, prof. Nico Stringa relatore, Venezia: Tipografia Clony, 2005, p. 42; n. 317 p. 320; Sergio Marinelli, *I limiti incerti del ritratto*, in *Il ritratto nel Veneto 1866-1945*, a cura di Sergio Marinelli, Banco Popolare di Verona e Novara [edizione fuori commercio], Editoriale Bortolazzi Stei, Verona 2005, [pp. 2-62], in part. p. 48 (ill.); p. 57 e nota n. 65 p. 62; Luisa Turchi, *La grande ritrattistica. L'animus nei volti del tempo* in *Alessandro Milesi (1856-1945), L'anima nel colore, l'eleganza nel ritratto*, catalogo della mostra a cura di Luisa Turchi (Pordenone, Palazzo Cossetti, sede Banca Popolare Friuladria, 10 dicembre 2010-28 febbraio 2011), Quinto di Treviso: Zel Edizioni, 2010, [pp. 25-32], in part. cit. p. 31.

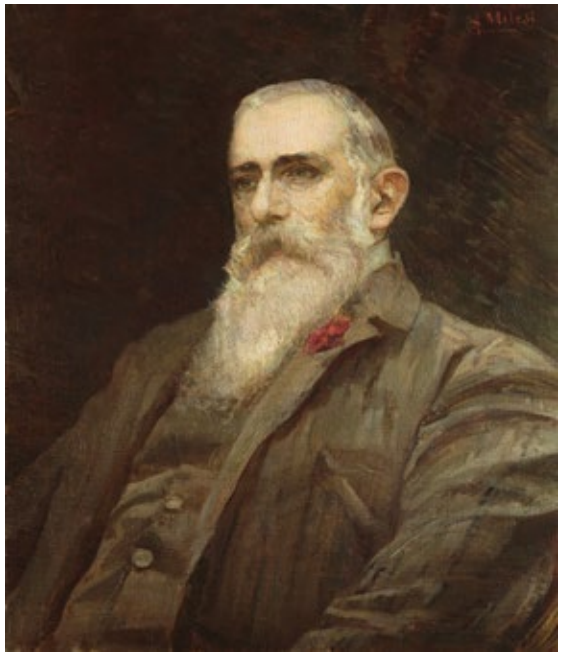


50.
Alessandro Milesi, *Ritratto di Luigi Luzzatti*
VENEZIA, GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA [GALLERIA D'ARTE INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO]



51.
Alessandro Milesi, *Luigi Luzzatti*, (testa)
VENEZIA, GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA [GALLERIA D'ARTE INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO]

52.
Alessandro Milesi,
Ritratto del filosofo Giorgio Politeo
COLLEZIONE PRIVATA (GIÀ COLLEZIONE ZENONI POLITEO).
PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA



53.
Alessandro Milesi,
Ritratto del comm. Massimo Guetta
COLLEZIONE PRIVATA. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

54.
Massimo Guetta, fotografia
ARCHIVIO PRIVATO. PH PADOVA, FRANCO CAPOVILLA

di Venezia, fu allievo ed amico del filosofo Giorgio Politeo (1827-1913),[97] anch'egli ritratto[98] da Milesi (figura 52), e in seguito si laureò a Padova. Nel 1864 si sposò con Amelia Levi, figlia di Marco. Come politico risanò le finanze e consolidò la Lira sul mercato internazionale, promosse una politica sociale attraverso le cooperative (di credito e consumo) e le banche popolari, la legislazione a tutela del lavoro delle donne e dei fanciulli e lo sviluppo della previdenza. Milesi lo ritrae già da anziano, fiero, con la lunga barba bianca, sia quando era Ministro dell'Agricoltura che al termine del suo mandato di Presidente del Consiglio.

Milesi eseguì anche il *Ritratto del comm. Massimo Guetta* (figura 53).[99]
Massimo Guetta (1857-1917)[100] fu uno dei fondatori della CIGA (Compagnia Italiana Grandi Alberghi) assieme ad Alberto Treves e Nicolò Spada; l'atto sociale fu redatto a Milano, nel 1905, l'anno stesso di esecuzione di quest'opera che Tiozzo giudica come un bellissimo dipinto del Milesi.[101] Di questo ritratto esiste una diversa versione, avente sullo sfondo il bacino di San Marco.
Massimo Guetta, persona volitiva, è raffigurato come un uomo dalla lunga barba, fronte spaziosa, naso e orecchie pronunciati, occhi gelidi. Il tocco di rosso del garofano sul risvolto della giacca è l'unica nota di colore vivace di un quadro in cui predominano colori terrigni. Milesi si avvalse di una fotografia per ritrarlo (figura 54), rendendo l'espressione più naturale e meno di posa.

---

97. Luigi Luzzatti fu autore del volume *Scritti filosofici e letterari. Giorgio Politeo, con uno studio sul filosofo dalmata*, Bologna: N. Zanichelli, 1919. Sulla vita del filosofo Giorgio Politeo (Spalato, 15 aprile 1827 - Venezia, 26 dicembre 1913), nato da Pietro e Rosa Savo e sepolto al Cimitero di San Michele, filosofo, letterato ed educatore di principi liberali e di alta coscienza, si legga il volume curato dal nipote Paolo Zenoni Politeo (Roma, 24 novembre 1917 - Venezia, 26 luglio 2006), *Giorgio Politeo (1827-1913)*, Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942. Milesi eseguì, oltre al ritratto di Giorgio Politeo, un ritratto della moglie Maria Guadagni (Mantova, 14 agosto 1844 - Venezia 15 luglio 1925), sposata nel 1870, ovvero l'ovale *Ritratto della moglie Maria Guadagni*, olio su tela, cm 88 × 72, firmato a metà, in basso a destra: "1929 A. Milesi / Venezia". Entrambi derivano da fotografie. Vi sono inoltre altri due ritratti di famiglia, rispettivamente di Giorgio Zenoni (Venezia, 7 settembre 1904 - 28 novembre 1926), il *Ritratto di Giorgio Zenoni*, olio su tela, cm 57 × 70, firmato a metà, in basso a destra: "A. Milesi", e il ritratto di Paolo Zenoni Politeo (Roma, 24 novembre 1917 - Venezia, 26 luglio 2006), il *Ritratto di Paolo Zenoni Politeo*, olio su cartone, cm 40 × 29,5, firmato in alto a sinistra: "A. Milesi" risalente agli anni Trenta.

98. *Ritratto del filosofo Giorgio Politeo*, olio su tela, cm 128 × 102, firmato in basso a destra: "A. Milesi 1927", collezione privata. Retro: cartiglio a destra in alto della Mostra di Milesi, Sala Napoleonica, 1959. Proprietà Zenoni Politeo, Venezia. Esposizioni: Venezia 1959. Bibliografia: Domenico Varagnolo, *Alessandro Milesi pittore veneziano*, Venezia: Edizioni Libreria Serenissima, Officine Grafiche Carlo Ferrari, 1942, p. 43, tav. [XLII]; Emilio Zanzi, *Quasi un secolo di vita. Milesi, ritrattista di Pio X e di Giosuè Carducci,* nella «Gazzetta del Popolo», 11 febbraio 1943, cit. p. 3; Silvio Branzi, *Novanta dipinti e cinquanta disegni alle Procuratie Novissime. Il pittore Alessandro Milesi*, in «Il Gazzettino», Venezia, 18 aprile 1959, p. 3; *Mostra di Alessandro Milesi*, organizzata dalla Socia della Taverna con gli auspici del Comune di Venezia, a cura di Guido Perocco (Sala Napoleonica, 18 aprile-18 maggio 1959), Venezia: Stampa Fantoni, 1959, p. 19, p. 36; Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, fig. 144 p. 176, n. 475 p. 232.

99. *Ritratto di Massimo Guetta*, olio su tela, cm cm 70 × 61, firmato in alto a destra: "A. Milesi", collezione privata. Bibliografia: Clauco Benito Tiozzo (a cura di), *Alessandro Milesi pittore. Una vita per l'Arte*, Venezia: Edizioni Helvetia, 1989, fig. 103 p. 146, n. 348 p. 227.

100. Massimo Guetta è sepolto al Cimitero ebraico moderno del Lido. La sua lapide così recita: «Sol qui riposa / MASSIMO GUETTA / che al commercio alla famiglia / diede / l'ingegno tenace, l'animo retto / il cuore fervido / e n'ebbe ricambiati / non oziosi agi intensi affetti / morte lo ricongiunge / al lagrimato figlioletto / La moglie i figli / nel desiderato rispetto / sempre ritroveranno / conforto di unanimi volontà / incitamento a salde opere / Nato a Venezia il 4 giugno 1857 / morto a Genova il 17 novembre 1917».

101. Clauco Benito Tiozzo, cit., p. 146.

Massimo Guetta sposò il 4 novembre 1883 Estella Sarfatti (1861-1928),[102] cognata di Margherita Grassini Sarfatti (1880-1961).[103]
Sarà proprio Margherita a scrivere una lapidaria quanto incisiva recensione postuma per Milesi, il 19 gennaio 1954, alcuni anni dopo la morte dell'artista, in un *Album di Ricordi* firmato da collezionisti e amici del pittore, posseduto dalle figlie Lina e Antonietta Milesi.

"Il colore è lo sforzo della materia che si fa luce!"
E nelle tele del Milesi la luce pare non conosca il vespero.

102. Giosuè sive Salvadori cit., p. 241: [M]. Domenica 4 novembre 1883 Massimo Guetta, suddito ottomano, di anni 26, figlio di Benedetto e Regina Levi, ed Estella Sarfatti figlia del cav. Giacomo e Chiara Luzzatto. Estella Sarfatti (Venezia 18 novembre 1861 - 18 novembre 1928) riposa al Cimitero del Lido nella Tomba dei Guetta. Ebbero dieci figli: Riccardo, Clary, Delia, Rita, Marie, Aldo, Renzo, Leo, Emilia, Resi. Leo Guetta (Venezia 1895 - Ginevra 1945), sposato a Marietta Stern Guetta (Bucarest 1898 - Venezia 1996), fu un noto violinista. Le borse di studio per violinisti "Peggy Guetta Finzi", per gli studenti più meritevoli del Conservatorio di musica Benedetto Marcello, sono dedicate alla sua figura.

103. Margherita Grassini Sarfatti (8 aprile 1880 - 30 ottobre 1961), figlia di Laudadio Ch. Amedeo ed Emma Levi, di estrazione alto borghese, fu educata dai migliori precettori quali Fradeletto, Orsi e Molmenti. Sposerà l'avvocato e politico socialista Cesare Sarfatti (Venezia, 21 novembre 1866 - Milano, 24 gennaio 1924) a diciotto anni. La coppia si trasferirà a Milano nel 1902 dove Margherita terrà un salotto letterario artistico. Critica d'arte e giornalista negli anni Venti, subirà una sorta di *damnatio memoriae* per la sua relazione col Duce. Orgogliosa della sua appartenenza ebraica, deciderà ugualmente di convertirsi al cattolicesimo nel 1928. Viaggerà molto e con lo scoppio della seconda guerra mondiale andrà a vivere a Montevideo sino al 1947 quando ritornerà a vivere in Italia a Cavallasca, sul Lago di Como. Morirà nella notte fra il 29 e il 30 ottobre 1961 [vedi Elisabetta Barisoni, *Viaggio alle fonti dell'Arte: il moderno e l'eterno. Margherita Sarfatti 1919-1939*, Treviso: Zel Edizioni, 2018 e *Margherita Sarfatti. Il Novecento Italiano nel mondo*, catalogo della mostra, Milano: Electa, 2018].

Melania Zanetti

Lavori in corso alla Fondazione Levi: l'intervento di conservazione della collezione Gambara Bovardi

Nel biennio 2019-20 presso la Fondazione Ugo e Olga Levi è proseguito il progetto di conservazione e valorizzazione avviato nel 2018 sulle opere della collezione raccolta da Paolina Gambara Bovardi, costituita da duecentouno ritratti di musicisti, musicologi e cantanti, in buona parte datati tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta del secolo XIX e in parte ancora privi di datazione.[1] Nel 2018 i disegni restaurati erano stati una trentina, secondo priorità di intervento stabilite essenzialmente sulla base delle loro condizioni di degradazione. In considerazione dei progressi dell'attività di studio intrapresa nel frattempo da Alessia del Bianco e Paolo Bolpagni sugli artisti, sulle opere e sul contesto nel quale esse sono state realizzate, per questa seconda *tranche* di interventi si è optato per quaranta disegni selezionati, oltre che per la precarietà dello stato di conservazione, per la loro qualità artistica e nella prospettiva di un'esposizione che avrebbe dovuto svolgersi presso la Fondazione Ugo e Olga Levi nella primavera 2020, programmazione purtroppo sospesa in ragione delle misure di contrasto al virus Covid-19.
Di questi ritratti (Dis. 5 Ritratto di Cesare Vigna, Dis. 6 Ritratto di Lysberg, Dis. 10 Ritratto di Giovanni Battista Candotti, Dis. 14 Ritratto di Jules Massenet, Dis. 19 Ritratto di Luigi Caruso, Dis. 27 Ritratto di Giovenale Sacchi, Dis. 28 Ritratto di Fedele Fenaroli, Dis. 29 Ritratto di Domenico Dragonetti, Dis. 30 Ritratto di Rodolphe Kreutzer, Dis. 34 Ritratto di Giuseppe Festa, Dis. 35, Dis. 37 Ritratto di Samuele Levi, Dis. 43, Dis. 50, Dis. 57 Ritratto di Giuseppe Antonio Capuzzi, Dis. 58 Ritratto di Gaetano Pugnani, Dis. 61 Ritratto di Nicolò Mestrino, Dis. 64 Ritratto di Ruggero Manna, Dis. 65 Ritratto di Heinrich Esser, Dis. 82 Ritratto di Antonio Belisario, Dis 115 Ritratto di Eduard Strauss, Dis. 119 Ritratto di Riccardo Drigo, Dis. 120 Ritratto di Ambroise Thomas, Dis. 121 Ritratto di Wilhelm Taubert, Dis. 122 Ritratto di Ruiz, Dis. 123 Ritratto di Giuseppe Apolloni, Dis. 124 Ritratto di Pietro Tonassi, Dis. 125 Ritratto di Natale Monferrato, Dis. 126 Ritratto di Hector Berlioz, Dis. 127 Ritratto di J. Ascher, Dis. 128 Ritratto di Michele Costa, Dis. 129 Ritratto di Lalande, Dis. 141 Ritratto di Marietta Robusti, Dis. 150, Dis. 155 Ritratto di Antonio Coronaro, Dis. 156 Ritratto di Ferdinando Paër, Dis. 158 Ritratto di Giovanni Arpesani, Dis. 160 Ritratto di Domenico Riccio, Dis. 187 Ritratto di

1. Melania Zanetti, *Attività di conservazione alla Fondazione Ugo e Olga Levi: il restauro delle opere della collezione Gambara Bovardi*, in *Biblioteca Gianni Milner 2012-2022. Quaderni, 1* a cura di Giorgio Busetto, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2019, pp. 126-134.

Luigi Taccheo, Dis. 193 Ritratto di Gaetano Coronaro) la maggior parte è stata realizzata da Domenico Chiesura, Giulio e Fanny Carlini, Raffaele Mainella, Emilia Montresor, Luigi Ferrazzi, Sigismondo Coen e Antonio Paoletti.[2] I disegni presentavano problematiche diverse e di variabile intensità, determinate – analogamente alle opere restaurate nel 2018 – sia dalle caratteristiche dei supporti cartacei e dei mezzi grafici utilizzati dagli artisti, sia dalle modalità di fruizione ed esposizione adottate in passato. I cartoni di supporto, le carte gommate e i nastri adesivi del precedente montaggio, inadeguati alla conservazione, erano invecchiati rapidamente determinando la penetrazione e la reticolazione (*crosslinking*) degli adesivi, con conseguenti macchie anche accentuate sui ritratti, a cui si era aggiunta la formazione di aree disomogenee di imbrunimento indotte da processi di ossidazione dei materiali. In occasione dell'attività di riordino dell'intera collezione Gambara Bovardi condotta negli anni Ottanta del secolo scorso, inoltre, ciascun disegno era stato identificato da un numero di inventario riportato su un'etichetta posizionata, invece che sul materiale del montaggio, direttamente sul recto del ritratto o, nei casi migliori, parte sull'opera e parte sul cartone di supporto.

L'intervento di restauro

Anche gli interventi di questa seconda fase si sono articolati coerentemente al progetto generale di conservazione presentato nel 2017, nel quale tutte le opere del fondo erano state ripartite in tre gruppi individuati per tipologia e gravità delle condizioni di degradazione.

Alcune operazioni preliminari sono state realizzate su tutti i disegni, quali il distacco dell'etichetta di inventario e la separazione delle opere dai supporti inadeguati. L'indagine con spettroscopia infrarossa (ATR-IR) ha consentito di caratterizzare l'adesivo dell'etichetta, a base di acetato di polivinile che aveva interferito in misura variabile con le diverse tipologie di carte impiegate dagli artisti. È stato dunque necessario valutare caso per caso, a partire dell'esito dei test di solubilità, l'applicazione di gel fisico a base di agar-agar (Nevek®) opportunamente caricato con solvente (acetone/acetato di etile/dietilcarbonato) per ridurre la tenacia della pellicola adesiva e consentirne la rimozione. L'idrogel fisico di gomma di gellano (Kelcogel® CG-LA) e gli idrogel chimici nanostrutturati (Nanorestore Gel®) sono stati invece impiegati nelle operazioni di distacco dei disegni dai supporti, agendo sui nastri e sulle carte adesive del vecchio montaggio.

2. Una prima catalogazione dei disegni è stata realizzata degli anni Ottanta del secolo scorso ed è consultabile online: Franco Rossi, *La Fondazione Levi di Venezia. Catalogo del fondo musicale*. Venezia: Edizione Fondazione Levi, 1986, p. 176-190; consultabile al link: <https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/La-Fondazione-Levi-di-Venezia_Catalogo-del-fondo-musicale_Franco-Rossi.pdf> (cons. 25.7.2021). Nel suo contributo su Quaderni 1, Paolo Bolpagni propone però un elenco rivisto e integrato dei disegni del fondo alla luce degli studi recenti: Paolo Bolpagni, *Iconografie del musicista nella seconda metà dell'Ottocento. La Collezione Gambara Bovardi alla Fondazione Ugo e Olga Levi*, in *Biblioteca Gianni Milner 2012-2022. Quaderni, 1* a cura di Giorgio Busetto, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2019, pp. 107-125.

1-3.
Dis. 43, ritratto di Clara Schumann,
applicazione dei gel e rimozione dei materiali del vecchio montaggio.
FOTO DI MELANIA ZANETTI

Ciascuno con specifiche peculiarità, questi gel presentano il comune vantaggio di poter essere applicati su aree circoscritte, di essere ritentivi e adatti a veicolare i solventi rallentandone il contatto diretto con i materiali dell'originale. In tali condizioni, è possibile sfruttarne l'azione localizzata sulle sole aree interessate evitando la formazione di gore o aloni sulle opere durante il trattamento e ottenendo tuttavia un efficace effetto nella riduzione della tenacia degli adesivi.

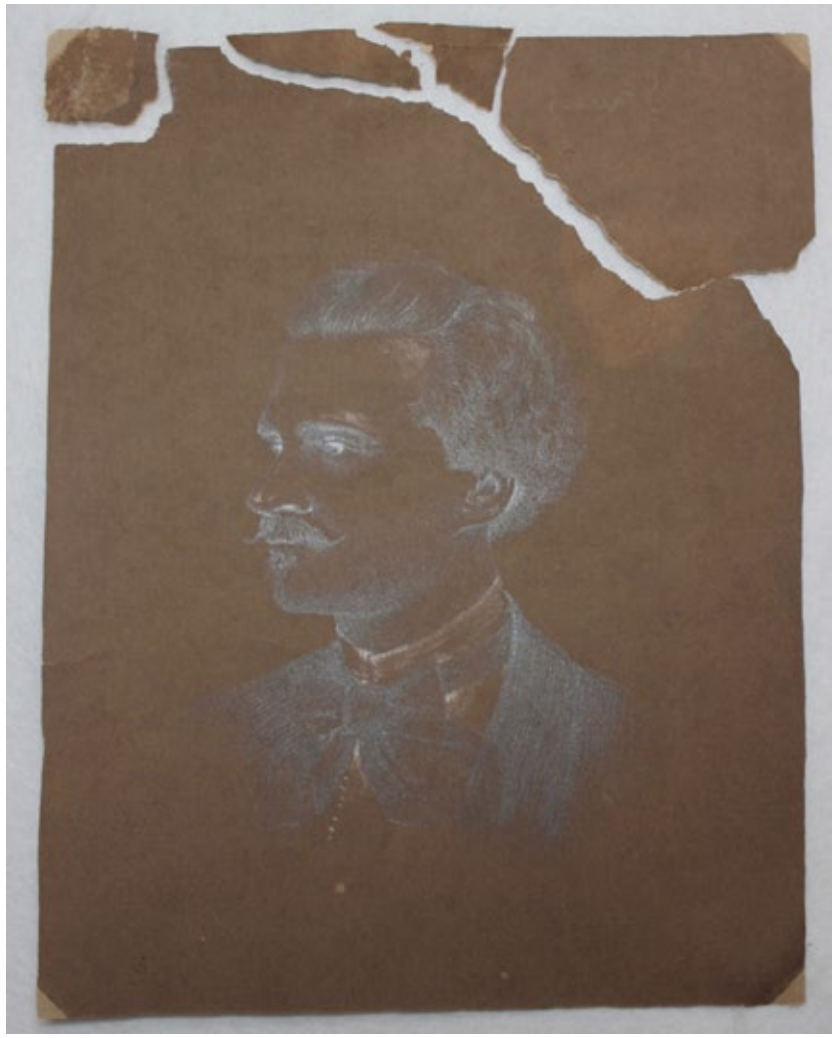
Tutte le opere sono state pulite a secco con pennelli a setole morbide unicamente sul verso e nelle aree del recto prive di elementi grafici. In presenza di depositi incoerenti, si è fatto uso di gomme naturali *Smoke sponge,* utilizzate con i medesimi accorgimenti.

A questo punto, le operazioni di restauro si sono differenziate. In migliori condizioni risultavano i ritratti Dis. 5, Dis. 6, Dis. 14, Dis. 19, Dis. 27, Dis. 28, Dis. 34, Dis. 35, Dis. 37, Dis. 43, Dis. 45, Dis. 50, Dis. 58, Dis. 64, Dis. 65, Dis. 82, Dis. 118, Dis. 121, Dis. 129, Dis. 141, Dis. 155, Dis. 158 nei quali non si evidenziavano lacerazioni né lacune; l'eventuale, rara presenza di macchie o gore non comprometteva la leggibilità dei segni grafici originali. In questi casi, l'intervento si è concluso con il montaggio dei ritratti in nuovi passepartout a tre ante, dei quali si tratterà più avanti.

Alcuni disegni (Dis. 10, Dis. 30, Dis. 119, Dis. 120, Dis. 127, Dis. 128, Dis. 156) evidenziavano condizioni maggiormente critiche: imbrunimenti più accentuati, macchie causate dai nastri adesivi degradati ma anche gore di origine acquosa, lacerazioni e lacune. A tali danni faceva tuttavia riscontro un'apprezzabile resistenza dei fogli alle sollecitazioni meccaniche, che consentiva, nelle sole aree degradate, un intervento puntuale di alleggerimento delle gore e delle macchie grazie alla proprietà del Nanorestore Gel® di solubilizzare progressivamente le sostanze accumulate ai margini della gora e di assorbirle direttamente, favorendone l'eliminazione.

Nel caso di distorsioni o deformazioni, si è ricorsi alla reidratazione indiretta con impiego della membrana Sympatex, operando sul verso delle opere. Il trattamento è stato mantenuto in tempi contenuti, tali da ridurre al minimo la possibile interferenza con la potenziale instabilità di elementi chimici presenti nelle carte – in particolare ioni metallici – restituendo ai fogli un'aliquota di umidità sufficiente a reidratare e rilassare le fibre della carta per consentirne il successivo posizionamento su telaio a tamponi magnetici. Durante l'asciugatura, le carte hanno ritrovato una progressiva planarità grazie al tensionamento evitando qualsiasi pressione, che avrebbe indotto modificazioni dimensionali e morfologiche sugli originali.

Infine, le lacerazioni e le lacune sono state ricomposte e reintegrate con veli, carte giapponesi e metilidrossietilcellulosa in preparazione acquosa, curando la sintonia cromatica dei materiali di restauro.
Una decina di disegni (Dis. 29, Dis. 57, Dis. 61, Dis. 115, Dis. 122, Dis. 124, Dis. 125, Dis. 126, Dis. 150, Dis. 160) presentavano infine condizioni molto critiche, causate da avanzati fenomeni ossidativi. Imbrunite e fragili, queste carte tendevano a frammentarsi facilmente. In particolare, sui ritratti Dis. 57, Dis. 61 e Dis. 115, realizzati a grafite e pastello bianco, la lettura dei tratti grafici risultava estremamente difficoltosa, il soggetto e la sottoscrizione dell'artista indecifrabili.



4.
Dis. 115, ritratto di Eduard Strauss.
FOTO DI MELANIA ZANETTI

L'indagine spettroscopica (XRF, fluorescenza dei raggi X e analisi infrarossa mediante riflettanza totale attenuata ATR-IR) ha fornito informazioni sulla composizione delle carte e dei mezzi grafici, contribuendo a evidenziare le problematiche di degradazione specifiche.[3]
A partire dagli esiti delle analisi, sono stati eseguiti i test di riduzione (con terz-butilamminoborano, utilizzato direttamente o supportato da gellano Kelcogel®), in principio funzionali al rallentamento dei processi di degradazione ossidativa, nonché ad alleggerire l'accentuato imbrunimento dei disegni. Tuttavia, a fronte dell'assenza di miglioramento del contrasto tra supporto e disegno, si è osservato un incremento della sensibilità dei mezzi grafici, che poneva a rischio il risultato dell'operazione. Di conseguenza si è deciso di non insistere oltre con l'intervento diretto e di integrare la lettura delle opere con le metodiche rese oggi disponibili dall'applicazione delle tecniche non invasive di imaging multispettrale, tecniche che hanno consentito di ottenere ottimi risultati.

5-7.
Dis. 150, ritratto
di Francesco Ruggi,
prima dell'intervento,
durante la riduzione
con terz-butilamminoborano
su tavolo aspirante,
durante la fase di alleggerimento
di una macchia con Kelcogel®
FOTO DI MELANIA ZANETTI

3. Per le indagini condotte sui disegni si rimanda al contributo di Alfonso Zoleo e Renzo Bertoncello in questo volume, pp. 169-175.

8.
Dis. 150, ritratto di Francesco Ruggi
dopo il restauro
FOTO DI MELANIA ZANETTI

Applicato ai Dis. 57 e 61, infatti, questo mezzo di indagine ha restituito chiaramente il nome dell'autore ("Chiesura *fecit*") e dei musicisti ritratti ("Capuzzi celebre violinista" sul Dis. 57 e "Mestrino celebre violinista" sul Dis. 61). Il vantaggio è stato anche quello di tornare a cogliere nei dettagli il segno grafico, poco distinguibile al solo esame autoptico a luce visibile.[4]
Per contro, risultati apprezzabili, anche in termini di ristabilimento del grado di bianco, sono stati ottenuti con il trattamento di riduzione del Dis. 150.

Le opere frammentate sono state ricomposte, suturando le lacerazioni e integrando le lacune ove necessario mediante l'impiego delle tecniche e dei materiali indicati in precedenza.

9-10.
Dis. 125, ritratto di Natale Monferrato,
prima del restauro e durante la fase di reintegrazione delle lacune
FOTO DI MELANIA ZANETTI

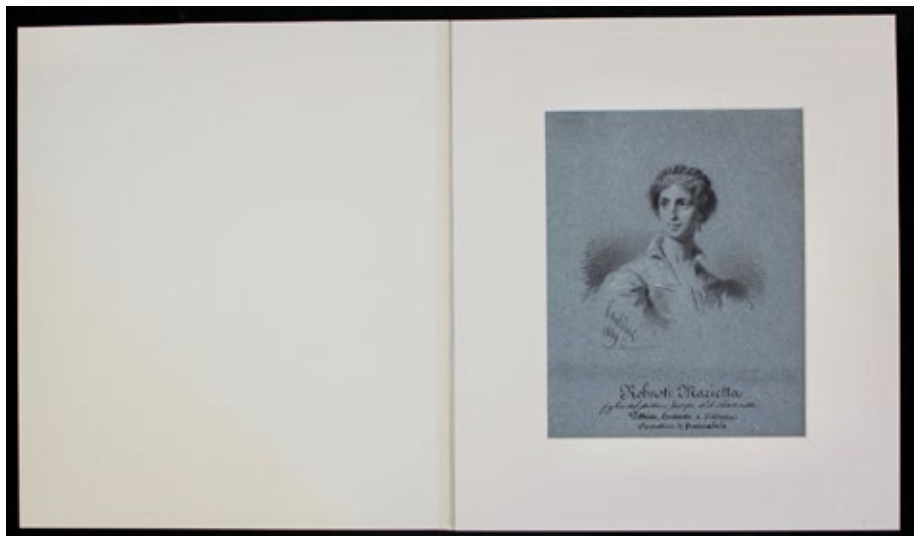
4. Per l'impiego delle tecniche di *imaging* multispettrale applicate ai ritratti si rimanda al contributo di Rita Deiana in questo volume, pp. 177-183.

Infine, è opportuno evidenziare come i ritratti Dis. 193 e Dis. 187, opere di Raffaele Mainella, costituiscano due casi particolari nel contesto della collezione Gambara Bovardi, non solo dal punto di vista formale, ma anche per i materiali e le tecniche di realizzazione. I disegni sono tratteggiati a inchiostro e *gouache* su carta traslucida, poi incollata su un cartone che, nel tempo, si era ingiallito in maniera disomogenea evidenziando aree più chiare – con tutta probabilità dove esso era stato schermato rispetto all'esposizione luminosa diretta – e aree decisamente imbrunite. Valutata la peculiare natura della carta da lucido, del mezzo grafico e del montaggio, si è optato per mantenere i disegni solidali ai cartoni di supporto. Su questi ultimi si è ottenuto un effetto di riduzione selettiva con Kelcogel®CG-LA caricato con terz-butilammino borano, mediante applicazioni reiterate sul recto e sul verso del cartone, in funzione del grado di ingiallimento e fino al conseguimento di un risultato uniforme di riduzione dell'imbrunimento.
Pur non essendo stati coinvolti direttamente nel trattamento, la lettura formale ed estetica dei due ritratti ne è risultata valorizzata e le opere sono state infine montate su passepartout individuali a tre ante.

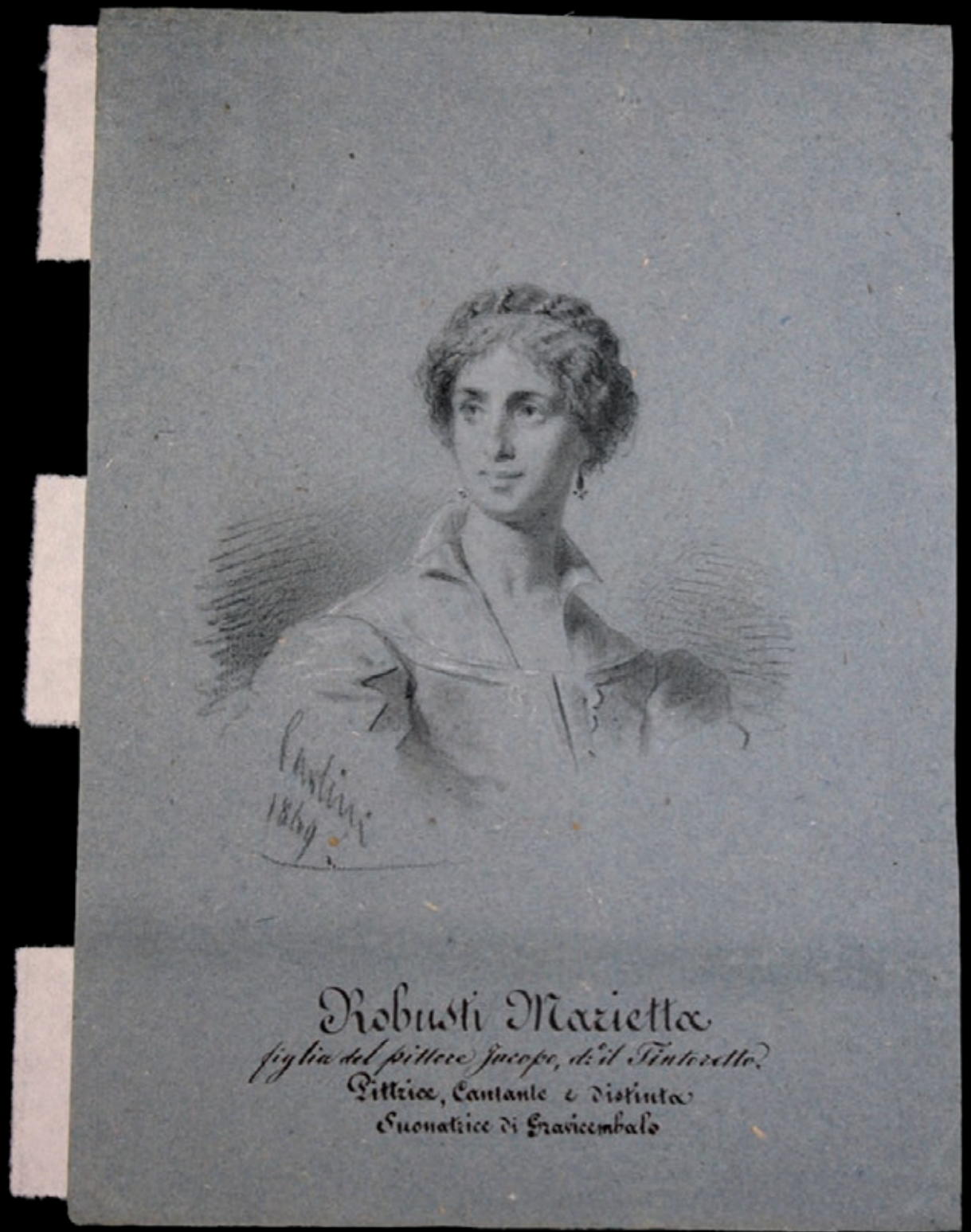
11.
Dis. 193, ritratto di Gaetano Coronaro, prima dell'intervento
FOTO FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI

12.
Dis. 193, ritratto di Gaetano Coronaro, dopo l'intervento
FOTO DI MELANIA ZANETTI

I passepartout per la conservazione a lungo termine
Per garantire la corretta conservazione nel lungo periodo, per ciascuna opera è stato predisposto un passepartout. In assenza di questa soluzione, le necessità di fruizione e di studio avrebbero comportato la sollecitazione diretta degli originali, con il rischio di determinare l'insorgere di nuove problematiche di conservazione.
I passepartout sono realizzati con cartoni Canson (pura cellulosa, riserva alcalina) e costituiti da una base, da un'anta finestrata e da un'anta di chiusura, elementi connessi tra di loro da cerniere multistrato in carta giapponese, flessibili e tenaci.
Ogni opera è stata assicurata alla base del proprio passepartout, esaminabile sia dal recto che dal verso per favorire le indagini degli studiosi i quali, oltre che al testo grafico, siano interessati anche alle peculiarità materiali dell'opera. L'anta finestrata, che si appoggia perimetralmente al ritratto, contribuisce a mantenerlo in posizione piana e ne valorizza le caratteristiche formali. Infine, l'anta di chiusura ne garantisce la protezione dalla polvere e dagli effetti correlati dall'esposizione luminosa e alle variazioni igrometriche ambientali.
Poiché i passepartout si propongono come modalità di conservazione sul lungo periodo, sono stati progettati per supportare le opere non solo in deposito e durante la consultazione, ma anche nell'eventualità di attività di digitalizzazione/riproduzione fotografica e persino in occasione di mostre temporanee. L'anta di chiusura è strutturata per ruotare di 360º sulla cerniera fino al pieno contatto con la base del passepartout, riducendo l'ingombro in un'eventuale vetrina espositiva.
In tutte queste fasi, la presenza del passepartout limiterà la necessità di toccare direttamente i disegni, contribuendo alla loro migliore conservazione nel tempo.



14.
Dis. 141, ritratto di Marietta Robusti nel passepartout
FOTO DI MELANIA ZANETTI



13.
Dis. 141, ritratto di Marietta Robusti preparato per il montaggio
FOTO DI MELANIA ZANETTI

Alfonso Zoleo e Renzo Bertoncello

Il fondo di disegni Paolina Gambara Bovardi. Analisi chimiche

Introduzione

Il fondo Gambara consiste di 201 ritratti di musicisti, cantanti e musicologi del XIX e XX secolo. I ritratti sono stati eseguiti su carte di varia tipologia, industriale e artigianale, colorate o meno, con varie dimensioni. I mezzi grafici impiegati sono pastello, grafite, inchiostro. Nell'ambito del progetto di restauro, dall'esame preliminare del fondo sono emerse diverse criticità, ed in particolare si sono individuati 67 ritratti con imbrunimento medio, che non pregiudica la lettura e la decifrazione del disegno e 78 ritratti con imbrunimento profondo, tale da alterare in modo importante il contrasto. In quest'ultimo gruppo, oltre all'imbrunimento, l'esame ha rivelato una significativa perdita di resistenza meccanica del foglio. Nell'ottica di orientare un intervento mirato di restauro, si è proceduto ad un'analisi dei materiali volta a determinare le cause dell'imbrunimento, servendosi di metodi non invasivi, adatti ai beni culturali, quali la spettroscopia infrarossa (IR) e di fluorescenza dei raggi X (XRF). L'analisi infrarossa mediante riflettanza totale attenuata (ATR-IR) è una tecnica non invasiva di indagine basata sull'assorbimento di radiazione infrarossa da parte di una piccola area del campione esaminato (meno di 1 mm^2) che è appoggiata alla superficie di un cristallo. All'interno del cristallo, la radiazione infrarossa si riflette totalmente sulla superficie interna che si affaccia sul campione, e solo una parte della radiazione emerge dal cristallo verso l'esterno (onda evanescente), interagendo con il campione. La parte di campione appoggiata assorbe parte dell'onda evanescente, e un detector rileva l'ammontare di radiazione assorbita. Diagrammando l'ammontare di radiazione assorbita ('assorbanza') in funzione della lunghezza d'onda della radiazione stessa si ricava un grafico, chiamato 'spettro', che fornisce dettagliate informazioni sul materiale che costituisce il campione stesso.[1] Nell'analisi per fluorescenza dei raggi X, invece, il campione è investito da una bassa dose di radiazione X, che induce gli atomi che costituiscono il campione a riemettere radiazione caratteristica del tipo di atomi presenti. L'analisi, che è adatta a rilevare elementi pesanti, cioè elementi con numero atomico superiore all'alluminio, permette di identificare il tipo di elementi presenti nel materiale investigato, ma non fornisce informazioni sul modo in cui sono combinati. Pertanto, la natura dei

1. Michele R. Derrick, Dusan Stulik, James M. Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science. Scientific Tools for Conservation*, Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

composti deve essere congetturata sulla base del tipo di elementi trovati e sul tipo di composti che, in base alla trattatistica e alla chimica, si presume che dovrebbero essere presenti in quel tipo di materiale. Tutti i composti organici (tinte vegetali o animali, colle, adesivi, polimeri plastici, leganti) non possono essere identificati tramite XRF, perché costituiti essenzialmente da elementi leggeri (carbonio, idrogeno, ossigeno, azoto). L'analisi è molto impiegata nei beni culturali per la sua facilità di applicazione e la sua portabilità.[2]
Come terza tecnica di indagine non invasiva normalmente si impiega il microRaman, soprattutto nell'analisi dei beni cultural[3]: il microRaman, basato sulla riflessione anelastica della luce, è una tecnica molto potente, che permette l'identificazione dei materiali superficiali, in particolare tinte vegetali o animali e polimeri, ma risente molto del degrado superficiale dei materiali. Il degrado, infatti, induce la formazione di composti che originano un segnale di fondo negli spettri Raman (segnale di fluorescenza) che copre i segnali di interesse. Purtroppo, i disegni esaminati versavano in condizioni di degrado significativo, e l'analisi Raman è stata impossibile in questo caso. L'incrocio delle tre tecniche (Raman, XRF e ATR-IR) avrebbe certamente fornito un quadro dettagliato dei composti, ma mancando una delle tecniche (il Raman), l'incrocio XRF e ATR-IR ha fornito un quadro parziale, ancorché significativo.

Materiali esaminati

I disegni presentano una limitata palette di pigmenti, essendo disegni in bianco e nero su carte colorate. L'analisi XRF ha campionato gli inchiostri, le matite nere e bianche e le aree 'bianche', cioè senza tratti scritti, e in alcuni casi punti di interesse (zone di discolorazione o macchie). I disegni esaminati riguardano quelli giudicati di maggior interesse dal punto di vista del restauro, anche se i risultati possono essere probabilmente estesi ai vari disegni, vista l'omologia dei materiali pittorici rinvenuti nel sottogruppo considerato. I disegni sottoposti ad analisi XRF Dis. 10 (ritratto di Giovanni Battista Candotti), Dis. 29 (ritratto di Domenico Dragonetti), Dis. 57 (ritratto di Giuseppe Antonio Capuzzi), Dis. 124 (ritratto di Pietro Tonassi), Dis. 125 (ritratto di Natale Monferrato), Dis. 129 (ritratto di Lalande), Dis. 190 (ritratto di Goria), Dis. 195 (Felix Godefroid). Per le analisi IR si sono scelti i disegni e le aree che erano meglio adatti per l'identificazione delle problematiche. Si sono quindi effettuate analisi IR su Dis. 10 (zona dell'adesivo e aree laterali scure e chiare), Dis. 29 (aree scure, recto e verso, adesivo), Dis. 30 (punto imbrunito e aree bianche recto-verso), Dis. 57 (zone imbrunite), Dis. 125 (angolo inferiore recto e verso, margine inferiore recto e verso).
Per l'analisi XRF si è impiegato uno strumento μ-XRF Bruker ARTAX 200, dotato di treppiede regolabile e sonda posizionabile, con area di indagine di diametro

2. Anikó Bezur, Lynn Lee, Maggi Loubser, Karen Trentelmann, *Handheld XRF* in *Cultural Heritage: A Practical Workbook for Conservators*, Getty Conservation Institute Edition, 2020. <https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/handheld-xrf-cultural-heritage.pdf>

3. Silvia A. Centeno, *Identification of artistic materials in paintings and drawings by Raman spectroscopy: Some challenges and future outlook*, «Journal of Raman Spectroscopy», 47/1, 2016, pp. 1-47.

inferiore al decimo di millimetro.
La sorgente di raggi x è un tubo di Coolidge con anodo di molibdeno. Il voltaggio della sorgente è stato impostato a 45 kv con corrente a 700 mA e tempo di acquisizione di 3 min per spettro. Per l'analisi IR si è fatto uso di uno strumento Nicolet FTIR Thermo Optek con accessorio ATR al diamante. Si sono impostate 32 acquisizioni con intervallo da 600 a 4500 cm^{-1}.

Risultati delle analisi e discussione dei risultati

Analisi del fondo della carta

Molte delle carte appaiono colorate in ocra o marroncino, ed uno dei problemi posti riguardava l'accertamento della natura del colore, cioè se le carte erano effettivamente colorate in origine o se la colorazione derivava da processi di degrado. A titolo di esempio, l'analisi XRF del Dis. 57 come per altro osservato in molte altre carte di colore ocra-marrone, presenta elevati segnali XRF di ferro su tutto il foglio (conteggi intorno a 30000), accompagnati da segnali rilevanti di zinco (circa 5000 conteggi). Viceversa, una carta più chiara, come il Dis.10, presenta conteggi di ferro molto più bassi (circa 1000 conteggi), compatibili con il segnale XRF già osservato su carte bianche fino alla prima metà del 1900, nelle quali spesso risultano residui di ferro dalle procedure di lavorazione. Gli elevati conteggi osservati per le carte ocra o marroni supportano fortemente l'ipotesi di una deliberata aggiunta di un pigmento a base di ferro, cioè dell'uso di una terra o di un ocra come pigmento colorante della carta. Inoltre, i conteggi di ferro appaiono molto simili in tutte le carte ocra o marrone, attestandosi intorno ai 30000 conteggi, con l'eccezione del Dis. 125, dove la carta appare uniformemente marrone, con minori segni di fenomeni di discolorazione, e con un conteggio di ferro intorno a 8000. Il conteggio è sempre più alto di quello atteso per una presenza non intenzionale di ferro, e quindi si può dedurre che anche in questo caso il ferro deriva dal pigmento ocra impiegato per la colorazione del foglio. Di interesse è anche misurare i rapporti tra i segnali XRF dei metalli: in tutti casi, il segnale di ferro si accompagna a segnali di zinco, che potrebbero indicare che si è impiegato o un pigmento ocra contenente residui di zinco, o una miscela di ocra e bianco di zinco per ottenere un marrone più chiaro, ipotesi quest'ultima più probabile. Il rapporto tra conteggi di ferro e zinco è sempre circa di 7-8 a 1 per le varie carte a fondo marrone. Nel gruppo esaminato compare anche una carta a fondo azzurro, Dis. 129, che presenta un significativo segnale di rame e di zinco. Se ne deduce che il fondo azzurro è stato ottenuto con un pigmento a base di rame (i pigmenti a base di rame hanno colorazioni verdi o azzurre) miscelato con bianco di zinco, o mediante un colorante organico a base di rame supportato su bianco di zinco. Quest'ultima ipotesi appare più credibile, perché nel Dis. 190 il fondo azzurro originario appare solo ai quattro vertici del foglio, dove il disegno era schermato da un passepartout, che lo ha protetto dal fotodegrado (vedi la sezione 'caratterizzazione del degrado').

Infine, si segnala che nel fondo di tutti i fogli è presente un segnale di zolfo, riconducibile alla presenza di solfato sulla base dell'analisi IR.

Analisi di inchiostri e matite

I disegni appaiono tracciati con matita nera o a inchiostro, con dettagli bianchi a matita o pastello. L'analisi XRF di queste zone evidenzia sempre un tenore elevato di calcio in corrispondenza dei tratti di matita bianca: a fronte di segnali di calcio mediamente bassi sulle carte (200-300 conteggi), nelle aree bianche il conteggio sale da 3 a 7 volte, indicando l'impiego di un gessetto o di un pastello a base di carbonato di calcio, ossia di un bianco di San Giovanni (o altro bianco a base di carbonato di calcio). Si esclude l'impiego di un pastello a solfato di calcio (gesso propriamente detto), perché il conteggio dello zolfo appare sempre piuttosto basso. In tutti i disegni esaminati, tranne nel Dis. 129 le aree tracciate in nero non mostrano segnali XRF diversi di intensità e tipo diversi rispetto a quelli del resto del foglio, indicando l'uso di una matita a base di nero d'ossa, o altro pigmento nero carbonioso: infatti, il segnale di carbonio non si evidenzia all'XRF. Nel caso del Dis. 129, invece, i tratti neri sono caratterizzati da elevati segnali di ferro e significativi segnali di potassio, mediamente molto più elevati che nel resto del foglio: questo indica l'impiego di un inchiostro ferro-gallico, nel quale è noto che il materiale vegetale dell'inchiostro contribuisce ad un innalzamento dei livelli di potassio.

Analisi infrarossa

L'analisi infrarossa è stata specificamente applicata alla caratterizzazione del degrado del materiale, e degli adesivi presenti sui fogli, al fine di individuare il migliore solvente, o la migliore combinazione di solventi, atta a rimuovere senza danno le etichette. L'analisi non evidenzia grandi differenze tra aree più o meno scure del foglio, come peraltro atteso, poiché l'analisi IR ha una certa profondità di indagine, e quindi la cellulosa delle fibre del foglio è il materiale che contribuisce maggiormente alla costituzione dello spettro complessivo, mentre i prodotti di degrado costituiscono una sottile patina superficiale. Sulla base dello spettro IR, le piccole variazioni osservate tra aree più o meno imbrunite sono riconducibili alla formazione di composti carbonilici coniugati per effetto dell'ossidazione della cellulosa, come si evince dall'aumento e allargamento della banda a 1650 cm^{-1}. Il cambiamento correla bene anche con lo stato di conservazione del materiale: ad es., il Dis. 10, che appare poco imbrunito, presenta una banda a 1650 cm^{-1} di altezza e larghezza comparabile a quella della cellulosa pura, mentre nei Dis. 29 e 57, caratterizzati da chiaro degrado e imbrunimento, la banda è molto più intensa (Figura 1).

Per quanto riguarda gli adesivi, lo spettro IR migliore lo si è ottenuto sull'etichetta adesiva rimossa al Dis. 29: appaiono molto chiari i segnali IR tipici dell'acetato di polivinile: picco stretto a 1733 cm^{-1}, intenso, picco a 1238 cm^{-1}, intenso, picco a 1371, media intensità e picco a più bassa intensità a 1427 cm^{-1} (Figura 2).
Sulla base di questa tipologia di adesivi, si è ricercata la migliore combinazione di solvente e metodo atta a rimuovere senza danno le etichette.

Figura 1.
Spettri IR acquisiti sui Dis. 10, 29 e 57. I Dis. 57 e 29, caratterizzati da maggiore imbrunimento, presentano una banda a 1650 cm^{-1} più intensa di quella del Dis. 10.

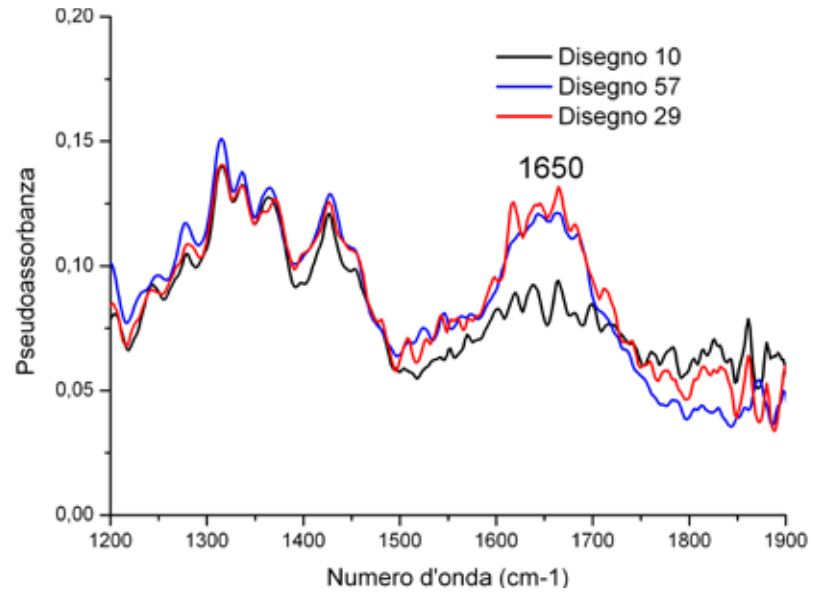
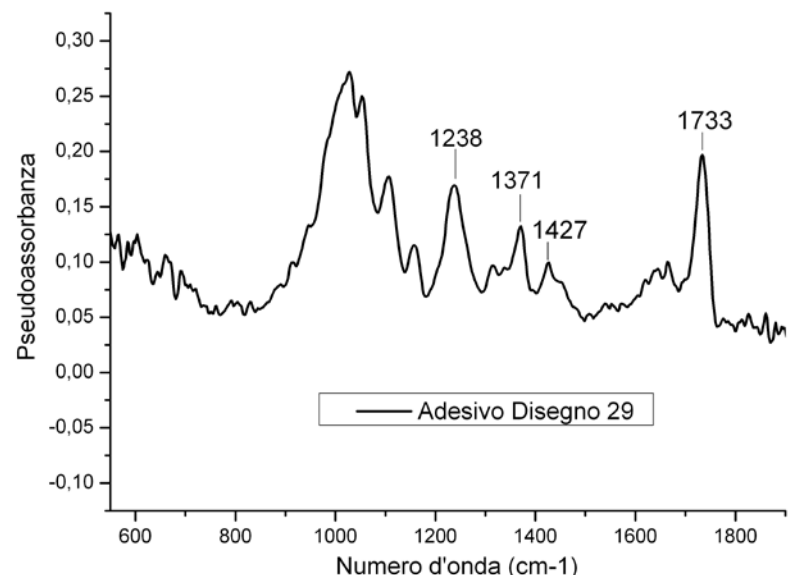


Figura 2.
Spettro IR dell'adesivo del Dis. 29. Si osservano intensi segnali a 1733, 1238, 1371 e 1427 cm^{-1} che identificano l'adesivo come acetato di polivinile (PVA), un comune collante.



Infine, per quasi tutti i fogli analizzati si osservano segnali deboli a 667-669 e 592-595 cm^{-1} riconducibili alla presenza di ioni solfato.

Caratterizzazione del degrado

Benché l'analisi non abbia potuto giovarsi del microRaman, le risultanze ottenute offrono un quadro abbastanza chiaro del tipo di processo che può essere avvenuto, e degli imbrunimenti osservati. La maggior parte dei fogli è stata colorata con pigmenti a base di ferro. Di per sé, il pigmento, se rimane in forma insolubile, non comporta problemi rilevanti. Tuttavia, il lento abbassarsi del pH contribuisce alla dissoluzione nell'acqua delle fibre di una percentuale più o meno rilevante di ioni Fe(II) e Fe(III), in concentrazione molto più alta di quella tipica di una carta bianca. Questo tipo di ioni sono efficaci catalizzatori di reazioni di Fenton, cioè reazioni di ossidazione nelle quali la coppia di ioni Fe(II) e Fe(III) produce radicali ossidrili a partire da acqua ossigenata. L'acqua ossigenata si forma dall'acqua per ossidazione da parte della stessa coppia Fe(III) e Fe(II). I radicali ossidrili prodotti nella reazione di Fenton sono specie molto aggressive che ossidano rapidamente la cellulosa, con formazione di sottoprodotti dalla colorazione scura. La reazione è molto accelerata in presenza di radiazione UV da luce solare, che favorisce la formazione sia dell'acqua ossigenata sia la sua successiva scissione a radicali ossidrili (foto-Fenton). Questo spiega come mai le aree 'protette' da coperture che nel tempo hanno impedito l'esposizione diretta alla luce si siano conservate meglio. Sulla base del tipo di processo, è raccomandabile un'adeguata protezione dei disegni dalla frazione UV della radiazione solare (o della luce artificiale) e il mantenimento di un pH dei fogli ad un valore neutro o leggermente alcalino (7-8), in modo da minimizzare il ferro libero.

Rita Deiana

Il disegno riscoperto: le potenzialità dell'imaging multispettrale applicate all'analisi di quattro disegni della collezione Paolina Gambara Bovardi della Fondazione Levi

Nel contesto dell'analisi di antichi documenti e in particolare nell'ambito del recupero della leggibilità di fonti scritte e di dettagli su immagini e su disegni non più chiaramente visibili, l'utilizzo dell'imaging multispettrale, rivela enormi potenzialità. Diversi sono infatti gli esempi, nella letteratura recente, dell'uso di questa tecnica, nelle bande UV (ultravioletto) e IR (infrarosso), sia per il recupero di testi su fogli di riutilizzo,[1] sia per l'individuazione di dettagli esecutivi su documenti miniati,[2] sia per il recupero della leggibilità dei testi e delle immagini su fogli e su supporti di scrittura di diverso genere anneriti per diversi motivi,[3] passando anche attraverso l'analisi di dettagli specifici sulla carta/materiale utilizzati come supporto per la scrittura.

L'analisi multispettrale può essere effettuata grazie all'uso di macchine fotografiche Reflex modificate a seguito della rimozione dei filtri tagliabanda, UV e IR, posti sul sensore e con l'uso di luci (flash) specifici. I filtri sono normalmente presenti nei sensori delle macchine fotografiche per consentire gli scatti nella sola banda visibile. I sensori al silicio montati sulle macchine fotografiche Reflex hanno una sensibilità totale nell'intervallo 300-1000 nm circa. In questo range la presenza di un filtro specifico elimina l'UV tagliando la banda 300-400 nm, mentre un secondo filtro elimina la banda IR escludendo le lunghezze d'onda tra 700 e 1000 nm. Il ripristino dell'intero intervallo di sensibilità del sensore, rimuovendo i filtri, e la successiva possibilità di selezionare le bande di interesse (UV, VIS, IR) all'occorrenza, con l'uso di filtri posti davanti all'obiettivo, consente di scattare immagini su un soggetto/opera ottenendo informazioni preziose sul suo stato/condizione, non visibili ad occhio nudo.

---

1. Cfr. ad esempio Corneliu T.C. Arsene - Stephen Church - Mark Dickinson, *High Performance Software in Multidimensional Reduction Methods for Image Processing with Application to Ancient Manuscripts*, 2018, «Manuscript Cultures», 11 (2018), pp. 73-96 (arXiv:1612.06457v5, cons.30.7.2021); Andreas Janke - Claire MacDonald, *Multispectral Imaging of the San Lorenzo Palimpsest* (*Florence, Archivio Del Capitolo Di San Lorenzo, Ms. 2211)*, «Manuscript Cultures», 7 (2014), pp. 113-125.

2. Costanza Cucci - John K. Delaney - Marcello Picollo, *Reflectance Hyperspectral Imaging for Investigation of Works of Art: Old Master Paintings and Illuminated Manuscripts*, «Accounts of Chemical Research», 2016, 49, 10, 2070-2079 (<https://doi.org/10.1021/acs.accounts.6b00048>, cons. 30.7.2021).

3. Aurélie Tournié - K. Fleischer - Inna Bukreeva - F. Palermo - Michela Perino - Alessia Cedola - C. Andraud - Graziano Ranocchia, *Ancient Greek text concealed on the back of unrolled papyrus revealed through shortwave-infrared hyperspectral* imaging, «Science Advances», 5 (10): eaav8936, 4, 2019 (<https://doi.org/10.1126/sciadv.aav8936> cons. 30.7.2021)

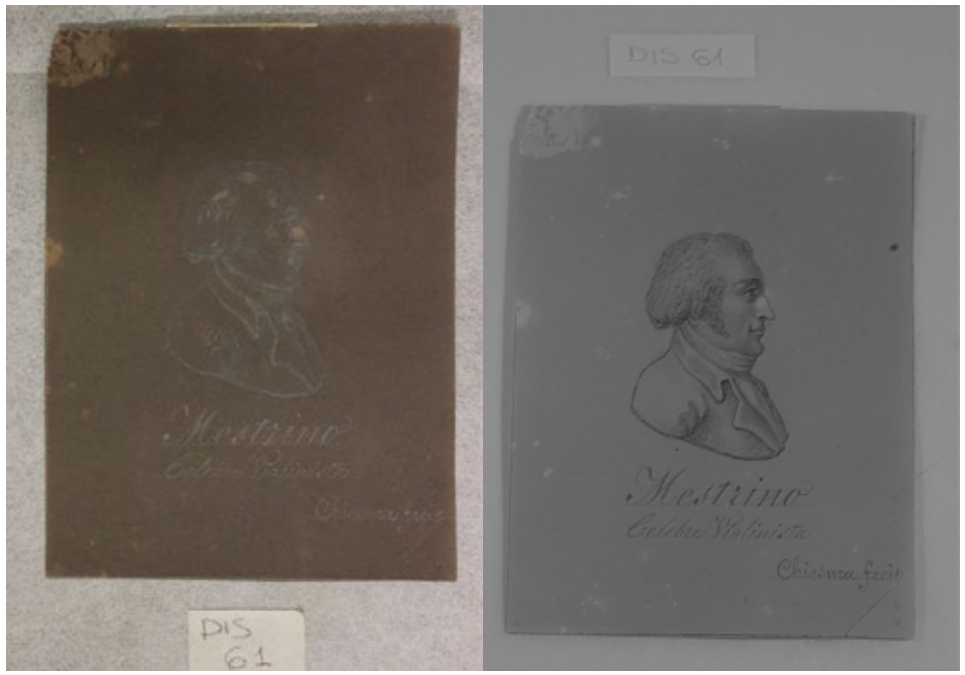
1.

2.

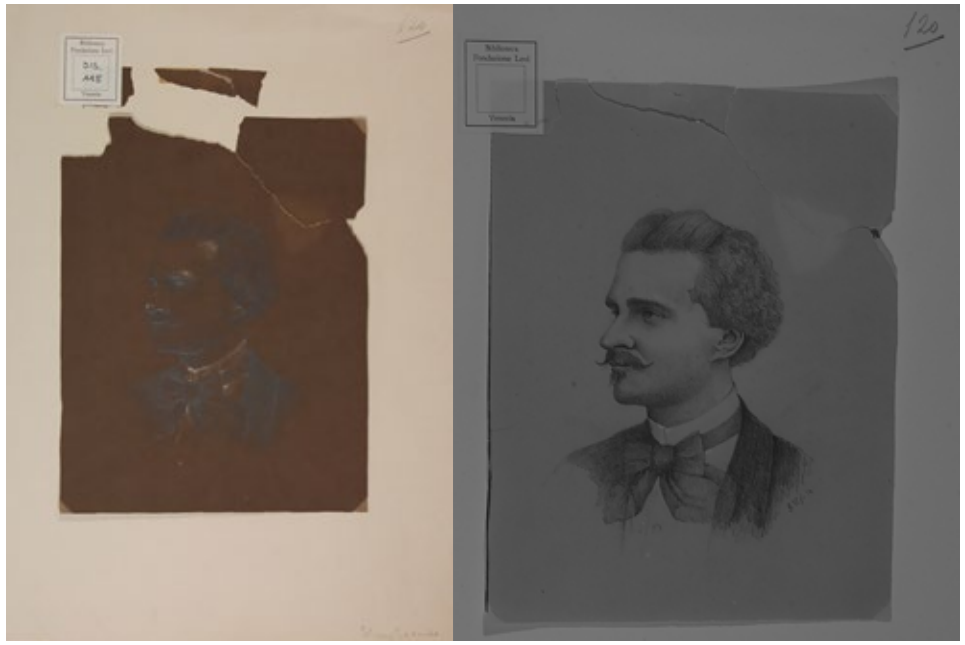
1. Disegno 29

2. Disegno 57

A sinistra immagine nel visibile, a destra immagine IR elaborata



3.



4.

3. Disegno 61

4. Disegno 115

A sinistra immagine nel visibile, a destra immagine IR elaborata

Sulla base di precedenti esperienze in contesti simili, condotte con esito positivo su supporti degradati e anneriti, si è deciso quindi di condurre un test multispettrale su quattro disegni della collezione di Paolina Gambara Bovardi di proprietà della Fondazione Levi, successivamente sottoposti a restauro.
In particolare, sono stati analizzati i seguenti disegni:
Dis. 29: Ritratto di Domenico Dragonetti, eseguito da Domenico Chiesura
Dis. 57: Ritratto di Giuseppe Antonio Capuzzi, eseguito da Domenico Chiesura
Dis. 61: Ritratto di Nicolò Mestrino, eseguito da Domenico Chiesura
Dis. 115: Ritratto di Eduard Strauss, attribuito a Domenico Chiesura

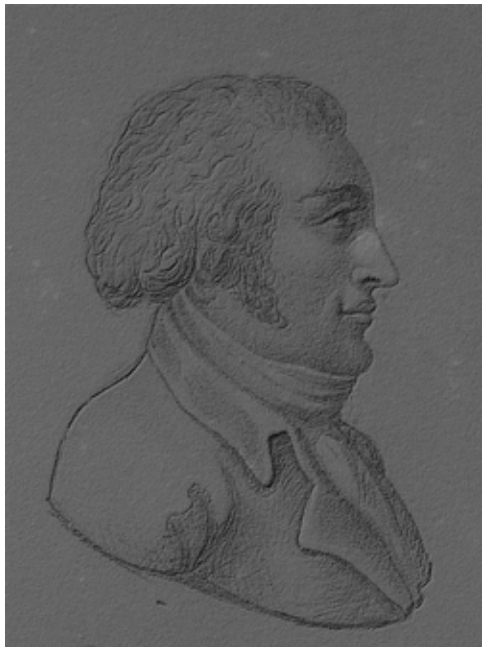
Per le analisi è stato utilizzato il sistema Profilocolore costituito da una macchina Reflex Nikon D-800 FR (Full Range), due flash modificati Nikon sb-910. Data la natura dei supporti da analizzare e le caratteristiche degli stessi (carta molto scura con scarso contrasto tra disegno e supporto) si è scelto di acquisire le immagini utilizzando un filtro tagliabanda IR 850 nm. Le immagini scattate su ciascun foglio sono state successivamente sottoposte ad analisi ed elaborazione con specifici filtri fotografici che hanno consentito di restituire leggibilità ai disegni e ai supporti, esaltandone le caratteristiche e le differenze e, in generale, evidenziando particolari che nel visibile risultavano ormai illeggibili.
Nelle immagini delle Figure 1-4 sono riportati i confronti tra i singoli disegni e le relative elaborazioni degli scatti nell'infrarosso.

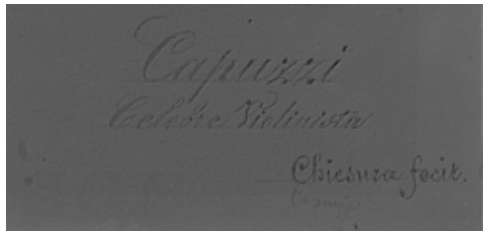
Come apprezzabile da questi confronti, ma ancora di più dall'analisi dei dettagli delle elaborazioni delle immagini IR, riportati nelle Figure da 5 a 12, il potenziale offerto da queste immagini è evidente.
Sono infatti chiari i dettagli dell'esecuzione delle immagini, le incertezze nelle realizzazioni e le correzioni sulle figure, ma soprattutto è evidente che i primi tre disegni analizzati (Dis. 29, Dis. 57, Dis. 61) appartengono alla stessa mano, mentre il terzo disegno, attribuito per la scarsa leggibilità del foglio allo stesso autore, rivela nella sua riacquistata leggibilità, non solo tratti esecutivi chiaramente differenti (figura 11), ma la presenza di una firma (figura 12) che fuga qualsiasi dubbio sul differente autore.

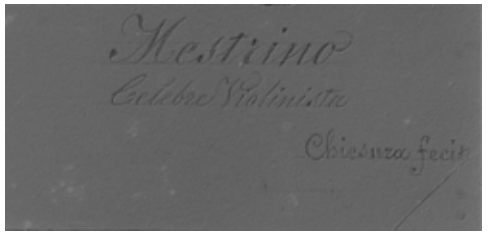
6. Dis. 29
Dettaglio dell'immagine IR elaborata

5. Dis. 29
Dettaglio dell'immagine IR elaborata

7.

9. 

8. 

10. 

In conclusione, l'esito delle indagini multispettrali condotte sui quattro disegni della collezione di Paolina Gambara Bovardi di proprietà della Fondazione Levi conferma le grandi potenzialità di questa tecnica nell'analisi di documenti e materiale grafico scarsamente leggibili.
In quest'ottica, infatti, l'imaging multispettrale risulta importantissimo non solo per lo studio e per la fruizione e corretta musealizzazione di questi materiali, ma anche per le fasi di conoscenza dei materiali, propedeutiche e fondamentali a qualsiasi intervento di conservazione su opere simili.

7-8. Dis. 57
Dettagli dell'immagine IR elaborata

9-10. Dis. 61
Dettagli dell'immagine IR elaborata

11.

12.

11-12. Dis. 115
Dettagli dell'immagine IR elaborata

Pasquale Spinelli e Carlo Bianchini

Il Fondo Gambara Bovardi. Un caso di studio per il progetto *Linked Open Data* per LEVIdata (LOD4LD)

Il progetto *Linked Open Data* per LEVIdata (LOD4LD) nasce con l'obiettivo di sviluppare e promuovere la pubblicazione in forma di *Linked Open Data* (LOD),[1] dei dati relativi alle collezioni della Biblioteca Gianni Milner (BGM) e della Fondazione Levi in parte già accessibili attraverso il database LEVIdata,[2] allo scopo di promuovere e valorizzare le raccolte della Fondazione stessa.
Il raggiungimento dell'obiettivo richiede il coinvolgimento di e la collaborazione tra competenze e professionalità diverse. A questo scopo, dopo una collaborazione informale di due anni, nel febbraio 2019 è stata siglata una convenzione tra la Fondazione Ugo e Olga Levi e il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università di Pavia (Cremona).[3] La convenzione regola i rapporti volti a promuovere la valorizzazione e l'accesso al patrimonio culturale della Fondazione – con particolare riguardo alla BGM e al portale LEVIdata – sviluppando ricerche e progetti che utilizzino le nuove tecnologie del web semantico.[4]

L'approccio integrato per le raccolte multimediali della Fondazione Levi

Durante l'incontro "Biblioteca Gianni Milner 2012-2022. Database, cataloghi, acquisizioni, restauri, valorizzazioni, servizi online" svoltosi nel maggio 2018, è stata offerta una panoramica delle collezioni della Fondazione ed è emersa con chiarezza la peculiarità di tale raccolta culturale e l'importanza del lavoro di studio e di valorizzazione che la riguarda.
La peculiarità delle collezioni è dovuta alla circostanza che, intorno al tema della musica e del salotto culturale dei coniugi Levi, si è raccolta nel tempo una varietà di risorse documentarie rappresentativa di tutte le tipologie di beni culturali più importanti e più diffuse nel nostro paese e, oggi, la Fondazione può vantare tra le proprie raccolte tipologie d'oggetto tipiche delle tre istituzioni culturali che sono alla base del nostro sistema di organizzazione dei beni culturali. Le raccolte sono costituite di materiali propri della Biblioteca, materiali propri dell'Archivio e materiali propri del Museo, ma in una modalità per la quale diventa difficile – se non impossibile – tracciare nettamente un confine gestionale, e tantomeno culturale, tra un tipo di bene e l'altro.[5]
Anzi, proprio nella visione ampia e complessiva che la Fondazione promuove si può riconoscere una specificità rara, ovvero un approccio alle collezioni che si focalizza sulle esigenze dello studioso e del lettore, perché punta all'identità e al significato del contenuto artistico e culturale degli oggetti, piuttosto che alla loro forma: si conserva un complesso di oggetti culturali – e non separatamente documenti archivistici e bibliografici o monumenti – che hanno a che fare, che riguardano, la musica di quel periodo e di quel contesto. Tramite le acquisizioni o gli acquisti, alla Fondazione Levi le collezioni si costituiscono in relazione al tema del loro contenuto, non alla tipologia documentaria e meno ancora a una visione basata su un solo tipo di istituzione culturale (biblioteca, museo o archivio). Questa caratteristica, ben lungi dall'essere un limite, è pienamente allineata con i più recenti sviluppi dei gruppi di lavoro MAB (Musei Archivi e Biblioteche), che si segnalano come una delle più interessanti novità nell'ambito degli studi e della gestione dei beni culturali in Italia e nel mondo.
La peculiarità delle collezioni della Fondazione Levi ha suggerito di pensare al pubblico in modo diverso, cioè non come costituito da lettori di materiali d'archivio, di ricerca, bibliografici, di biblioteca, o delle attività culturali o di formazione, ma come utenti di servizi a tutto tondo offerti dalla Fondazione nel suo complesso. Ciò ha portato a elaborare un progetto con la capacità di offrire servizi che consentono un approccio integrato attraverso molteplici beni culturali, materiali e immateriali, come la caratteristica distintiva di questa Fondazione.

Da LEVIdata a LOD4LD

LEVIdata è un database bibliografico con caratteristiche di *repository* istituzionale sviluppato dalla Fondazione Levi con lo scopo di ospitare le schedature in formato elettronico delle raccolte della BGM e di altre istituzioni culturali, con particolare riguardo a fondi documentari di interesse musicale. Il progetto, nato e cresciuto con il software ISIS, è approdato attraverso diverse fasi alla configurazione attuale, per la quale è stato adottato il software *open source* Invenio, sviluppato dal CERN.[6] Il passaggio a questa nuova piattaforma software, avvenuto tra il 2016 e il 2018, ha

1. <http://linkeddata.org/home>. In modo sintetico e semplificato, si può dire che i linked data sono un modo per descrivere delle cose e delle relazioni tra quelle cose usando degli indirizzi web come identificatori e fornendo informazioni contestuali sul loro significato. Se i dati pubblicati in forma di linked data sono disponibili pubblicamente sotto una licenza aperta senza collegamenti ad altre fonti di dati, si parla di *Linked Open Data*. <https://archivio.fondazionelevi.it/record/59131>.

2. <https://archivio.fondazionelevi.it/> (cons. 03.7.2021).

3. Carlo Bianchini, *Una convenzione tra la Fondazione Levi e l'Università di Pavia*, in *Biblioteca Gianni Milner 2012-2022. Quaderni, 1* a cura di Giorgio Busetto, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2019, pp. 286-292.

4. Thomas Baker, *Designing Data for the Open World of the Web,* «jlis.it», 4/1, 15 gennaio 2013, p. 63, <https://doi.org/10.4403/jlis.it-6308>; Christian Bizer, Tom Heath, e Tim Berners-Lee, *Linked data. The story so far*, «*International Journal of Semantic Web and Information Systems*», 5/3, 2009, pp. 1-22; Tom Heath e Christian Bizer, *Linked Data: Evolving the Web into a Global Data Space*, *Synthesis Lectures on the Semantic Web* in *Theory and Technology*, vol. 1, Palo Alto: Morgan & Claypool, 2011, <https://doi.org/10.2200/S00334ED1V01Y201102WBE001>.

5. Carlo Bianchini, *Il lavoro sulle collezioni della Fondazione Levi*, op. cit. a cura di Busetto, pp. 153-156.

6. Pasquale Spinelli, *LEVIdata. Un repository istituzionale per la Fondazione Ugo e Olga Levi*, op. cit. a cura di Busetto, pp. 91-105.

ampliato le possibilità operative dello strumento, abilitandolo, tra le varie funzioni, al trattamento di allegati multimediali e mettendolo al riparo da un'inevitabile obsolescenza tecnologica.

Oggi LEVIdata ospita oltre cinquantamila record bibliografici relativi a quattro *asset* informativi della Fondazione Levi:
- una sezione destinata alle raccolte della BGM;
- una sezione dedicata ai cataloghi di importanti fondi musicali storici del Veneto;
- una sezione per l'archivio dell'attività culturale della Fondazione Levi;
- una sezione che accoglie le banche dati prodotte in seno a progetti di ricerca finanziati dalla Fondazione.

LEVIdata è quindi un progetto che sfrutta le tecnologie più avanzate per il trattamento di collezioni multimediali come quelle della Fondazione Levi; per il momento, ha però il limite di avere una ridotta visibilità e di non essere integrato con il web semantico (il che consentirebbe invece una migliore visibilità dei suoi contenuti).
Il progetto LOD4LD si propone perciò di valorizzare i dati regolarmente e riccamente prodotti nei decenni passati dalla Fondazione Levi in formato elettronico – sia sotto forma di metadati che di testi in formato digitale – e, più di recente, raccolti e resi accessibili tramite LEVIdata, in un formato che ne massimizzi l'utilità e l'utilizzazione dal punto di vista scientifico e culturale, ricorrendo alle tecnologie più avanzate disponibili oggi nel web, ovvero sotto forma di *Linked Open Data*.
Questa forma di pubblicazione dei dati è quella che oggi può garantire la maggiore visualizzazione ed esposizione dei dati da parte di ogni tipologia di pubblico, perché è perfettamente integrabile e integrata con la parte più evoluta del web: il web semantico.
L'espressione web semantico è stata coniata da Tim Berners-Lee per indicare "la trasformazione del *World Wide Web* (www) in un ambiente in cui le risorse pubblicate (pagine html, file, immagini, ecc.) sono associate a informazioni e dati (metadati) che ne specificano il contesto semantico in un formato adatto all'interrogazione e all'interpretazione […] e più in generale all'elaborazione automatica".[7]
Web semantico e *linked data* sono fortemente interconnessi, perché il primo è l'ambiente in cui si collocano le risorse e il significato delle relazioni che si istituiscono tra le risorse; i secondi rinviano ai principi e ai formati che sono necessari per la rappresentazione delle risorse e per l'esplicitazione delle relazioni.
In particolare, i *linked data* sono un insieme di principi e di tecnologie che consentono la pubblicazione di dati modulari, condivisibili e riutilizzabili nel web. L'espressione si riferisce a dati pubblicati sul web in una modalità leggibile, interpretabile e, soprattutto, utilizzabile anche da un elaboratore; non solo, il termine *linked* implica che i dati pubblicati nel web semantico devono necessariamente prevedere collegamenti tra un insieme di dati 'locali' (per esempio, quello di LEVIdata) e altri insiemi di dati esterni presenti sul web.

7. Carlo Bianchini e Mauro Guerrini, *Introduzione a RDA*, Milano: Bibliografica, 2014, p. 31.

La scelta di quali insiemi esterni utilizzare per promuovere questa interconnessione dipende da diversi fattori: dalla natura stessa dei dati (per esempio, oggetti culturali o luoghi, o specie botaniche o zoologiche, ecc.), dal loro ambito disciplinare e dagli obiettivi che ci si pone. Senza dubbio oggi uno strumento di grande versatilità e potenzialità è offerto da *Wikidata*.

LOD4LD e Wikidata

La piattaforma individuata per ospitare i dati è *Wikidata*,[8] un database libero, collaborativo, multilingue e secondario che raccoglie dati strutturati per fornire supporto ai progetti del movimento *Wikimedia*[9] e a chiunque nel mondo. Al recente meeting '*Wikibase interest meeting at the National Library of Sweden*' (Stoccolma, 19 agosto 2019) sono stati presentati progetti di pubblicazione dei dati su *Wikidata* da parte della Biblioteca nazionale del Galles, della Biblioteca nazionale di Finlandia, della Biblioteca nazionale di Francia, della Biblioteca nazionale di Germania, della Library of Congress, della Biblioteca nazionale di Svezia, della Stanford University (come capofila di un progetto di rete di università) e del consorzio OCLC. Anche in Italia si stanno moltiplicando le iniziative di collaborazione tra istituzioni culturali e *Wikidata* come, per esempio, quelle della BEIC[10] e di SHARE *Catalogue*.[11]

Wikidata è uno tra i più importanti progetti di LOD al mondo e, grazie alla comunità che lo sostiene, consente di avere a disposizione gratuitamente:
- uno SPARQL *endpoint*[12] già pronto, cioè uno strumento per le interrogazioni e l'estrazione dei dati; lo SPARQL *endpoint* di *Wikidata* è uno dei pochi che offre un'interfaccia amichevole, ovvero consente di provare a effettuare ricerche anche a utenti che non conoscono il linguaggio di interrogazione;
- la possibilità di arricchire e promuovere le connessioni tra *Wikidata* e *Wikipedia*;
- la migrazione dei metadati delle biblioteche in *Wikidata* e viceversa;
- infine, non meno importante, una garanzia di durata dei dati.

A questi importanti requisiti tecnici, si aggiungono altri vantaggi:
- la possibilità di produrre dati strutturati;
- un modello di dati flessibile, per cui un elemento si può descrivere con pochi o molti dati a seconda della loro disponibilità;
- la possibilità di mantenere una traccia della gestione nel tempo, tramite la funzione cronologia grazie alla quale è possibile consultare in ogni momento il registro delle modifiche apportate a partire dalla creazione dell'elemento;

8. <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page> (cons. 3.7.2021).

9. <https://www.wikimedia.org/> (cons. 3.7.2021).

10. Per il progetto di collaborazione tra BEIC e Wikidata, si veda <https://it.wikipedia.org/wiki/Progetto:GLAM/BEIC> (cons. 3.7.2021).

11. Claudio Forziati, *SHARE Catalogue & Wikidata What's new?*, <https://it.wikipedia.org/wiki/File:SHARE_Catalogue_-_Wikidata_What%27s_new_07092017.pdf> (cons. 3.7.2021).

12. <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:SPARQL_query_service> (cons. 3.7.2021).

– la disponibilità di molte estensioni e applicazioni che si integrano facilmente, che vengono continuamente prodotte e rese disponibili dalla comunità;
– la gratuità, l'apertura e la sostenibilità.

Va sottolineato che la gratuità e l'apertura sono un valore aggiunto doppio, perché consentono di sperimentare l'uso e le potenzialità dei LOD prima di effettuare qualsiasi investimento per hardware e software.
La scelta di *Wikidata* è rilevante anche dal punto di vista di un eventuale *Research Data Management Plan*, un problema che coinvolge nuovi profili professionali nella biblioteca. Ogni progetto che preveda la produzione di dati – come i molti progetti in corso presso la Fondazione Levi – dovrebbe dotarsi di un DMP (*Data management plan*), ovvero «un documento formale che indica nel dettaglio come devono essere gestiti i dati sia durante un progetto di ricerca che dopo il suo completamento. Lo scopo è quello di fornire una descrizione e un'analisi dei dati, delle tecniche e dei flussi di lavoro che li caratterizzano, degli standard e delle politiche di accesso, riuso e conservazione»[13] e il piano dovrebbe essere definito prima dell'inizio di ogni progetto.
La pubblicazione dei dati della Fondazione Levi in formato LOD e attraverso la piattaforma *Wikidata* ha lo scopo di portare un triplice vantaggio, in termini di visibilità, di riutilizzo e di scoperta dei dati; questi sono stati gli obiettivi alla base della convenzione stipulata tra la Fondazione Ugo e Olga Levi e l'Università di Pavia.[14]

Le fasi del progetto LOD4LD

Lo scopo del progetto LOD4LD è portare alla pubblicazione in RDF dei dati delle collezioni della Fondazione Levi in più fasi sviluppate nell'arco di alcuni anni. Per definire e pianificare gli obiettivi del lavoro, si deve tenere conto prima di tutto che il patrimonio informativo di un'istituzione culturale come la Fondazione Levi è una risorsa complessa; in particolare, è stato chiaro fin dalle prime analisi che l'obiettivo ultimo del progetto sull'orizzonte temporale della convenzione tra Fondazione e Ateneo pavese consiste proprio nella restituzione di questa complessità attraverso gli strumenti del web semantico. Rappresentare, attraverso i dati, un'immagine della Fondazione, della sua storia, della sua attività, dei suoi protagonisti, delle sue raccolte richiede la creazione nel web semantico di una serie di entità di vario tipo (enti, persone, oggetti, concetti, eventi) relative alla Fondazione e al suo patrimonio, che porti a costituire una 'costellazione semantica' attorno alla Fondazione Levi. È proprio ciò che è successo per il progetto sul Fondo Gambara Bovardi (vedi paragrafo successivo), per il quale la pubblicazione dei dati relativi alla collezione ha richiesto la creazione di altre entità strettamente connesse, come quella per la Fondazione Levi, quella per la BGM, per altre collezioni e per soggetti ed entità di vario genere.

13. Politecnico di Torino. Biblioteche di Ateneo, *Il Data Management Plan (dmp)*, <http://www.biblio.polito.it/open_access/horizon_2020/il_data_management_plan_dmp>, (cons. 9.5.2020).

14. Per una descrizione degli obiettivi della convenzione in termini di visibilità, riutilizzo e scoperta dei dati, si veda: Bianchini, «Una convenzione tra la Fondazione Levi e l'Università di Pavia».

Lo scopo individuato per il progetto ha consentito di orientare le scelte nella pianificazione del lavoro e di identificare gli ambiti di potenziale interesse in base alla disponibilità o meno di dati in forma strutturata; per esempio, per le risorse bibliografiche facenti parte del patrimonio della Fondazione i dati erano ricchi, strutturati e abbondanti, mentre le fonti relative alla storia e all'attività istituzionale sono ricche, ma non immediatamente disponibili in formato elettronico.
Rispetto alla pubblicazione sul web semantico, infatti, queste due tipologie di fonti pongono problemi diversi in ordine di complessità e agibilità sul piano tecnico-operativo: i dati strutturati in un formato elettronico sono più facilmente e velocemente maneggiabili dal lato macchina, mentre i documenti, in formato analogico o digitale, richiedono un maggiore intervento umano per poter estrarre e quindi manipolare l'informazione desiderata.
Su questa base, sono stati individuate tre possibili direttrici di intervento:

Le raccolte della BGM e in particolare:
– l'elenco e la descrizione di tutte le collezioni che costituiscono la raccolta della biblioteca;
– la pubblicazione dei dati degli oggetti di ogni singola collezione;
– la rappresentazione delle relazioni culturali più significative tra oggetti appartenenti alle raccolte della BGM ed eventi, personaggi, luoghi rilevanti della storia musicale del Novecento e di Venezia, con particolare riguardo alla biblioteca musicale dei fondatori.

L'attività culturale della Fondazione Levi:
– le pubblicazioni della Fondazione, in particolare i cataloghi di importanti fondi musicali del Veneto;
– le manifestazioni culturali.

La famiglia Levi:
– l'albero genealogico della famiglia;
– le relazioni personali tra i fondatori, la loro biblioteca musicale e i protagonisti della vita culturale e mondana a Venezia.

Il progetto pilota sulla Collezione Gambara Bovardi[15]

L'avvio del progetto ha richiesto innanzitutto la creazione di alcune entità fondamentali in *Wikidata* che rappresentassero la Fondazione, la Biblioteca, le raccolte della BGM e i loro produttori.
Questo ha consentito di fornire una cornice sia pure essenziale cui agganciare il primo vero pacchetto di dati inerenti una delle collezioni della BGM, i 202 disegni del Fondo Gambara Bovardi. Obiettivo di questa fase pilota è stata la creazione di un elemento *Wikidata* per ciascuno degli oggetti costituenti la collezione grafica. Tale operazione ha richiesto l'individuazione dei dati da caricare e la definizione di

15. Carlo Bianchini e Pasquale Spinelli, *Wikidata at Fondazione Levi (Venice, Italy). A case study for the publication of data about Fondo Gambara, a collection of 202 musicians' portraits*, «jlis.it», 11/3, 15 settembre 2020, pp. 16-38.

uno schema descrittivo standard per la modellazione dei vari tipi di entità da creare: principalmente oggetti d'arte – in questo caso disegni – e persone – ovvero autori e soggetti raffigurati. Per l'occasione ci si è avvalsi dei primi risultati del lavoro di studio e restauro del Fondo Gambara, in particolare della nuova schedatura pubblicata dallo storico dell'arte Paolo Bolpagni.[16] I dati sono stati raccolti, strutturati tramite il software Open Refine e, grazie alla funzione prevista dallo stesso software, caricati su *Wikidata* in più fasi consecutive. Le nuove entità sono state quindi corredate di un link al corrispettivo record nel database LEVIdata, dove è possibile visualizzare le riproduzioni dei 202 disegni nello stato precedente al loro restauro. Il progetto pilota è stato descritto nei suoi aspetti più tecnici in uno specifico contributo scientifico.[17]
La realizzazione del progetto sul fondo Gambara consente di raccogliere alcuni primi risultati della pubblicazione dei dati in forma LOD su *Wikidata*. Un punto di forza della scelta di pubblicare su *Wikidata* è la continua disponibilità di strumenti aggiornati, efficienti e gratuiti per l'analisi e la visualizzazione dei dati creati dalla comunità wikimediana.
Un primo esempio è quello di Reasonator; secondo il suo ideatore, *Wikidata* è un progetto meraviglioso ma, attualmente, poco comprensibile ai più. Per questo motivo, ha pensato di creare uno strumento di dimostrazione delle potenzialità di *Wikidata*: Reasonator non solo mostra i dati di *Wikidata*, ma crea «visualizzazioni adatte all'elemento richiesto e mostra dati correlati e rilevanti basandosi su ragionamenti semplici (da cui il nome)».[18]
Questo si applica a qualsiasi oggetto descritto in *Wikidata*. Un esempio è la visualizzazione dei dati sulla Fondazione Levi inseriti durante il progetto Gambara (figura 1).[19]

Reasonator costruisce una pagina apposita, mostrando il nome della Fondazione ed eventuali forme alternative (per esempio in inglese) o abbreviate. Indica la posizione, dato che è stata inserita una sede, e automaticamente la sede viene collocata in un preciso contesto geografico (Venezia, Veneto, Italia, Europa), mostra altre proprietà (direttore, fondatore, presidente attuale e passati, forma giuridica, data di fondazione, ecc.). Grazie a semplici ragionamenti consentiti dalla semantica dei dati, con un semplice click Reasonator individua tutte le 283 entità collegate con la Fondazione – come le collezioni di cui è proprietaria – e le mostra in un elenco interattivo e navigabile. Reasonator mostra inoltre la sezione di consultazione o la sezione periodici della BGM, nonché gli articoli di cui la Fondazione è soggetto principale. Sempre grazie alla semantica dei dati, costruisce automaticamente una *timeline*, anch'essa interattiva, che rappresenta la storia della formazione della BGM tramite il succedersi

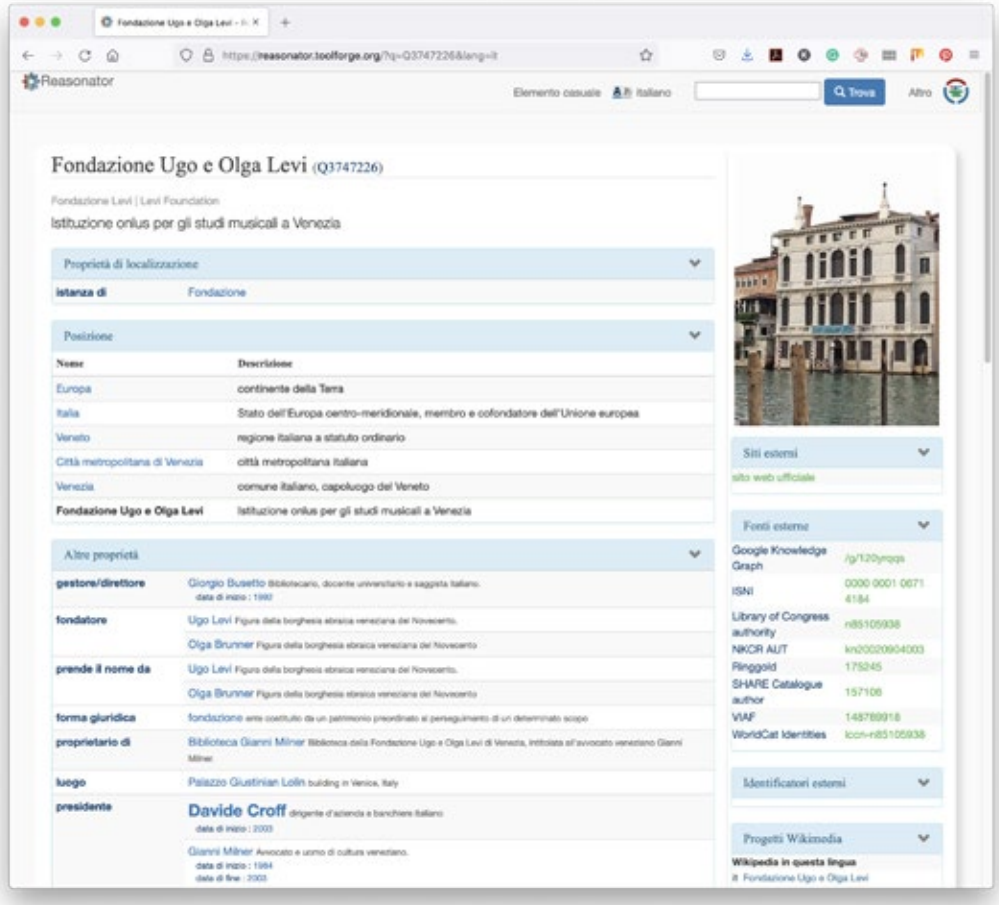
16. Paolo Bolpagni, *Iconografie del musicista nella seconda metà dell'Ottocento. La Collezione Gambara Bovardi alla Fondazione Ugo e Olga Levi*, op. cit. a cura di Busetto, pp. 107-26.

17. Bianchini - Spinelli, op. cit., pp. 19-20.

18. <https://reasonator.toolforge.org> (cons. 3.7.2021).

19. <https://reasonator.toolforge.org/?q=Q3747226&lang=it> (cons. 3.7.2021).

delle acquisizioni da parte della Fondazione. Infine, nell'ultima sezione, Reasonator recupera media non testuali da altri progetti *Wikimedia*, come le foto di Palazzo Giustinian Lolin o il ritratto di Gianni Milner fatto da Gianluigi Polidoro.
A prima vista può sembrare banale, ma ci sono due aspetti che rendono questa 'semplice pagina' fuori dal comune: prima di tutto, la quantità dei dati visualizzati dipende esclusivamente dai dati inseriti e presenti in *Wikidata* e, perciò, qualsiasi sezione della pagina si può ampliare, arricchire e modificare in qualunque momento semplicemente registrando ulteriori dati. In secondo luogo, dato che la 'pagina' si basa su dati e non su testi, si può tradurre automaticamente in qualsiasi lingua,[20] e, in questo modo, a ciascun utente del web compare nella lingua che preferisce.

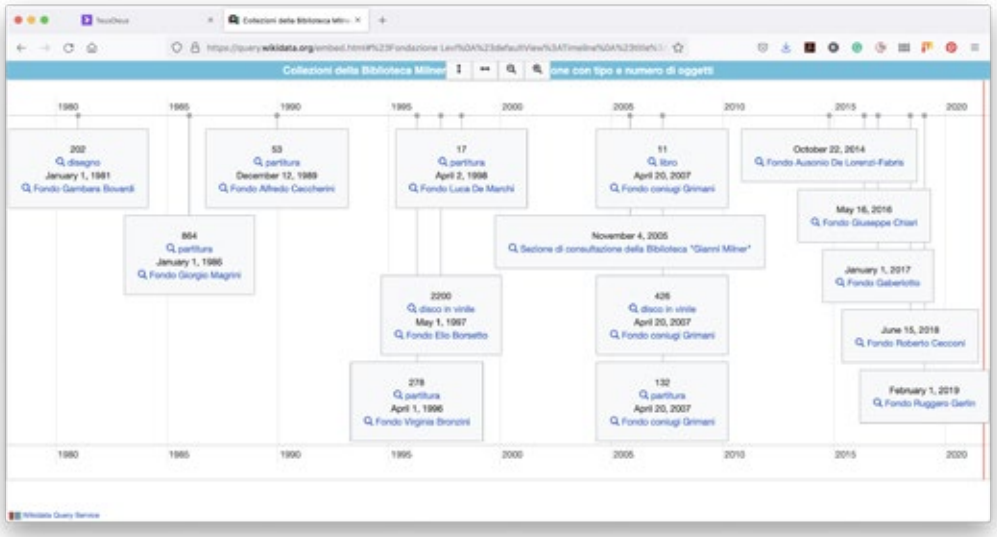


1. L'elemento Fondazione Levi in Reasonator (particolare)
LINK DIRETTO ALLA PAGINA WEB: HTTPS://REASONATOR.TOOLFORGE.ORG/?&Q=3747226

20. Per vedere la pagina in inglese, per esempio, è sufficiente sostituire le ultime due lettere del link alla nota precedente (it) con le lettere (en); per il tedesco, si può usare (de), per il francese (fr) ecc. Tuttavia, se la relativa descrizione di un elemento non è stata (ancora) tradotta viene visualizzata la lingua inglese.

Oltre ai numerosi e sempre crescenti strumenti messi a disposizione dalla comunità wikimediana, è disponibile anche un servizio per creare visualizzazioni personalizzate dei dati, che consentano di svolgere analisi più approfondite o semplicemente diverse da quelle proposte dagli strumenti già pronti. Il servizio è *Wikidata Query Service*,[21] uno strumento che consente di interrogare i dati tramite un'interfaccia amichevole o un linguaggio specifico (SPARQL); è possibile, per esempio, vedere la *timeline* di acquisizione delle collezioni proposta da Reasonator, ma aggiungendo anche il numero e il tipo di oggetti acquisiti (figura 2), oppure vedere una rappresentazione delle collezioni in base alle loro dimensioni (figura 3).

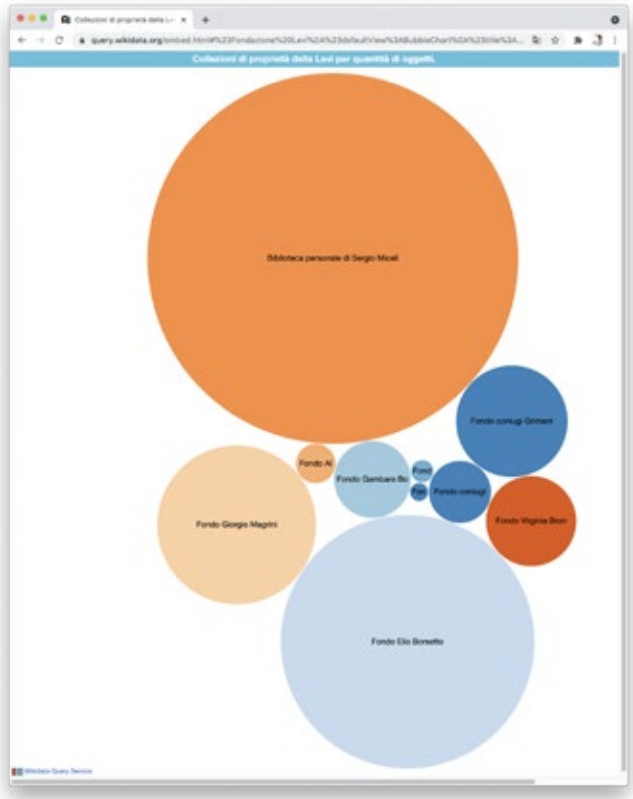
Il progetto pilota sul Fondo Gambara è stato un ottimo lavoro di sperimentazione di alcune tecniche e strumenti di esposizione di dati culturali in formato LOD, che possono essere riutilizzate in vista di un'applicazione su più vasta scala sulle raccolte della BGM. Si tratta naturalmente di una strategia che può concretizzarsi solo in un processo graduale, con la pubblicazione di dati riguardanti prima le varie raccolte, poi la descrizione in dettaglio dei loro contenuti più rilevanti, quindi la rappresentazione delle relazioni più significative tra questi contenuti e il web semantico.



2.
Timeline personalizzata
con aggiunta di numero e tipologia
di oggetti per ciascuna collezione
LINK DIRETTO ALLA PAGINA WEB: HTTPS://W.WIKI/3KEI

21. <https://query.wikidata.org/> (cons. 3.7.2021).

La realizzazione di un progetto pilota ha permesso quindi di tracciare un percorso di lavoro specifico per un fondo, ma anche di fornire elementi concreti per pianificare le fasi del lavoro complessivo di pubblicazione dei fondi della BGM, facilitando sia la definizione di possibili scadenze – identificando il tempo e il personale necessario per impostare, svolgere e portare a termine il lavoro di ciascuna fase – sia una previsione degli eventuali costi da sostenere per ogni fase.
In prospettiva, il lavoro di pubblicazione dei dati non dovrà limitarsi a quanto concerne il posseduto della Biblioteca, ma dovrebbe concentrarsi, come obiettivo di più lunga durata, sulla realizzazione di una connessione profonda di tutto il patrimonio informativo della Fondazione, con particolare riguardo alla sua identità culturale di istituzione musicale e veneziana. La grande potenzialità espressiva di RDF, struttura portante dei LOD, consente oggi di puntare alla creazione di un sistema informativo acentrico – e indipendente dai formati di scambio, dagli standard di contenuto e bibliografici – e in grado di tenere insieme il dato descrittivo dell'oggetto con il discorso intorno e al di là di esso, con ciò intendendo tutto quanto riguarda il contesto storico-geografico, nonché la produzione scientifica e culturale (attività di ricerca, produzione artistica, comunicazione e divulgazione della cultura musicale) di un'istituzione come la Fondazione Levi.



3.
Grafico di alcune collezioni
rappresentate in rapporto
alle loro dimensioni
(particolare)
LINK DIRETTO ALLA PAGINA WEB:
HTTPS://W.WIKI/3KFI

Cristina da Roit

Le stampe fotografiche della Fondazione Levi

Quando, nel luglio del 2016, il direttore Giorgio Busetto mi invitò alla Fondazione Levi per una prima disamina sul fondo fotografico ivi custodito, mai avrei immaginato di poter esplorare un patrimonio di tale ricchezza.
Scostando le carte che preservavano tali fotografie, si celavano alla mia vista volti, sguardi di figure in posa che mi parlavano di un'epoca lontana un secolo, e a poco a poco restituivano una nuova antica storia da raccontare, un film inedito.

Lo stato di salute del fondo appariva precario, compromesso nel tempo tanto da un processo di degrado naturale, dipendente dai materiali costitutivi, quanto da fattori esterni, soprattutto montaggi originali non idonei alla conservazione. Alcuni oggetti in particolare, fissati su cartoncini a ph acido o posti sotto vetro, apparivano gravemente danneggiati e necessitavano dunque di un urgente intervento di restauro.
Dopo le valutazioni della competente soprintendenza, si decise di eseguire un intervento su 16 fotografie, affidando l'incarico alla restauratrice Carla Gambacorta.
Gli originali in oggetto, ritratti di uomini, donne e bambini, sono stati realizzati a cavallo fra i due secoli e, per la maggior parte, si tratta di stampe alla gelatina ai sali d'argento, con la presenza di cinque esemplari all'albumina e uno al platino.
I degradi più diffusi erano rappresentati dalla presenza di foxing, macchie di varia origine (ossidazione, umidità, inchiostro), specchi d'argento, ingiallimenti e sbiadimenti, residui di colle e nastri adesivi, depositi di polvere, pieghe, strappi, abrasioni, lacune, gore e deformazioni dei supporti secondari. In particolare, due stampe presentavano gravi problematiche dovute all'adesione al vetro di protezione.
Tutte le fotografie sono state interessate da una prima operazione di spolveratura, con soffio d'aria o pennello a setole morbide, e da un intervento di pulitura al recto e al verso tramite sgommatura o uso di soluzione alcolica. Nei casi di adesione dell'originale al vetro si è proceduto con un intervento di distacco a secco della stampa, e a umido mediante impacchi di metilcellulosa per i frammenti adesi alla lastra vitrea.
Sono stati risarciti gli strappi, reintegrate le lacune con carta giapponese e successivo ritocco pittorico ad acquarello e, nei casi di pieghe e lacerazioni diffuse, le stampe sono state foderate. I cartoni originali che presentavano gore o deformazioni sono stati sottoposti a lavaggio alla Tylose e spianatura tramite pressa. Per le stampe incollate su cartoncini dannosi e privi di iscrizioni o valore storico, si è optato per il distacco dai supporti originali, eseguito a secco o mediante umidificazione nei punti

più adesi, e nuovo montaggio su cartone conservativo mediante brachette a "T" di carta giapponese. Alcune immagini disponevano di passe-partout originali, come ad esempio i tre ovali con smusso dipinto e filetto in biacca. Una volta restaurati, sono stati realizzati degli ovali conservativi da inserire a separazione tra le fotografie e i passe-partout originali. Per le stampe che ne erano sprovviste, sono stati creati passe-partout di spessore adeguato, in modo da evitare il contatto con il vetro per gli esemplari sotto cornice.
Le opere sono dunque state riassemblate (passe-partout, fotografia, supporto conservativo) e reinserite in cornice con l'ausilio di carta barriera.

Ora che queste fotografie hanno riacquisito la loro integrità e leggibilità, sarà importante procedere con uno studio storico-artistico dei materiali, determinandone autori, soggetti e datazioni, al fine di poter garantirne un'adeguata valorizzazione e fruizione.
Il ritratto è un genere che trovò ampia diffusione in fotografia fin dai suoi esordi. Sostitutosi in breve tempo al ritratto pittorico, perché più democratico e accessibile, divenne una forma di rappresentazione di sé connotata da un significato più sociale che politico. Attraverso il ritratto fotografico possiamo percepire, comprendere e documentare come l'individuo è modellato dalla società e come è collocato all'interno della cultura e della storia. Confrontando tra loro le immagini del fondo fotografico della Fondazione Levi possiamo scorgere somiglianze o differenze, analizzando l'abbigliamento, le pose, la disposizione degli individui, gli atteggiamenti di fronte al mezzo fotografico, l'ambientazione. La fotografia ritrattistica è un eccezionale strumento di indagine e, proprio per il suo scopo documentario, si presta in modo naturale alla creazione di archivi storici quali parte inscindibile del patrimonio culturale.
Per la fotografia di fine Ottocento e inizi Novecento permane il problema della riconoscibilità, non solo degli individui ritratti ma spesso anche degli autori dell'immagine fotografica. Nel caso specifico del fondo in oggetto non disponiamo di iscrizioni identificative dei soggetti e l'autorialità delle stampe è nota solo per alcuni originali: Giovanni Contarini (Venezia, notizie 1861-1901) per il doppio ritratto di uomo e donna, Giovanni Ferretto (Treviso 1853-1921) per il ritratto di gruppo dell'orchestra della società filarmonica di Venezia del 1907, Ercole Massaglia (Asti 1890 - Torino 1941) per il ritratto del doppio quintetto di Torino del 1920. Solo il confronto con esemplari simili presenti in altre collezioni, che presentino ad esempio uno stesso fondale, una uguale disposizione dei personaggi, la medesima fattura o impressione tipografica del supporto, ma anche un'identica decorazione del passe-partout o della cornice, permetterà di ricostruire non solo la storia di queste immagini ma anche tutto quell'insieme di relazioni antropiche, geografiche e sociali ad esse connesse.
Da questo primo studio sul fondo custodito alla Fondazione Levi emerge dunque con forza la necessità di costituire, per la fotografia degli albori, una rete degli archivi storici, un database condiviso, a livello nazionale, e non solo, che possa fungere da strumento di identificazione di quell'infinità di volti e autori oggi anonimi.

Mi riferisco non solo agli archivi di istituzioni pubbliche e private ma anche a quella moltitudine di raccolte nate in forma vernacolare, a opera di privati, fotografi amatoriali e ambulanti, comunità locali, famiglie. Sono frammenti di storia collettiva che, per loro natura, molto hanno viaggiato, disperdendosi e mescolandosi. Nella sua capillarità si tratta certamente di un'operazione enciclopedica ma solamente attraverso la condivisione di questi materiali potremo conoscere e preservare in modo indissolubile la nostra memoria comune.

Cronache

Valeria Zane

Osservazioni

La Fondazione Ugo e Olga Levi è un'istituzione nata negli anni Sessanta per volontà dei coniugi Levi con lo scopo di realizzare e incoraggiare iniziative per l'incremento degli studi e della cultura musicale. L'Istituzione, nata dunque dalla grande passione che i Levi avevano per la musica, è figlia di un fiorente momento storico nel quale i suoi fondatori erano tra i primi promotori di gran parte degli eventi musicali presenti nella città di Venezia. Le relazioni artistiche-musicali che i Levi tesserono nel primo Novecento furono la fonte del prezioso tesoro culturale della Fondazione che costituisce parte dell'enorme patrimonio musicale veneziano. Innumerevoli sono i volumi, i libri, i programmi di sala, gli spartiti e i fondi custoditi nella biblioteca, come anche le memorie storiche e sonore qui conservate. Le attività istituzionali della Fondazione si dividono tra musicologia e musica, con attività di studio, ricerca e momenti performativi che ruotano attorno alla biblioteca, cuore e patrimonio alle fondamenta dell'Istituzione.

La Fondazione Ugo e Olga Levi è un 'Centro di Cultura Musicale Superiore ONLUS', così descritta nello Statuto, è un ente dotato di personalità giuridica privata e basato su un patrimonio finalizzato a un preciso scopo di utilità sociale e che complessivamente risulta adeguato alla missione perseguita. Negli ultimi decenni il campo di studio del settore 'senza scopo di lucro' è notevolmente cresciuto e l'interesse rivolto a questo tipo di istituzione ha fatto crescere la portata e le dimensioni di questo settore con una vera e propria rivoluzione globale.[1] In Italia vi è in atto una riforma del terzo settore che ha provveduto al riordino e alla revisione complessiva della disciplina vigente in materia, sia civilistica che fiscale, definendo il perimetro di tale settore in maniera omogenea e organica.
L'attitudine di questa tipologia di ente è di rispondere alle iniziative poste in essere dall'"ambiente' come conseguenza della sua attività, alla valutazione e compensazione interna dei costi sociali da essa generati e all'ampliamento dei suoi obiettivi per raggiungere un'efficienza non solo economica ma anche sociale, ottenendo una piena legittimazione (ed un pieno consenso) al suo operare dai gruppi umani che la compongono e dalla società che la circonda.[2]

---

1. Walter W. Powell e Richard Steinberg, *The nonprofit sector. A Research Handbook*, New Haven and London: Yale University Press, 2006.

2. Antonio Matacena, *Impresa e ambiente. Il bilancio sociale*, Bologna: Clueb, 1984.

A fine 2018 le istituzioni non profit attive in Italia erano 359.574 e, complessivamente, impiegavano 853.476 dipendenti. Il numero di istituzioni non profit aumentava con tassi di crescita medi annui sostanzialmente costanti nel tempo, intorno al 2%.[3] A causa dell'emergenza Coronavirus manifestatasi nel 2020, il terzo settore, come tante altre attività, ha dovuto reinventarsi subendo notevoli cambiamenti. Questo cambio dell'ambiente esterno, in questa modalità repentina e drastica, non ha fatto altro che sottolineare una serie di bisogni ingenti del tessuto sociale e sta richiedendo a queste istituzioni un enorme sforzo di riadattamento organizzativo ed economico.
Il 2020 è stato un anno che ha visto una riduzione enorme di entrate per questi enti. Secondo il report *Non Profit Philanthropy Social Good Covid-19* dove sono stati interpellati un campione di 1378 organizzazioni tra fondazioni, associazioni, imprese sociali e altri enti con sede legale in Italia, nel periodo tra aprile e giugno 2020, il 41% degli intervistati ha evidenziato una riduzione di introiti superiore al 50%, il 38% ha subito una diminuzione significativa, il 14% una limitazione parziale e solo il 7% dichiara di non aver avuto riduzioni. Un altro importante fattore di cambiamento dell'ambiente è sottolineato dall'obbligo di distanziamento fisico tra le persone che questa emergenza sanitaria impone. Le interazioni in presenza, sia di organizzazione interna che di attività pubblica, sono state completamente annullate vedendo nel sistema web l'unico spazio di azione. Nell'indagine proposta da Italia non profit è evidenziato come il 61% degli enti sia stato in grado di rivedere le proprie attività in relazione con la nuova situazione ambientale e il 45% ha dichiarato di poter autofinanziare il processo di rinnovo organizzativo, gestionale e culturale dovuto a questo importante cambiamento. A causa dello shock generato dalla pandemia causata dal Covid-19 vi è in atto una riorganizzazione dei modelli produttivi degli enti non profit per far fronte a nuove possibili situazioni di crisi che potranno verificarsi in futuro. Secondo le 1378 istituzioni intervistate i campi principali di investimento strategico si concentreranno principalmente sulla raccolta di fondi (20,7%), sul *capacity building* (20,2%) e sulla creazione di riserve finanziarie (19,3%).

Nell'arco di questa emergenza sanitaria la Fondazione Ugo e Olga Levi ha dovuto dunque affrontare tutte le difficoltà di una istituzione culturale decidendo di utilizzare il web come mezzo per tutte le attività statutarie e di divulgazione. L'esigenza è quella dunque di rispondere a una nuova situazione ambientale con un linguaggio accessibile e contemporaneo per rafforzare l'identità e il *network* finora sviluppato e puntando ad ampliarlo.

A luglio 2020 è iniziato un percorso di osservazione e analisi della Fondazione Levi con l'obiettivo di studiare la situazione attuale (sistema *as-is*) per l'ideazione di una strategia di comunicazione che mira a rafforzare l'identità istituzionale in linea con i

3. Istat, *Report istituzioni non profit. Censimenti Permanenti. L'Italia, giorno dopo giorno*, 9 ottobre 2020.

nuovi strumenti di divulgazione (sistema *to-be*), con la volontà e il bisogno attuale di tradurre il patrimonio storico e culturale di idee e valori custoditi dalla Fondazione in un linguaggio accessibile e contemporaneo.

Il percorso di lavoro si divide temporalmente in due macro fasi: il primo focalizzato sulla raccolta dei dati e il secondo sulla strutturazione di una strategia e il trasferimento *know-how*. Importante è l'approccio grazie al metodo di analisi *as-is to-be* che permette di avere una fotografia del sistema organizzativo, di procedure e metodi, di volontà, di esigenze e di obiettivi futuri dell'Istituzione.
A supporto dell'analisi dell'Istituzione, oltre lo studio della documentazione storica della vita culturale e istituzionale, è stata avviata una raccolta di opinioni tra gli *stakeholders* riguardo la missione e i servizi proposti della Fondazione. La Fondazione è presente nei canali social e sono stati dunque analizzati tramite la raccolta dati *insight*, mentre l'analisi del sito web, la sua accessibilità e l'esperienza complessiva di navigazione, è stata svolta utilizzando il metodo di rilevazione *mystery visit.*

Una parte rilevante del processo di analisi è stata l'individuazione degli indirizzi strategici a cui la Fondazione dovrebbe tendere rispetto le risorse a disposizione: risorse produttive e culturali, risorse finanziarie, risorse sociali e di relazione, risorse umane, intellettuali e organizzative.

I cinque indirizzi strategici individuati sono dunque:
- essere un centro nazionale e internazionale di riferimento per la ricerca della musica e della musicologia;
- diffusione, divulgazione e disseminazione della conoscenza attraverso pubblicazioni e esperienze;
- essere un centro di alta formazione e di educazione nel campo della musica e della musicologia;
- contribuire positivamente allo sviluppo sociale, culturale e economico del territorio;
- essere una organizzazione d'eccellenza nella pratica gestionale dove il tema dell'accessibilità verso ricerca e cultura fanno da cardine.

Il settore culturale e, nello specifico, della musica ha l'importante occasione di utilizzare nuovi strumenti per la ricerca, la creazione e la divulgazione, una condizione attualmente obbligata ma anche una importante possibilità di rinnovamento tecnologico e digitale. In un mondo dove la comunicazione digitale è dominata dall'immagine come può la musica e la musicologia, e dunque la Fondazione, rispondere alla sua missione? In un tempo presente fatto di interazione digitale come può l'Istituzione assolvere ai suoi obiettivi?
Il prossimo anno la Fondazione Ugo e Olga Levi raggiungerà i sessant'anni di esistenza, l'Istituzione è il prodotto di generazioni di personalità dedite all'arte e alla musica e la storia che porta con sé è lunga e tutt'ora presente nella vita quotidiana della Fondazione.

La Fondazione ha la possibilità di intraprendere un percorso di rinnovamento tecnologico e digitale per far fronte alla creazione di servizi utili alla fruizione dei beni musicali di cui dispone, come anche per la ricerca musicologia e musicale. Innovazione e creatività si impongono a sostegno della cultura musicale e la Fondazione, centro culturale d'élite, dedita alla ricerca pratica e teorica della musica, può e deve rispondere a questa sfida.

Giovanna Pasini

LEVIdata, da tesoro nascosto a connessione con la memoria: "Si può fare!"

LEVIdata nasce nel 2012. Un paziente e lungo lavoro che è partito dalle attività di riordino, restauro e catalogazione, affiancato al necessario processo di digitalizzazione del materiale e dei documenti della Fondazione Ugo e Olga Levi, che, gioco forza, ha portato alla creazione di un database. LEVIdata utilizza gli strumenti più moderni, come un software messo a punto dal CERN di Ginevra, per salvare e rendere accessibile a tutti un patrimonio di manoscritti, spartiti, libri, video d'arte musicali recuperati e restaurati, filmati di concerti e mostre: in tutto oltre 50.000 record. «Un database unificato istituzionale con funzione di *online repository* grazie al quale è possibile consultare da remoto le basi di dati prodotte dalla Fondazione Levi, in precedenza accessibili esclusivamente in sede».[1]

LEVIdata è organizzato al momento in quattro sezioni:

- Biblioteca Gianni Milner: la sezione raccoglie le schedature informatizzate di alcuni dei fondi librari della biblioteca, accanto ad alcune collezioni virtuali di documenti in riproduzione digitale, tutte di interesse musicale.
- Cataloghi di fondi musicali veneti: qui si può consultare la versione informatizzata di buona parte dei cataloghi editi in formato cartaceo dalla Fondazione Levi a partire dalla fine degli anni Ottanta.
- Attività culturali e scientifiche: qui trovano spazio i dati e le riproduzioni delle diverse tipologie di documenti prodotti dalla Fondazione Levi (foto, manifesti, materiale informativo, registrazioni audio, prodotti editoriali, ciascuno dei quali collegato alla schedatura degli eventi correlati) inerenti l'attività statutaria dalle origini fino al 2014, frutto di un lavoro di riordino dell'archivio istituzionale.
- Progetti di ricerca: ultima sezione che ospita le basi di dati espressamente prodotte in seno a specifici progetti di ricerca promossi dalla Fondazione Levi, al momento esemplificate dal censimento della critica italiana sulla musica per film[2] svolto dal gruppo di ricerca coordinato prima dal professor Roberto Calabretto e ora dal professor Antonio Ferrara.

L'obiettivo ideale di questo complesso e stratificato 'prodotto culturale' è in linea

1. <https://www.fondazionelevi.it/biblioteca/cataloghi/archivio-digitale-fondazione-levi/>.
2. <https://www.fondazionelevi.it/ricerca/la-critica-musicale-e-la-musica-per-film/>.

con gli scopi della Fondazione ossia la promozione degli studi e della cultura musicale. L'intenzione di LEVIdata è quella di raccogliere in un unico contenitore i vari tipi di informazione strutturata relativa ai servizi della Fondazione (la biblioteca, l'attività di natura scientifica, la produzione o il patrocinio di manifestazione legata alla cultura musicale) quindi renderla disponibile gratuitamente e, soprattutto, da remoto a chiunque sia interessato. Il servizio ideale del database dovrebbe corrispondere al soddisfacimento del bisogno informativo dell'utente. Il risultato finale dovrebbe consistere dunque sia nella scoperta di qualcosa che l'utente non conosceva (rispetto all'attività della Fondazione, rispetto ai fondi musicali censiti, ecc.), sia nel reperimento di informazioni più dettagliate o necessarie al raggiungimento di particolari obiettivi, anche di natura specialistica.

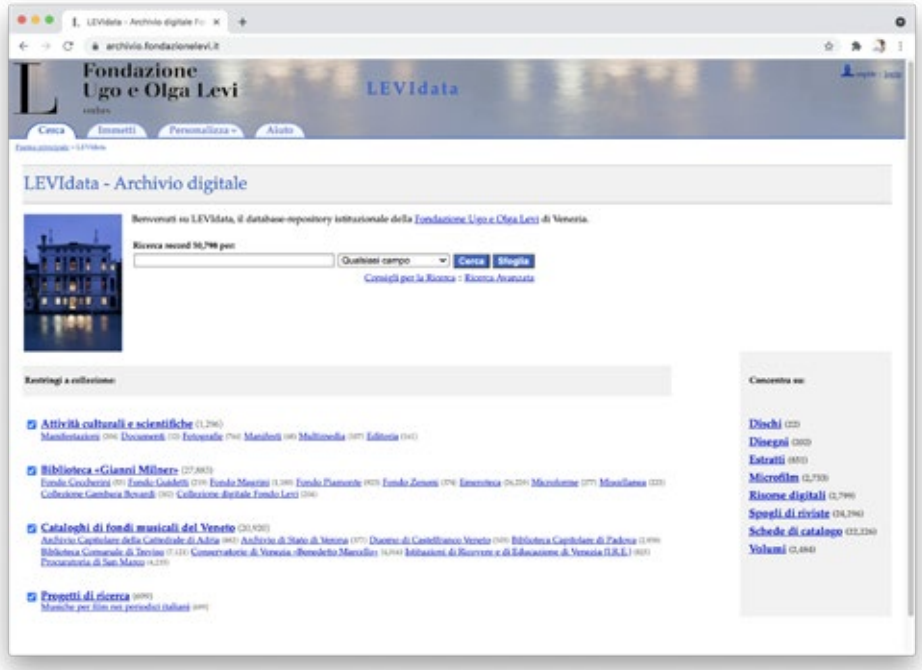
Molti convegni e articoli, ormai da vent'anni hanno magnificato le infinite possibilità del digitale applicato al patrimonio culturale, ma spesso quelle parole rimanevano un po' senza corpo. Dopo un anno di Covid, di musei e istituzioni culturali chiusi, nel momento in cui i corpi hanno dovuto tenersi a distanza, i progetti culturali digitali invece hanno acquisito senso. «In epoca covidiana, dinanzi al soqquadro globale provocato dal contagio, dinanzi alle mortali peripezie del corpo, il digitale da imperativo tecnologico è diventato una possibilità, ha offerto soluzioni, diventando da ideologia, mezzo, cooperazione essenziale».[3] Lo shock della de-fisicizzazione ha dato sostanza ai vuoti proclami che da sempre invocavano la rete come strumento per la partecipazione e l'inclusione ma soprattutto ha dato corpo e significato a quei progetti che sempre hanno pensato che conservare la memoria e soprattutto renderla disponibile non fosse solo un esercizio di stile, ma una necessità per continuare a trasmettere la memoria. La crisi indotta dal Covid-19 ha, volente o nolente, fatto diventare il digitale una necessità, una presenza presente nella distanza e separazione per non rimanere muti, per permettere comunque l'accessibilità al patrimonio e memoria culturale «nostre coordinate culturali, la terra su cui poggiamo i piedi».[4]
Interessante quindi analizzare i modi con i quali LEVIdata si propone al suo pubblico. Monacale e di una semplicità disorientante la home page[5] di LEVIdata che nella parte superiore ospita una semplice e generica maschera di ricerca, nessun testo spiega brevemente né il progetto, né cosa si possa ricercare.
Solo in un secondo momento ci si accorge che sotto la maschera di ricerca, ben nascosto, vi è un elenco, dal titolo troppo piccolo "Registri e Collezioni", e che graficamente ricorda più le notizie di un portale o addirittura dei link pubblicitari. In pratica qui le parole non si fanno immagini e non sfruttano le possibilità offerte «dalla nuova sintassi e dalla nuova retorica della parola immagine»,[6] non attirano

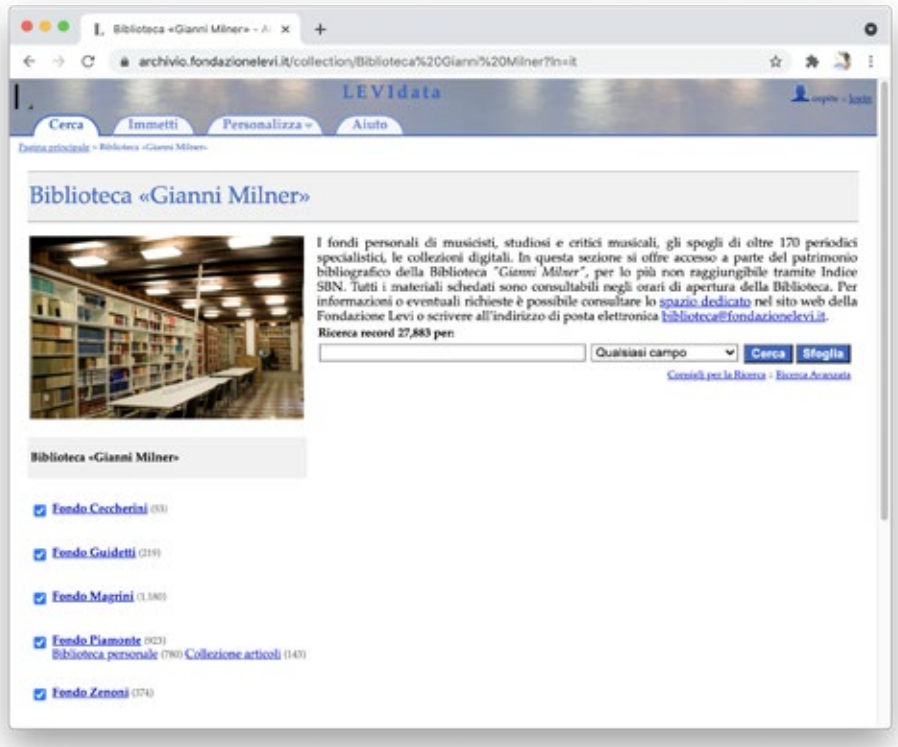
3. Emma Giammatei, *Il corpo tra connnessione e distanza*, «Atlante», 18 maggio 2020 (<https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Il_corpo_tra_connessione_e_distanza.html>).

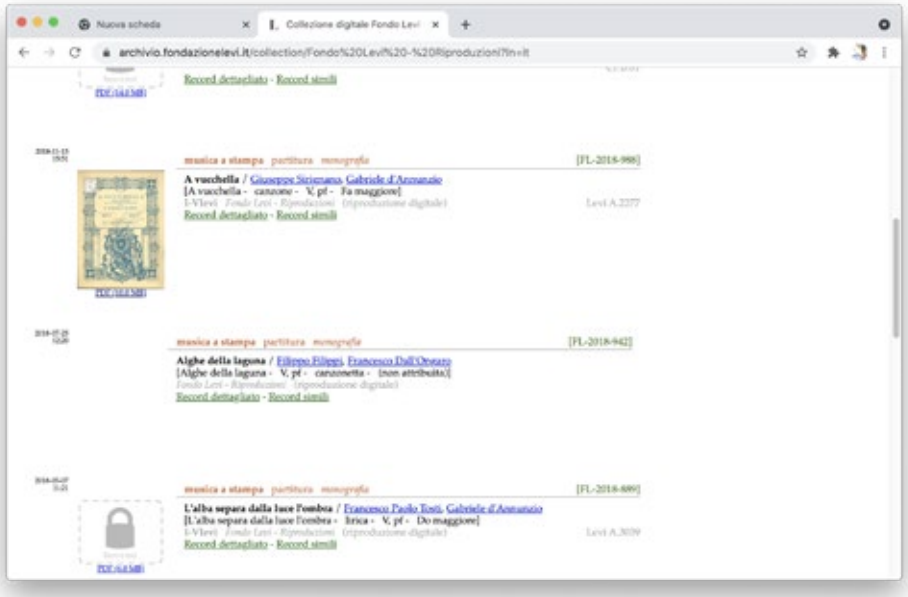
4. Salvatore Settis, *Ripartire dalla cultura*, 26 aprile 2020 (<https://emergenzacultura.org/2020/04/26/ripartire-dalla-cultura/>).

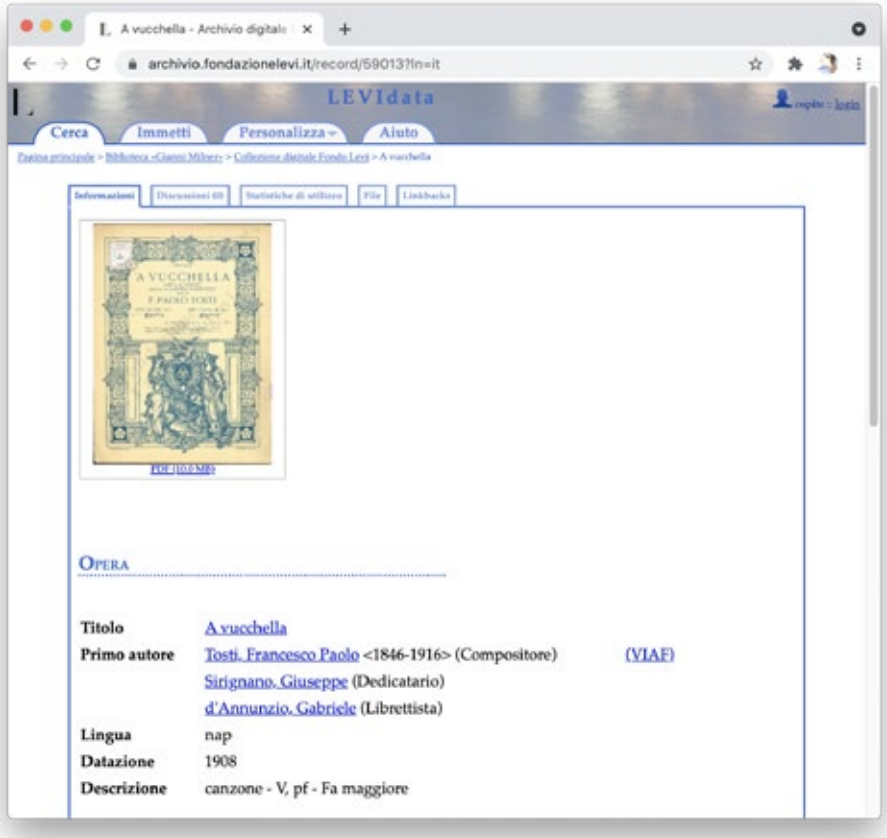
5. <https://www.fondazionelevi.it/biblioteca/cataloghi/archivio-digitale-fondazione-levi/>.

6. Franco Carlini, *Lo stile nel Web: parole immagini nella comunicazione di rete*, Torino: Einaudi, 1999, p. 147.

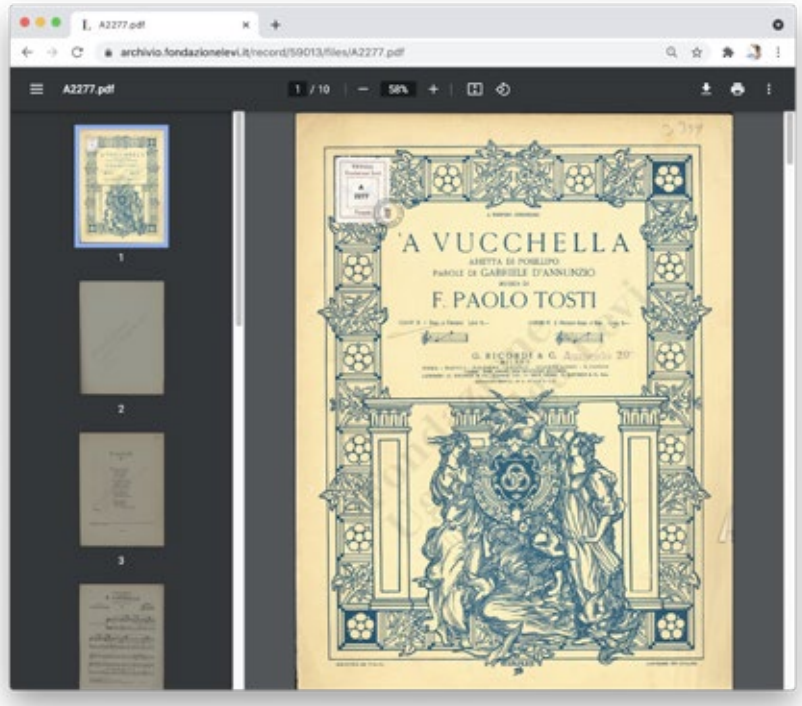








l'attenzione, anzi la lasciano scivolare altrove. Un peccato capitale dal momento che i lettori del web sono sempre più disattenti e rapidi, se non si trova ciò che interessa, o non si comprende, rapidamente si passa oltre.
Solo ponendo molta attenzione si comprende che in questa parte della pagina si possono trovare le quattro sezioni (Attività culturali e scientifiche, Biblioteca Gianni Milner, Cataloghi di fondi musicali del Veneto, Progetti di ricerca) che rinviano a pagine in cui, finalmente, viene illustrato brevemente ma efficacemente cosa vi si può trovare. Infine sulla destra della pagina vi è anche un piccolo menù dal titolo "Concentra su" con elenco di voci e con le relative consistenze per un totale di 50.790 record: dischi, disegni, libri, microfilm, risorse digitali, spogli di riviste, schede di catalogo, estratti.
Finalmente dopo aver scoperto la combinazione della cassaforte si apre un forziere di notizie, documenti che fanno sicuramente la gioia dello studioso e, perché no, anche quella dei non addetti ai lavori ma semplicemente appassionati.
Volendo approfondire e cliccando sulla voce "Collezione digitale Fondo Levi" (della sezione Biblioteca Gianni Milner) oltre alla spiegazione appare un elenco di 202 documenti, con una piccola miniatura dell'immagine del documento e i dati brevi della scheda. Tra le prime voci una partitura a stampa della canzone "*A vucchella*" musica di Francesco Paolo Tosti; parole di Gabriele d'Annunzio, con un meraviglioso frontespizio liberty, segue la scheda completa che descrive il documento e la possibilità di scaricare il documento in pdf!



A questo punto è stata necessaria un'analisi dei dati di accesso al database. Lo studio, seppur rapido e superficiale, dei dati di *Google Analytics* relativi al "traffico" dell'ultimo anno (3.2.2020-9.2.2021) evidenzia una situazione poco incoraggiante: 545 utenti hanno visitato il database, nemmeno 1,5 al giorno, 365 (*Organic Search*); 230 (*Direct*); 17 (*Referral*); 5 (*Social*). Inoltre la "frequenza di rimbalzo", ovvero la percentuale di visitatori che abbandonano un sito dopo aver visitato una sola pagina, è molto alta: quasi del 50%.
Sono dati a cui prestare molta attenzione e su cui riflettere, perché si possono progettare e realizzare sistemi software complessi che consentano di descrivere, trascrivere dati importanti, ma il rischio dietro l'angolo è quello di nascondere, e per evitarlo l'interfaccia deve per forza fare i conti con usabilità ed ergonomia. Mi piace ricordare le parole di Roberto Dadda (professore di *Interactive Systems Usability Design* al Politecnico di Milano) «La resistenza di una catena è quella del suo anello più debole: un sistema fantastico con un'interfaccia inefficace è un sistema inefficace».
Pertanto non sfruttare al meglio la home page del database risulta essere un errore perché è questo il luogo dove spiegare in modo semplice e chiaro il progetto e la quantità e qualità di documenti a cui si può attingere, sfruttando anche le molte possibilità di una buona grafica pensata per il web, in grado di catturare l'attenzione anche di chi vi capita per caso. Delle oculate scelte progettuali a livello grafico, attente a spazi, grandezze tipografiche, palette di colori e soprattutto capaci di comunicare le gerarchie visive all'interno delle pagine, sono ingredienti imprescindibili per la creazione di un'esperienza di navigazione che sia chiara, piacevole e soddisfacente per i visitatori. Sarebbe opportuno pensare un'interfaccia che permetta una vera interazione (l'atto del ricercare, in questo specifico caso), per guidare e prendere per mano l'utente nelle operazioni che può effettuare proattivamente. Per fare questo tutti gli elementi dell'interfaccia devono essere visibili, chiaro l'ordine in cui devono essere usati, prevedibile il loro funzionamento (senza nulla lasciare alla supposizione) e devono offrire un *feedback* comprensibile, tanto nel caso di successo che in quello di errore. Per chiarire: poiché l'interfaccia di ricerca è sempre accompagnata da un pulsante che avvia la ricerca stessa, è necessario chiedersi: l'etichetta di questo pulsante è chiara? Cosa succederà se il pulsante viene premuto?
Nella pagina di ricerca di LEVIdata, il primo campo di ricerca della maschera di ricerca mostra due pulsanti, rispettivamente "Cerca" e "Sfoglia" di cui non è possibile capire chiaramente lo scopo e le differenze: provare ad usare un'interfaccia cercando di supporre le sue funzioni o andando a tentoni non è generalmente una buona pratica.
Ma una buona interfaccia grafica non è più sufficiente!
Sempre interrogando *Google Analytics* un altro punto critico e che merita una riflessione riguarda i dati relativi all'acquisizione utenti: solo il 4% dei 545 viene reindirizzato da altri siti e dai social.
Si tratta di una percentuale estremamente bassa. Il database dovrebbe poter contare almeno sui rinvii ipertestuali del sito della Fondazione al fine di renderlo più visibile: ma nella home del sito della Fondazione Levi non appare nemmeno

menzionato! Questa pratica aumenterebbe peraltro il punteggio SEO (Search Engine Optimization) del sito, garantendogli sui motori di ricerca un posizionamento che lo renderebbe assai più reperibile al pubblico. Lo stesso dicasi per altre pratiche da attuare per migliorarne la visibilità: la compilazione, ad esempio, dei meta data delle pagine, che al momento riportano la stringa "Archivio digitale Fondazione Levi" sia per il campo descrizione (che potrebbe essere assai più esaustivo) che per le parole chiave (che, per dirne una, non contengono quella più importante, ovvero "LEVIdata").
Se è vero che l'utente tipo della Fondazione sia chiunque nutra un interesse per la Fondazione, mi sembra evidente che il problema sia quello di riuscire a comunicare al meglio questo importante e particolare "giacimento di informazioni". Solo scorrendo l'elenco dei diversi documenti del database è evidente quanto questo possa diventare una risorsa importante per coinvolgere diversi pubblici. Insomma LEVIdata come fucina per una comunicazione digitale per nulla banale, condizione necessaria per creare quel pubblico di interessati, non solo specialisti, che potrebbero trovare un punto di contatto con le testimonianze del passato.
Attraverso il web, infatti, le opere d'arte, i diversi contenuti culturali in generale diventano fruibili per chiunque, al punto che ogni utente può goderne in maniera esperienziale inedita, cioè attivamente e non solo per mera consultazione. Questo avviene perché su internet i documenti sono proposti per essere percepiti, approfonditi, ma anche condivisi e discussi. Affinché ciò si realizzi e internet possa svolgere un ruolo importante nella diffusione della cultura, è necessario che i diversi prodotti culturali parlino il linguaggio della rete, cioè si facciano fruibili e comprensibili.[7]
L'evoluzione della rete ha creato dei vincoli virtuosi tra la narrazione statica e controllata dei siti istituzionali e quella invece fluida e interattiva dei canali social, che permette di dialogare con il proprio pubblico. Un pubblico che vuole interagire, con le istituzioni culturali e con altri utenti: un dialogo «molti a molti, caratteristico del web2.0».[8] La creazione di questo canale è una grande possibilità per creare un ponte tra Istituzione culturale e quella parte di pubblico non specialistico che, sempre più, ricerca cultura e conoscenza di qualità e che desidera avvicinarsi al mondo della cultura.

Certo non è facile creare diverse vie di accesso, evidenziare e saper proporre nuovi percorsi di significato usando un linguaggio semplice ma mai banale, che sappia dialogare con il pubblico senza stravolgere i propri preziosi contenuti. Curatori e mediatori culturali dovrebbero iniziare a sfruttare sempre più lo *storytelling*, creare *storymap* che trasformino in narrazione le testimonianze dei documenti, insomma proporre nuovi contenuti, anche quelli più difficilmente recuperabili nel web.

---

7. Clarissa Silvestrin, *Il marketing culturale applicato al mondo dell'arte attraverso le nuove tecnologie. Tre casi di studio a confronto*, tesi di laurea Ca' Foscari Venezia, relatore Umberto Rosin, A.A. 2013/2014, p. 21.

8. Francesca De Gottardo, et al., C*omunicare la cultura online: una guida pratica per i musei. Progettazione di siti web, content management, social media e analisi dei risultati, #svegliamuseo*, 2014, p. 66.

«Poter sfruttare l'archivio come motore che incentivi la produzione di senso e di contenuti sempre nuovi da rendere disponibili»[9] sarà una difficile ma stimolante opportunità, per vincere una sfida della "ricezione nella distrazione".

9. Guido Guerzoni, *Innovazione e valorizzazione dei beni archivistici: alcuni esempi e qualche spunto,* in *Memoria e innovazione. Nuovi strumenti/Nuove esigenze,* Atti della «Prima Giornata regionale degli archivi (Venezia, 25 novembre 2011)» Treviso: Canova, 2012, p. 72.

Ilaria Campanella

Attività e manifestazioni culturali del 2019 e del 2020

2019

31 ottobre 2018 - 13 gennaio 2019
Venezia, Palazzo Querini
Mostra ospitata
Venezia in Chiaro. Dialoghi e silenzi nella pittura tra Ottocento e Novecento
(in collaborazione con il Museo del Paesaggio di Torre di Mosto, Demarco Arte Since 1953 e il patrocinio della Fondazione Bevilacqua La Masa e la Fondazione di Venezia)

6-9 gennaio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Corsi Venice Music Master
Master classes internazionali di alto perfezionamento musicale
per l'interpretazione solistica e la musica da camera
(con Associazione Venice Institute of Art&Music e in collaborazione
con Fondazione Teatro La Fenice)

11 gennaio 2019
Ferrara, Biblioteca Ariostea
Presentazione del volume
Musicanti! Le bande marciano in Archivio
Intervento di Pasquale Spinelli per la Fondazione Ugo e Olga Levi

18 gennaio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Mostra
Corrado Balest 1923-2016
Inaugurazione
(in collaborazione con Fondazione Bevilacqua La Masa, Fondazione Musei Civici di Venezia, Fondazione Querini Stampalia)

19 gennaio - 24 marzo 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Mostra
Corrado Balest 1923-2016
(in collaborazione con Fondazione Bevilacqua La Masa, Fondazione Musei Civici di Venezia, Fondazione Querini Stampalia)

23 gennaio 2019
Venezia, Palazzo Giustinian Lolin
Visita guidata
a cura di Giorgio Busetto e Monica Latini
(in collaborazione con il Circolo Cultura Venezia)

24 gennaio 2019
Venezia, Liceo Benedetti Tommaseo
Lezione
Luisa Zanoncelli, Fondazione Levi
La teoria musicale antica nel manoscritto bessarioneo Gr. Z. 322 (=711)
Progetto alternanza scuola-lavoro

Febbraio-marzo 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Progetto alternanza scuola-lavoro
2 alunni del Liceo Marco Polo per un'esperienza di scuola-lavoro per un totale di un'esperienza di 40 ore suddivise nei seguenti ambiti: redazione e digitalizzazione

16-19 febbraio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Corsi Venice Music Master
Master classes internazionali di alto perfezionamento musicale per l'interpretazione solistica e la musica da camera
(con Associazione Venice Institute of Art&Music e in collaborazione con Fondazione Teatro La Fenice)

22 febbraio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
La gestione della privacy
Corso di aggiornamento
Paolo Savasta e Renato Carafa

6 marzo 2019
Venezia, Chiesa di Santa Maria del Carmelo (Carmini)
16º Concerto per il Mercoledì delle Ceneri
Da Andrea Gabrieli a Giaches de Wert. Declinazioni madrigalesche del sacro
Ensemble *Cantica Symphonia*
Giuseppe Maletto, direttore
(in collaborazione con Chorus Associazione per le chiese del Patriarcato di Venezia, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Fondazione Teatro La Fenice)

8 marzo 2019
Venezia, Ca' Foscari Cultural Flow Zone
Concerto
Woman in Jazz
Progetto alternanza scuola-lavoro
(in collaborazione con DVRI Venezia, Liceo Marco Polo)

Febbraio-marzo 2019
Venezia, Università Ca' Foscari - sede di San Basilio
Corso Management degli Istituti Culturali
L'architettura nel management culturale
a cura di Giorgio Busetto
(insegnamento universitario in convenzione con Università Ca' Foscari di Venezia)

20 marzo 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi Biblioteca "G. Milner"
Incontro con gli studenti dell'Università di Ljubljana - Dipartimento di Musicologia
a cura di Claudia Canella

15 marzo 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Le biblioteche archivio d'autore
Corso di aggiornamento
Laura Desideri

20 marzo 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Riunione della giuria
Premio Fondazione Levi per la miglior colonna sonora
Ca' Foscari Short film festival
(in collaborazione con Short Film Festival dell'Università Ca' Foscari, Venezia)

20 marzo 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Riunione della giuria
Premio Olga Brunner
Ca' Foscari Short film festival
(in collaborazione con Short Film Festival dell'Università Ca' Foscari, Venezia)

23 marzo 2019
Venezia, Auditorium di Santa Margherita, Università di Ca' Foscari
Cerimonia di premiazione Short film festival
Premio Fondazione Levi per la miglior colonna sonora - quarta edizione
(Premio "Olga Brunner Levi" - sesta edizione
in collaborazione con Short Film Festival dell'Università Ca' Foscari, Venezia)

29 marzo 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Competenze trasversali
Corso di aggiornamento
Giulia Ribaudo

28-29 marzo 2019
Padova, Biblioteca Universitaria
Convegno
Produzione, ricezione, collezionismo e buone pratiche: Edizioni del '900
Intervento di Giorgio Busetto, *Ugo e Olga Levi da famiglia a fondazione: lavori in corso sulla biblioteca*
(Università Ca' Foscari Venezia Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Biblioteca Universitaria di Padova)

11 aprile 2019
Vicenza, Accademia Olimpica
Giornata *in onore di Giulio Cattin*
interventi di Vittorio Bolcato, Francesco Facchin, Francesco Luisi, moderatore Antonio Lovato
Concerto
Ensemble Petrucci, *Laude e frottole dei secoli XV e XVI*
Gruppo vocale Novecento, direttore Maurizio Sacquegna,
Musiche di Giovanni Matteo Asola (1524-1609)
(in collaborazione con l'Accademia Olimpica di Vicenza)

24-27 aprile 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Seminario di esecuzione e interpretazione musicale
La musica vocale veneziana al tempo di Monteverdi
a cura di Ulrike Hofbauer e Anne Marie Dragosits
(in collaborazione con Scuola di Musica Antica di Venezia)

3-10 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Seminario di esecuzione e interpretazione musicale di musica rinascimentale
Mottetti, Rondeaux e Virelai dal codice Franco-Cipriota di Torino (1414-1420)
a cura di Claudia Caffagni
(in collaborazione con Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado "di Milano)

4 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Sala Mezà
Inaugurazione mostra ospitata
Le radici dell'aria
Di Rossella Pezzino De Geronimo

5 maggio - 29 settembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi - Sala Mezà
Mostra ospitata
Le radici dell'aria
di Rossella Pezzino De Geronimo

7 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Inaugurazioni mostre ospitate (per inviti ristretti)
Portogallo - Biennale arte 2019 - 58° esposizione

8 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Inaugurazioni mostre ospitate
How we live
Biennale arte 2019 - 58° esposizione

9 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Inaugurazioni mostre ospitate
a seam, a surface, a hinge or a knot
Biennale arte 2019 - 58° esposizione

10 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi sede di Palazzo Querini
Inaugurazione mostra ospitata
Rothko in Lampedusa
mostra dell'Alto Commissariato ONU per i rifugiati

10 maggio 2019
Venezia, Biblioteca nazionale Marciana
Concerto
Mottetti, Rondeaux e Virelai dal codice Franco-Cipriota di Torino (1414-1420)
Ensemble di Musica Medievale della Civica Scuola di Musica Claudio Abbado di Milano
Claudia Caffagni, direttore
(in collaborazione con Civica Scuola di Musica Claudio Abbado di Milano e la Biblioteca nazionale Marciana)

11 maggio 2019 - 24 novembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Mostra ospitata
Padiglione ufficiale del Portogallo
a seam, a surface, a hinge or a knot
Biennale arte 2019 - 58° esposizione

11 maggio 2019 - 24 novembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Mostra ospitata
Padiglione ufficiale della Bulgaria
How we live
Biennale arte 2019 - 58° esposizione

11 maggio - 24 novembre 2019
Venezia, Fondazione Levi sede di Palazzo Querini
Mostra ospitata
Rothko in Lampedusa
a cura di UNHCR The UN Refugee Agency

17-19 maggio 2019
Bari, Conservatorio di musica "N. Piccinni"
Convegno
Ricercare sul liuto, secondo incontro
(in collaborazione con la Società del Liuto e Conservatorio "N. Piccinni" di Bari)

20 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Seminario
Messa a quattro cori di Giovanni Legrenzi
(in collaborazione con Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

25 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Seminario
OPEN! Studi aperti 2019 - Musica & Architettura
(in collaborazione con Gruppo FON Architetti e Hariclia Hampsa)

27 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Convegno
La biblioteca d'autore: lascito e ricordi di Sergio Miceli
Biblioteca "Gianni Milner" 2012-2022. Musica, giovani, ricerca

28-29 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Convegno ospitato
Le nuove scritture musicali per il cinema
(in collaborazione con Università di Udine)

30 maggio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Inaugurazione mostra
Leonardo e la sua grande scuola
(in collaborazione con Permasteelisa group, Venezia2000, Italia Museo)

31 maggio - 25 agosto 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Mostra
Leonardo e la sua grande scuola
(in collaborazione con Permasteelisa group, Venezia2000, Italia Museo)

12 giugno 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Seminario
Music Criticism and italian film music
Gruppo di ricerca su *La critica musicale e la musica per film*

14 giugno 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Seminario
Un viaggio di studio a Venezia: biblioteche e archivi
(in collaborazione con ARLIS/NA Arti Libraries Society of North America)

17 giugno 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Riprese video
Progetto del DVRI con musiche da *Karlheinz* di Karlheinz Stockhausen
(in collaborazione con il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e DVRI)

17 giugno 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Tavola rotonda
I docenti di musicologia del Triveneto

21 giugno 2019
Venezia, Chiesa di Santa Maria dell'Orto
Concerto
Paola Talamini, organo
(in collaborazione con Closer Associazione culturale e il patrocinio di UIA università internazionale dell'Arte, Ateneo Veneto e Associazione Amici dei musei e monumenti veneziani)

22 giugno - 2 luglio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Corsi Venice Music Master
Master classes internazionali di alto perfezionamento musicale per l'interpretazione solistica e la musica da camera
(con Associazione Venice Institute of Art&Music e in collaborazione con Fondazione Teatro La Fenice)

22 giugno 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
La Fondazione Levi per Art Night
nell'ambito di Art Night Venezia: l'arte libera la notte
Apertura straordinaria delle mostre in Palazzo Giustinian Lolin

Luglio 2019
Concorso
Premio "Pier Luigi Gaiatto", quinta edizione
Concorso per la produzione di ricerche originali e inedite dedicate alla musica sacra e alla musica nella religione, realizzate negli anni 2018-2020

27-28 luglio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Fotografare Leonardo
Workshop fotografico di Lorenzo Carrus nella mostra *Leonardo e la sua grande scuola*
Tre lezioni di shooting e post-produzione

7 settembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Concerto mostre ospitate
Portogallo - Biennale arte 2019 - 58º esposizione

9-13 settembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
ArtWork
"Dov'è il SUD?"
Simon Njami, coordinatore
(in collaborazione con Moleskine Foundation e UNHCR)

14 settembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Sala Mezà
Serata di chiusura mostra
Le radici dell'aria
di Rossella Pezzino De Geronimo

17 settembre - 24 novembre 2019
Venezia, Fondazione Ugoe. Olga Levi sede di Palazzo Querini
Mostra
"Dov'è il SUD?"
(in collaborazione con Moleskine Foundation e UNHCR)

23-24 settembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Corso
Catalogazione dvd e cd musicali
Patrizia Florio, docente
(con AIB veneto e IAML Italia)

27 settembre 2019
Venezia, Ca' Bottacin
Notte dei ricercatori
Mickey Mouse interpreta Rachmaninov: i cartoni animati tra Hollywood e Mosca
Angelina Zhivova, relatrice
(in collaborazione con Ca' Foscari, DVRI e VenetoNight2019)

30 settembre 2019
Venezia, Ca' Vendramin Calergi
Concerto
Johannes Skudlik, organo modulare "Wanderer" Tamburini
(in collaborazione con Festival Euro-Via e Associazione Closer di Venezia)

5 ottobre 2019
Venezia, Chiesa di San Rocco
Concerto
Pietro Nachini (1694-1769). Costruttore d'organi della Serenissima
per il 250° anniversario Pietro Nachini - Petar Nakić (1694-1769)
Saluti delle autorità e conferenze di Gian Pietro Casadoro e Massimo Bisson
"Suoni del Settecento veneziano". Massimo Bisson all'organo Nacchini (1743)
Con Scuola Grande di San Rocco e da Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e in collaborazione
con Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina",
Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza,
Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste,
Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia,
Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

12-19 e 26 ottobre 2019
Venezia, chiesa di San Zulian
Concerti
Festival Internazionale di Venezia
Norberto Broggini, Roberto Bonetto, Markku Makinen, organo Callido op. 12, 1764
(in collaborazione con Euro Via Festival, Closer, Associazione Organa)

16-18 ottobre 2019
Pechino, Ambasciata Italiana e Cafa Museum
Concerti
O dolce mia vita
Ugo and Olga Levi Venice Ensemble, direttore, Cristiano Contadin
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, CAFAM,
Istituto italiano di cultura)

18-20 ottobre 2019
Matera
Partecipazione al convegno SIdM
Sessione del gruppo di studio della Fondazione Levi
Music Criticism and Italian Film Music
Partecipanti: Roberto Calabretto (Università di Udine), Daniela Castaldo (Università di
Lecce); Antonio Ferrara (Firenze), Kristian Stopar, Umberto Fasolato (Università di Udine),
Francesco Verona (Università di Padova)

19 ottobre 2019
VISITA GUIDATA AGLI ORGANI DI PIETRO NACHINI
Venezia (1ª parte)
A cura di Massimo Bisson e Amarilli Voltolina
per il 250° anniversario Pietro Nachini - Petar Nakić (1694-1769)
Itinerario: Basilica dei Frari (organo in cornu Evangelii attribuito a Giovanni Battista Piaggia,
1732 circa); Chiesa di San Cassiano (organo di Pietro Nacchini, op. 80, 1742);
Chiesa di San Rocco (organo di Pietro Nacchini, 1743); Basilica di San Giorgio Maggiore
(organo di Pietro Nacchini e Francesco Dacci, 1758).
Durante la visita è previsto un breve ascolto degli strumenti grazie alla collaborazione
degli studenti d'organo del Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza

(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e in collaborazione
con Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina",
Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza,
Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste,
Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia,
Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

21 ottobre - 4 novembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Stage
"Musica Nova" di Adrian Willaert (1548)
Simona Gatto, Universidad de Valencia

1 novembre 2019
Venezia, Chiesa di San Rocco
Concerto
Solennità di San Rocco
per il 250° anniversario Pietro Nachini - Petar Nakić (1694-1769)
Susanna Crespo Held, soprano e Silva Manfrè, organo
(evento organizzato in collaborazione con Scuola Grande di San Rocco, Scuola Dalmata
dei Santi Giorgio e Trifone, l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone e
Città in Festa e con il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto,
Associazione "Mario Voltolina", Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano,
Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Conservatorio "J. Tomadini" di Udine,
Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia,
IRE - Istituzioni di Ricovero e di Educazione Venezia, Patriarcato di Venezia,
Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

5-6 novembre 2019
Venezia, biblioteca nazionale Marciana, Libreria Sansoviniana
Convegno
Contenuti e servizi: prospettive per l'evoluzione di SBN
Trentennale del Polo SBN di Venezia
(in collaborazione con Biblioteca nazionale Marciana e Associazione Italiana Biblioteche)

15 novembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
29 novembre 2019
Lucca, Fondazione Licia e Carlo Ragghianti
Giornata di studio
La musica nei critofilm di Ragghianti
(in collaborazione con la Fondazione Ragghianti)

16 novembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Inaugurazione mostra
Memory for the Future. 40 anni di Ikona Gallery a Venezia
(in collaborazione con Ikona Gallery Venezia e ARTE.it)

17 novembre 2019 - 26 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Mostra
Memory for the Future. 40 anni di Ikona Gallery a Venezia
(in collaborazione con Ikona Gallery Venezia e ARTE.it)

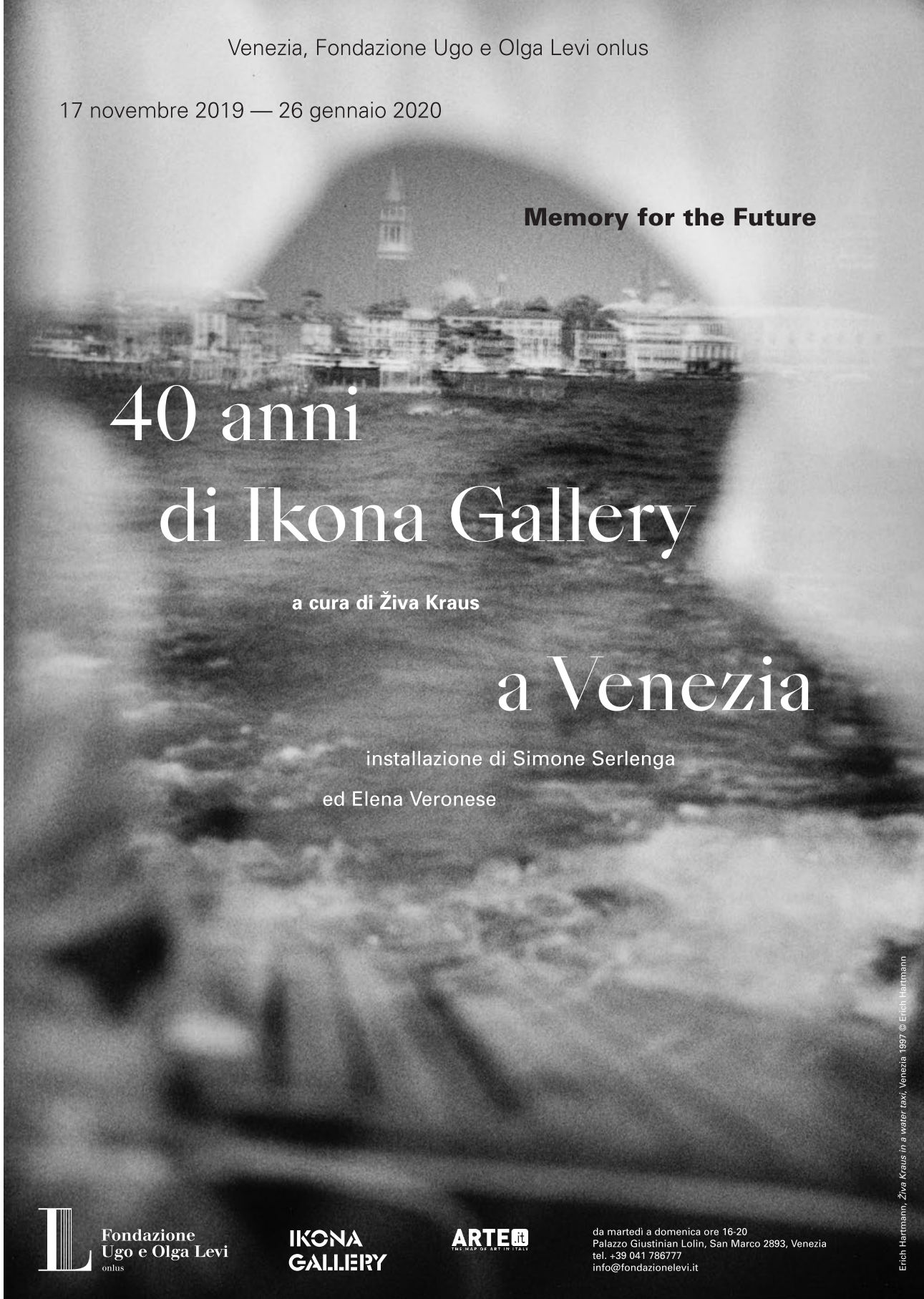
23 novembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Tavola rotonda
Tra musicologia e prassi: le donne del Don Carlo
Coordinata da Vincenzina Ottomano e Michele Girardi. Interventi di: Maria Agresta, Veronica Simeoni, Piero Pretti, Roberto Calabretto, Fortunato Ortombina
(in collaborazione con Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari)

26 novembre 2019
Padova, Palazzo Liviano
Giornata di studi
L'organo e le arti nel Settecento veneto
per il 250º anniversario Pietro Nachini - Petar Nakić (1694-1769)
(evento organizzato con Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali, Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e con il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, IRE - Istituzioni di Ricovero e di Educazione Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia)

27 novembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Conferenza
Roberto Calabretto, *The planets di Gustav Holst*
per Galaxies of Culture – Galaxies of Venice
(in collaborazione con DVRI e Science Gallery Venice)

4 dicembre 2019
Venezia, Biblioteca nazionale Marciana
Inaugurazione mostra e concerto
1619-2019: 4º centenario della Historia del Concilio Tridentino *di Paolo Sarpi*
Concerto Ensemble vocale *Odhecaton* diretto da Paolo Da Col
(in collaborazione con la Biblioteca nazionale Marciana)

6 dicembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Workshop
Messa a quattro cori di Giovanni Legrenzi
(in collaborazione con Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)



6 dicembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Incontro
Creatività
(in collaborazione con Università Ca' Foscari)

6-8 dicembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Convegno
Il tempo e la fine. Figure della caducità e dell'eternità nella poesia classica e moderna
(organizzato dalla Associazione Sigismondo Malatesta in collaborazione con la Fondazione Ugo e Olga Levi)

16 dicembre 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Presentazione del catalogo
Memory for the Future. 40 anni di Ikona Gallery a Venezia
(in collaborazione con Ikona Gallery Venezia e ARTE.it)

2020

17 novembre 2019 - 26 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Mostra
Memory for the Future. 40 anni di Ikona Gallery a Venezia
(in collaborazione con Ikona Gallery Venezia e ARTE.it)

13-18 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Levi CAMPUS
Quarto ciclo di seminari interdisciplinari Levi per i dottorati con discipline musicologiche
Tecniche di composizione nella teoria e nella prassi: casi emblematici
Docenti: Roberto Calabretto (Università di Udine), Stefano Campagnolo (Biblioteca nazionale Marciana), Lorenzo Ferrero (Compositore), Massimiliano Guido (Università di Pavia), Jean-Yves Haymoz (CNSMD, Lyon), David Hiley (Università di Regensburg), Massimo Privitera (Università di Roma), Lucio Russo (Università di Roma), Rodobaldo Tibaldi (Università di Pavia), Luisa Zanoncelli (Fondazione Levi).

20 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Lezione
Lorenzo Ferrero e la musica

21 gennaio 2020
Venezia, Conservatorio "Benedetto Marcello"
Seminario
La lezione di Pietro Nacchini
per i 250º di Pietro Nacchini
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

24 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Riunione del gruppo di lavoro Historiae italiane
Coordinatore prof. Marco Gozzi

25 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Levi
Seminario e concerto
Spazi compositivi interattivi e micro-tonalità
(in collaborazione con Archivio Maderna, OPUSMODUS ltd, ADRIATICUM APS. SIMC)

25 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Levi
Finissage Ikona Gallery
(in collaborazione con Ikona Gallery Venezia e ARTE.it)

25-26 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Riunione dei gruppi di ricerca e Comitato Scientifico

25-27 gennaio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Corsi Venice Music Master
Master classes internazionali di alto perfezionamento musicale
per l'interpretazione solistica e la musica da camera
(con Associazione Venice Institute of Art&Music e in collaborazione
con Fondazione Teatro La Fenice)

8 febbraio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Lezione-Concerto
L'armonica a mantice
Corrado Rojac, *fisarmonica*
(in collaborazione con AGIMUS Venezia)

Febbraio-marzo 2020
Venezia, Università Ca' Foscari - sede di San Basilio
Corso Management degli Istituti Culturali
a cura di Giorgio Busetto
(insegnamento universitario in convenzione con Università Ca' Foscari di Venezia)

23 febbraio 2020
Venezia, Conservatorio "Benedetto Marcello"
Concerto
Un fiore di speranza sulla via della seta
Concerto per la Cina con collegamento da Wuhan
(in collaborazione con il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

6 marzo 2020
ONLINE
Concerto
Il flauto di Ludwig van Beethoven
Enzo Caroli, *flauto*
Anna Martignon, *pianoforte*
(in collaborazione con AGIMUS Venezia)

la Levi si racconta
ONLINE sulla pagina Facebook *la Levi si racconta*
Incontri, concerti, interviste

22 aprile
Presentazione del programma
Roberto Calabretto

24 aprile
L'armonica a mantice di Giuseppe Greggiati
Conversazione con Corrado Rojac e Letizia Michielon

1 maggio
Dal codice al concerto
Conversazione con Davide Daolmi e Claudia Caffagni

8 maggio
La composizione assistita
Conversazione con Nicola Baroni e Fabio De Sanctis

15 maggio
I 106 anni della classificazione Hornbostel-Sachs
Conversazione con Cristina Ghirardini e Ilario Meandri

22 maggio
L'arte, soltanto lei mi ha trattenuto
Conversazione con Michele Campanella e Sandro Cappelletto

29 maggio
Analisi e interpretazione: le ultime sonate di Ludwig van Beethoven
Conversazione con Paolo Troncon

29 maggio
L'Inno alla gioia tra Beethoven e Schiller
Conversazione con Letizia Michielon

5 giugno
Il flauto di Ludwig van Beethoven
Conversazione con Enzo Caroli

12 giugno
Italian Cinema Sound Archives
Conversazione con Ilario Meandri e Cristina Ghirardini

19 giugno
La musica per film
Conversazione con Daniele Furlati e Marco Biscarini

26 giugno
Beethoven: inter lacrimas et luctum
Concerto di Federico Covre e Cecilia Franchini
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

3 luglio
Beethoven, 250 anni ma non li dimostra!
Concerto del Quartetto del Giglio
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

10 luglio
Le ricerche degli Alumni di LEVIcampus: la giovane musicologia a confronto
Massimo Privitera, Paola Cossu, Angelina Zhivova

17 luglio
Beethoven e il cinema
Roberto Calabretto, Antonio Ferrara, Francesco Verona, Angelina Zhivova, Armando Ianniello

24 luglio
I suoni di Venezia
Paolo Zavagna e Giovanni Dinello
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

31 luglio
Racconti di vita in musica
Massimo Privitera e Silvia Mei

18 settembre
I fondi di musica per film della Biblioteca "Gianni Milner"
Roberto Calabretto e Claudia Canella

25 settembre
La musica per liuto
Tiziano Bagnati e Alvise Zanella
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

2 ottobre
Jewish Music
Piergabriele Mancuso

9 ottobre
La critica musicale e la musica per film
Antonio Ferrara

23 ottobre
Ricerca e prassi barocca, una collaborazione tra Fondazione Levi e Conservatorio "Benedetto Marcello"
Cristina Miatello e Cristiano Contadin
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

30 ottobre
La drammaturgia musicale a Venezia (1678-1792)
Giada Viviani

6 novembre
TRADIMUS
Marco Bizzarini e Joachim Steinheuer

13 novembre
Fonti e composizioni del tardo Medioevo
Claudia Caffagni

4 dicembre
Guido Costante Sullam
Martina Massaro e Piergabriele Mancuso

11 dicembre
Diretta della proclamazione del vincitore del quinto Premio Pierluigi Gaiatto
Roberto Calabretto, Marco Bizzarini, Giulia Gabrielli e Massimo Privitera

18 dicembre
La Levi si racconta ma anche opera
Giorgio Busetto e Roberto Calabretto

---

11 giugno 2020
ONLINE
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Biblioteca Gianni Milner
Incontro con gli studenti del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia
a cura di Claudia Canella

30 giugno 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Master in Fine arts in filmmaking
Ospitalità per la lezione prof. Marco Fedalto
(in collaborazione con Short Film Festival dell'Università Ca' Foscari, Venezia)

7 settembre 2020
Lido, Hotel Excelsior, 77. Biennale Cinema – Spazio Regione del Veneto
Presentazione della collana editoriale
I *Quaderni di musica per film* della Fondazione Levi
Roberto Calabretto, Roberto Ellero e Daniele Furlati
(in collaborazione con Regione del Veneto)

14-16 settembre 2020
ONLINE
International Summer School
Market Spaces, Production Sites and Sound Landscape of European Cities: from History to Regeneration
(in collaborazione con The University of Warwick e Università degli studi di Padova)

21 settembre 2020
ONLINE
Workshop
Scoring Italian Cinema: Patterns of Collaboration
La musica nel cinema italiano: forme di collaborazione artistica

7-10 ottobre 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Short film festival
Proiezioni dei film in concorso
(in collaborazione con Short Film Festival dell'Università Ca' Foscari, Venezia)

10 ottobre 2020
Venezia, Auditorium Santa Margherita
Cerimonia di premiazione Short film festival
Premio Fondazione Levi per la miglior colonna sonora - quinta edizione
Premio Olga Brunner Levi - settima edizione
(in collaborazione con Short Film Festival dell'Università Ca' Foscari, Venezia)

15-16 ottobre 2020
ONLINE
Seminario
All'ascolto del cinema italiano: problemi e prospettive
Quaderni del CSCI. Rivista annuale del cinema italiano
a cura di Elena Mosconi (Università Cattolica Milano)
(in collaborazione con i Quaderni del CSCI. Rivista annuale del cinema italiano)

Novembre 2020
Riunioni della giuria
Premio Pier Luigi Gaiatto, quinta edizione
Concorso per la produzione di ricerche originali e inedite dedicate alla musica sacra

20 novembre 2020
ONLINE
Presentazione e interventi al pianoforte
Musica sull'acqua
Alberto Rizzuti

Interventi al pianoforte degli studenti del Conservatorio "Benedetto Marcello"
(in collaborazione con il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

23 novembre 2020
ONLINE
Presentazione e concerto
Dmitrij Šostakovič. Il grande compositore sovietico - Fondazione Mudima: Milano 2019
Anna Giust, Anna Soudakova Roccia, Olga Strada, Angelina Zhivova

---

Quintetto del Conservatorio "Benedetto Marcello"
(in collaborazione con il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

25 novembre 2020
ONLINE
Presentazione e concerto
Schubert. L'ultimo anno
Roberto Calabretto e Sandro Cappelletto

Quintetto *Ars et Labor*
(in collaborazione con il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

27 novembre 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Conferenza e interventi musicali
Gian Francesco Malipiero nel fondo Guido Piamonte: la vita musicale veneziana tra anni Trenta e Quaranta del Novecento
Paola Cossu e Antonio Rostagno

Duo Prismi e Michelangelo D'Adamo
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e Fondazione Archivio Malipiero)

Tutte le manifestazioni annullate causa emergenza Covid-19

26 febbraio 2020
Venezia, Chiesa di Santa Maria del Carmelo (Carmini)
17° Concerto per il Mercoledì delle Ceneri
Messa a quattro cori di Giovanni Legrenzi
Scuola di Musica Antica del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia
Francesco Erle, direttore
(in collaborazione con Chorus Associazione per le chiese del Patriarcato di Venezia, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Fondazione Teatro La Fenice)

27 febbraio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Tavola rotonda
Messa a quattro cori di Giovanni Legrenzi
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

9 marzo 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Concerto
Le ultime tre sonate di Ludwig van Beethoven
Michele Campanella, *pianoforte*
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

9-14 marzo 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Masterclass
Le sonate per pianoforte di Beethoven
Docente: Michele Campanella, *pianoforte*
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

12 marzo 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Conferenza
Tumulti e beatitudine nel pensiero pianistico di Beethoven
Sandro Cappelletto e Paolo Troncon

13 marzo 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Concerto studenti della Masterclass
Le sonate di Ludwig van Beethoven
Michele Campanella, *pianoforte*
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

17 marzo 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Concerto
Beethoven liederista
Nabila Dandara, *soprano*
Tianhong Xi, *tenore*
Giovanni Battista Rigon, *pianoforte*
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

19 marzo 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Concerto
Le sonate per violino e pianoforte di Ludwig van Beethoven
Duna Ilić, *violino*
Andrea Rinaldi, *pianoforte*
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

21-22 marzo 2020
Venezia, Palazzo Grimani
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Lezione-concerto-spettacolo
Musiche tra lettere e intavolature

Introduzione, Marina Belova, *liuto*
Circa quel musico…. lettere e racconti di un cavallerizzo, Marco Muzzati e Roberto Cascio

———

Il suono delle lettere, relatore Roberto Cascio
Fra Rinascimento e Barocco, Marina Belova, *arciliuto*
(in collaborazione con Società del Liuto, SMAV, Palazzo Grimani)

24 marzo 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Concerto
Le sonate per violino e pianoforte di Ludwig van Beethoven
Giovanni Agazzi, *violino*
Giuseppe Grippi, *pianoforte*
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia)

27 marzo 2020
Venezia, Teatro La Fenice Sale Apollinee
Convegno
Ombre romite, taciti orrori
Silvia Urbani, Melania Bucciarelli, Annalaura Bellina, Alfred Noe, Gianluca Stefani,
Anna Laura Bellina, Eric Boaro, Giovanni Polin, Giovanni Andrea Sechi, Giada Viviani,
Francesco Erle, Enrico Parizzi, Francesco Bellotto
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia
e Fondazione Teatro La Fenice)

29-30 marzo 2020
Venezia, Fondazione Levi
Convegno Musica per Film
Scoring Italian Cinema: Patterns of Artistic Collaboration
La musica del cinema italiano: la collaborazione tra compositore e regista

17 aprile 2020
Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari
Concerto d'organo
I suoni di Pietro Nacchini
Amarilli Voltolina e Stefano Scarpa, *organo*
per il 250º anniversario Pietro Nacchini - Petar Nakić (1694-1769)
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio
di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina",
Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza,
Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste,
Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia,
Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

Maggio 2020
Venezia, Scuola grande di San Rocco
Giornata di studio
Marco Dall'Aquila
Interventi di Franco Zimei, Franco Pavan e Dinko Fabris
(in collaborazione con Scuola Grande di San Rocco, Società del Liuto)

1-8 maggio 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Seminario di esecuzione e interpretazione musicale di musica rinascimentale
a cura di Claudia Caffagni
(in collaborazione con Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado" di Milano)

2 maggio 2020
Venezia, Chiesa di San Rocco
Concerto d'organo
I suoni di Pietro Nachini
Fabrizio Mason, *organo*
per il 250º anniversario Pietro Nacchini - Petar Nakić (1694-1769)
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio
di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina",
Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza,
Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste,
Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia,
Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

8 maggio 2020
Venezia
Concerto
Ensemble di Musica Medievale della Civica Scuola di Musica Claudio Abbado di Milano
Claudia Caffagni, direttore
(in collaborazione con Civica Scuola di Musica Claudio Abbado di Milano)

9 maggio 2020
Venezia
Visita guidata
Gli organi di Pietro Nachini
a cura di Massimo Bisson, Lorenzo Marzona e Amarilli Voltolina
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio
di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina",
Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza,
Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste,
Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia,
Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

16 maggio 2020
Venezia, Chiesa di San Cassiano
Concerto
I suoni di Pietro Nachini
Stefano Rattini, *organo*
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

23 maggio 2020
Visita guidata
Gli organi di Pietro Nachini in Terraferma
a cura di Lorenzo Marzona e Wladimir Matesic
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

30 maggio 2020
Venezia, Chiesa dell'Ospedaletto
Concerto d'organo
I suoni di Pietro Nachini
Wladimir Matesic, *organo*
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

Maggio-novembre 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Mostra ospitata
Padiglione ufficiale del Portogallo
17. Mostra Internazionale di architettura

Giugno-luglio 2019
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Corsi Venice Music Master
Master classes internazionali di alto perfezionamento musicale per l'interpretazione solistica e la musica da camera
(con Associazione Venice Institute of Art&Music e in collaborazione con Fondazione Teatro La Fenice)

8-9 giugno
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Convegno
Pietro Nachini (1694-1769). Organi, suoni e innovazioni nella Serenissima del Settecento
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

10-11 giugno 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi - Fondazione Giorgio Cini
Seminario
Seminario per dottorandi sull'armonia
(in collaborazione con Fondazione Giorgio Cini)

20 giugno 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
La Fondazione Levi per i 10 anni di Art Night
nell'ambito di Art Night Venezia: l'arte libera la notte

1-3 settembre 2020
Venezia, chiesa di San Rocco, organo Nachini (1743)
Masterclass
L'organo di Pietro Nacchini
Docente: Liuwe Tamminga, organo
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

2 settembre 2020
Venezia, Chiesa di San Rocco
Concerto d'organo
I suoni di Pietro Nachini
Liuwe Tamminga, *organo*
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

3 settembre 2020
Venezia, Chiesa di San Rocco
Concerto d'organo
Concerto dei partecipanti alla masterclass organistica
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

12 settembre 2020
Pechino, Conservatorio centrale di musica
Convegno di musicologia
(in collaborazione con Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e Istituto Italiano di Cultura di Pechino e Conservatorio Centrale di Pechino)

16-19 ottobre 2020
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi
Masterclass e concerto
Giuseppe Tartini
Docente: David Plantier, *violino*
(in collaborazione con Università di Padova)

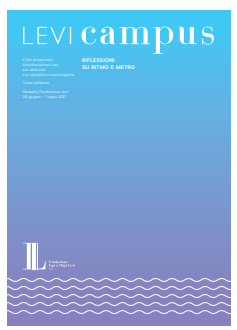
22 novembre 2020
Venezia, Scuola Grande di San Rocco
Cerimonia di premiazione
Concorso internazionale di composizione per organo Nacchiniano
(con l'Associazione "Vincenzo Colombo" di Pordenone, Città in Festa e il patrocinio di Associazione "Giuseppe Serassi" di Boretto, Associazione "Mario Voltolina", Conservatorio "J. Tomadini" di Udine, Conservatorio "A. Pedrollo" di Vicenza, Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Conservatorio "G. Tartini" di Trieste, Consolato Croato in Italia, Comune di Conegliano, IRE Venezia, Patriarcato di Venezia, Scuola Grande di S. Rocco di Venezia, Università di Padova - Dipartimento di Beni Culturali)

11 dicembre 2020
Portogruaro, Comune di Portogruaro
Cerimonia di premiazione
Premio Pier Luigi Gaiatto, quinta edizione
Concorso per la produzione di ricerche originali e inedite dedicate alla musica sacra
Concerto
(in collaborazione con Gabriella, Angelo e Davide Gaiatto, Centro Studi e Ricerche "Giovanni Tebaldini" e con il patrocinio di Comune di Portogruaro, Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova, Università di Udine)

Paola Cossu e Angelina Zhivova

L'esperienza degli *Alumni* LEVIcampus: il primo anno di vita

L'idea di creare *Alumni* LEVIcampus, la rete dei partecipanti alle quattro edizioni di LEVIcampus che si sono succedute dal 2015, è nata nel gennaio 2020. Ideato dall'allora Presidente del Comitato Scientifico, Luisa Zanoncelli, LEVIcampus è stato pensato come ciclo di seminari di altissimo livello professionale, per offrire ai dottorandi di discipline musicologiche l'opportunità di entrare in contatto con professori provenienti da Università, Conservatori, Istituti italiani e stranieri, ma anche di incontrare colleghi provenienti da altri Atenei. Un'opportunità unica, se si considera lo spazio sempre più ristretto riservato nelle Università italiane a queste discipline che condividono cicli dottorali con Arte, Cinema e Beni culturali, riducendo così le occasioni di un simile, proficuo confronto.
L'esperienza del LEVIcampus concorre infatti al rafforzamento delle competenze dei giovani dottorandi, favorendo una crescita culturale e scientifica che li supporta nella competizione globale per l'accesso al mondo del lavoro. La rete degli *Alumni* LEVIcampus ha quindi lo scopo di consentire lo scambio fattivo di informazioni pratiche e professionali anche dei numerosi e diversificati progetti a cui i dottorandi lavorano e, soprattutto, di offrire un panorama della ricerca musicologica condotta oggi in Italia.
Dopo il primo incontro degli *Alumni*, in occasione del LEVIcampus 2020, i rapporti tra i dottorandi sono stati sempre costanti e proficui: nel corso delle riunioni online a cadenza per lo più mensile, tra gennaio e giugno, è emersa l'esigenza del confronto, oltreché sul piano delle esperienze e delle competenze, anche su quello scientifico.



Da qui sono nate le Giornate di studio degli *Alumni* LEVIcampus che si sono tenute online, a causa dell'emergenza sanitaria in corso, dal 6 all'8 luglio 2020. Le tre giornate dal titolo *Le ricerche degli Alumni* LEVIcampus*: la giovane musicologia a confronto*, hanno visto la partecipazione di oltre venti dottorandi, che hanno presentato i propri progetti di ricerca. Nonostante le limitazioni imposte dalla modalità virtuale del convegno le discussioni conclusive di ogni sessione (dedicate a diverse aree tematiche, dall'archeologia musicale alle ricerche sull'intelligenza artificiale) sono state animate da uno scambio vivace di opinioni fra i giovani musicologi e gli esperti dei vari settori che hanno moderato le sessioni.
Nell'autunno del 2020, per rispondere alla crescente esigenza di proseguire lo scambio scientifico in tempo di pandemia, è nato il progetto *Alumni* LEVI*Live*: trasformando le difficoltà in opportunità, sono stati organizzati incontri mensili su varie tematiche, durante i quali si sono avvicendati due o tre *Alumni* per volta, supportati da *keynote speaker* diversi. Gli eventi sono stati trasmessi in diretta sulla pagina *Facebook* e sul canale *YouTube* della Fondazione.
Gli *Alumni* sono stati inoltre invitati ad entrare nei gruppi di ricerca della Fondazione Ugo e Olga Levi, godendo dunque della straordinaria opportunità di poter lavorare all'interno di team di studiosi.
Ancora in fase di realizzazione è la piattaforma nella quale ognuno degli *Alumni* possa avere uno spazio personale in cui registrare i propri dati, e caricare il *curriculum vitae et studiorum* ed eventuali pubblicazioni. Lo scopo è duplice: dare visibilità agli *Alumni* e alle loro ricerche e mettere a disposizione uno spazio comune di studio e confronto coi colleghi.
Un'altra occasione per gli *Alumni* di presentare i propri risultati scientifici è offerta dall'editoria della Fondazione Levi, che prevede la pubblicazione degli atti dei convegni, con eventuali recensioni e articoli in volumi.
L'auspicio della Fondazione Levi è di poter organizzare un convegno annuale a ridosso dei LEVIcampus, di modo da garantire confronto e crescita costanti agli *Alumni* iscritti e, nondimeno, l'ingresso di nuove leve.

Marta Blanchietti

40 anni di Ikona Gallery a Venezia – Memory for the Future

a cura di Giorgio Busetto e Živa Kraus
17 novembre 2019 - 26 gennaio 2020

Nella mostra organizzata per i quarant'anni di Ikona Gallery a Venezia è emersa chiaramente la parola che forse più descrive la *forma mentis* della gallerista Živa Kraus: *azione*.
Quarant'anni di mostre, caratterizzate da qualità e consapevolezza, sono tutt'altro che pochi. Anni in cui ogni scelta è derivata dalla capacità, dalla volontà di agire e dalla curiosità che da sempre hanno mosso questa donna, che dalla Croazia è arrivata a Venezia e che è riuscita a entrare in profonda sintonia con la città, comprendendola in modo sincero e senza alcuna retorica melensa.
L'importanza dell'azione di Živa, pioniera e anticipatrice delle tendenze future, è risultata con chiarezza nella mostra realizzata presso la Fondazione Ugo e Olga Levi, che è riuscita a cogliere e comunicare con i visitatori la grandezza del progetto nascosto dietro i mattoni ricoperti di sale di Ikona Gallery.

Ogni esposizione organizzata nelle sale della galleria – che ha cambiato numerose volte la propria sede per approdare definitivamente nel 2003 in Campo del Ghetto Nuovo – è stata dettata da una necessità interiore della gallerista, che è da sempre riuscita a inserirsi nel flusso degli eventi, rispondendo con la propria programmazione alle esigenze concrete del proprio tempo e dialogando con esso. I grandi nomi osservabili nella mostra dedicata ai quarant'anni di presenza di Ikona Gallery a Venezia sono infatti stati esposti con sincerità e devozione verso la città che sta ospitando ancora oggi attivamente la galleria.
Finalmente, grazie all'attenzione della Fondazione e del suo direttore Giorgio Busetto, il valore di questo lavoro è stato pienamente riconosciuto, consacrando e attestando in un'esposizione sapientemente curata questa dedizione all'arte, fotografica in primis, e a Venezia.[1]

Quarant'anni di lavoro si sono dispiegati nell'allestimento diretto e profondo creato da Simone Serlenga ed Elena Veronese, due artisti e designer che avevano già in precedenza collaborato con la gallerista, dimostrando grande intesa e sinergia. Questa sintonia ha trovato un riflesso perfetto nella mostra tenutasi a cavallo tra il 2019 e il 2020 presso la Fondazione Ugo e Olga Levi: inaugurata in un periodo complesso per la città colpita dall'acqua alta straordinaria di fine novembre, l'esposizione ha saputo connettersi delicatamente con il tessuto sociale e cittadino, vivendo grazie alla partecipazione di tanti sostenitori e ammiratori di Živa Kraus che si sono recati a visitarla ma attirando anche alcuni curiosi e turisti, che hanno potuto conoscere questa realtà tanto importante ed entrare in contatto con essa.
L'esposizione, situata nella sala al piano terra di Palazzo Giustinian Lolin, era articolata in due sezioni: una stanza iniziale, buia, animata solamente da alcune proiezioni di fotografie raffiguranti la gallerista e suoi lavori precedenti e una seconda stanza inondata da una luce calda e avvolgente, sulle cui pareti erano disposti i manifesti delle mostre organizzate presso Ikona Gallery.
Come attenta scelta installativa, Serlenga e Veronese hanno deciso di fissare i poster su dei teli bianchi opachi ma semitrasparenti posti su differenti livelli, per dare un'idea di profondità temporale e movimento.
Tra un manifesto e l'altro, spiccavano alcune fotografie originali realizzate da artisti dalla sensibilità attenta e dall'occhio curioso, quali ad esempio Gisèle Freund, Rosalind Fox Solomon, Franco Fontana, Arnold Kramer, Felice Beato, Adolphe de Meyer, Robert Doisneau, Dino Pedriali, Larry Clark, John Batho, Ferdinando Scianna, Alberto Bevilacqua, Chuck Freedman.
Tutti questi grandi nomi sono stati scelti dalla gallerista per una motivazione ben precisa, che viene spiegata in un'intervista realizzata da Silvio Fuso proprio in occasione della mostra in questione, racchiudibile nella domanda: «Potremmo dire che nelle tue scelte tu hai privilegiato comunque uno sguardo, di là dei riconoscimenti,

1. Il catalogo: *Memory for the Future: 40 anni di Ikona Gallery a Venezia,* a cura di Giorgio Busetto e Živa Kraus, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2019.

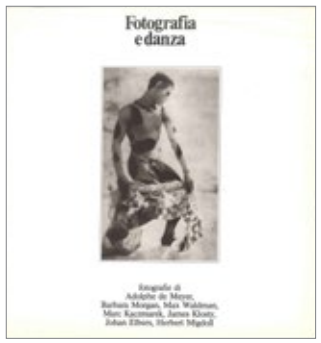
uno sguardo che ha aperto degli orizzonti e creato quello che tu chiami molto bene *respiro*?».[2] In queste parole viene racchiusa l'essenza delle decisioni espositive di Živa, che ha sempre scelto gli artisti basandosi su questo "criterio" legato alla loro capacità di *aprire orizzonti con la propria arte.*
A completare l'allestimento, una musica composta da un artista veneziano, Nicola di Croce, invadeva lo spazio senza disturbare, affiancata dalle voci provenienti da alcune video-interviste riprodotte su quattro piccoli schermi posti accanto a manifesti e fotografie.
Al centro della sala, era predisposto un tavolo in legno chiaro, su cui erano ordinati tutti i cataloghi delle mostre, contenti commenti e testi scritti da importanti autori della contemporaneità – tra i tanti Alberto Moravia, Vittorio Sgarbi e Italo Zannier.
La mostra si configurava dunque come una vera e propria *passeggiata attraverso la storia della fotografia.* I nomi che si hanno davanti agli occhi quando si riguarda la programmazione di Ikona Gallery dimostrano la cura attenta di una donna che ha saputo dare una risposta attenta e sentita ai bisogni di Venezia, interlocutore concreto e attivo del suo lavoro.
Da sempre infatti, nelle decisioni curatoriali di Ikona c'è stata un'attenzione verso la città, che si è manifestata anche attraverso la scelta di numerosi artisti italiani e veneziani, proprio per sottolineare l'importanza del legame con Venezia, con la sua eredità storica, culturale e artistica e con il suo presente.
Ikona non ha dunque solamente contribuito allo sviluppo del riconoscimento della fotografia a partire da anni in cui ancora si stava affermando come *arte*, ma è anche diventata un polo di incontro e scambio tra i più importanti fotografi della seconda metà del Novecento.

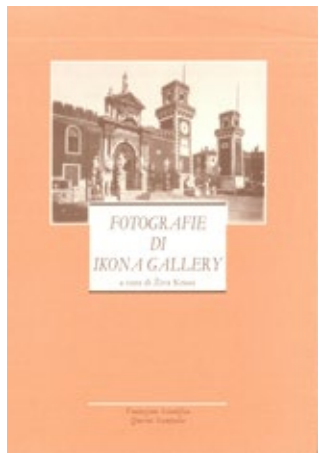
2. Intervista di Silvio Fuso a Živa Kraus in Id., p. 51.

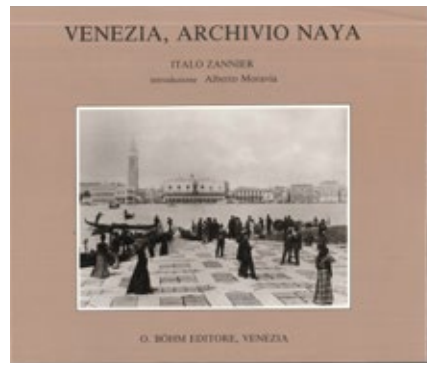
Ogni artista che è passato nelle sale di questa galleria doveva necessariamente avere nelle sue opere un legame con Venezia: nulla viene mai lasciato al caso e il *dialogo con la città è uno degli elementi che compongono l'anima della galleria.*

> Venezia è già questo feticcio, questo oggetto del desiderio, del melenso. Io ho fatto la galleria anche come contrappunto a questa immobilità della bellezza, o vita della bellezza, perché la fotografia, anche se sappiamo benissimo che non è la verità, ha questa presa sul "visto", sul reale. […] L'epoca viene fuori, il tempo viene fuori! Ecco, anche questo aspetto mi interessava. Se io faccio una mostra di fotografia, è inevitabile che parli del nostro tempo.[3]

Venezia. A chi capita di vivere, anche solo per un breve periodo, in questa città è impossibile che non accada di accorgersi di come presenti delle caratteristiche del tutto particolari. Mi è capitato di sentire da Živa una delle descrizioni più rapide, concise ma forse perfette della Serenissima: «Venezia, acropoli-necropoli».
Soffermandosi a riflettere su questi due termini, ci si accorge di come racchiudano l'essenza della città lagunare, delle sue contraddizioni infinite, della dimensione sospesa e lenta che la avvolge, della sua capacità di metterci davanti a noi stessi ogni giorno, sfidandoci nel suo lento disfacimento.
Ed è Venezia ad essere sempre stata la costante interlocutrice di Živa Kraus: in ogni sua mostra e progetto c'è un legame forte e concreto con la città che la ospita da ormai tanti anni.







3. Id., p.47.

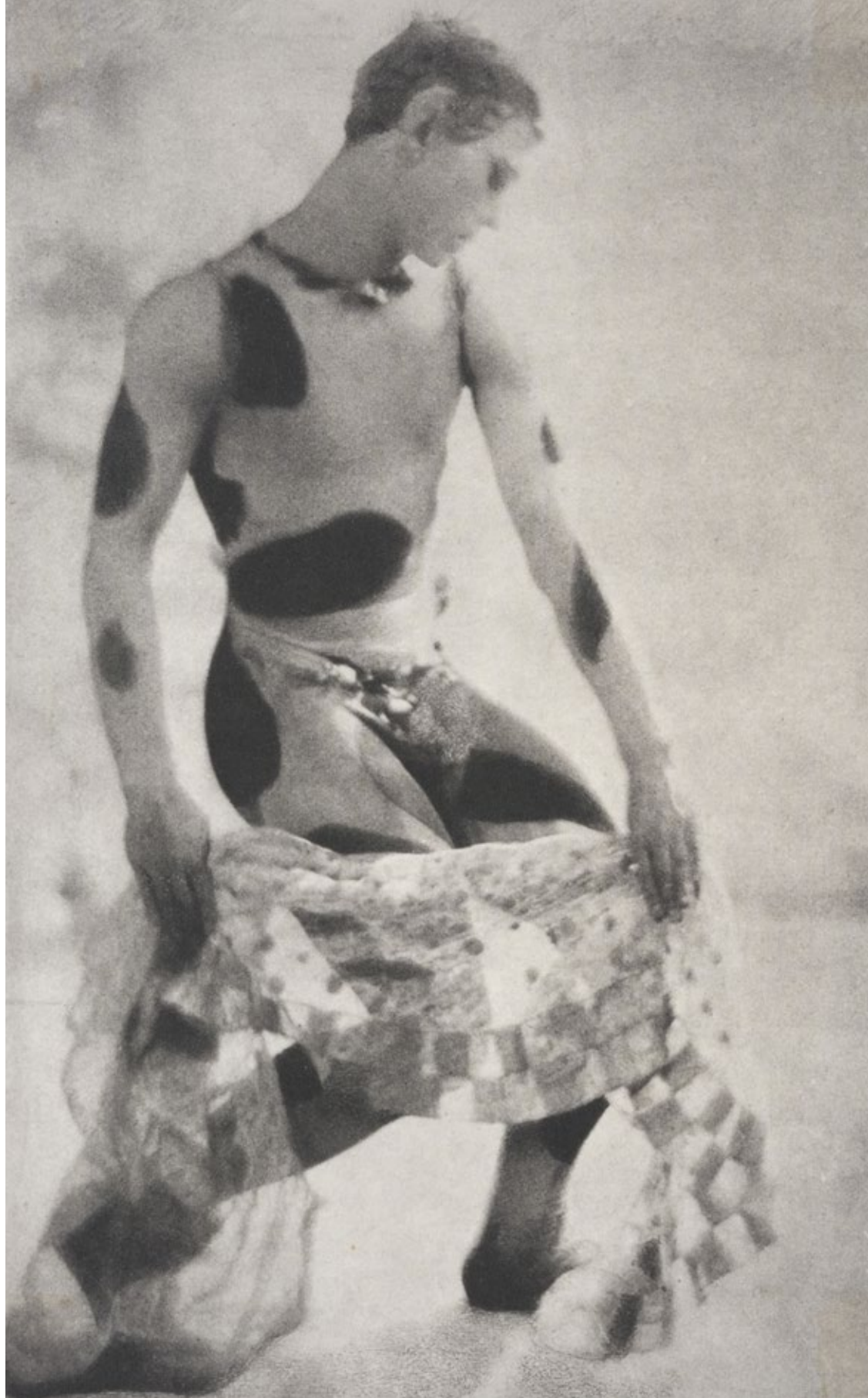
Barbara Morgan
Martha Graham:
Letter to the World, 1940

È bene sottolineare come, con il passare del tempo, la galleria sia anche divenuta un ponte con la Croazia – terra natia di Živa – attraverso l'organizzazione di mostre dei più importanti artisti "dell'altra sponda dell'Adriatico". Questo parallelismo tra Venezia e Zagabria è un elemento centrale nella programmazione di Ikona e dona un valore aggiunto alle proposte artistiche avanzate dalla gallerista, che ha saputo collegare due città distanti tra loro ma che presentano, forse inaspettatamente, diverse importanti analogie.
Pensando al lavoro di Živa Kraus, è impossibile non accorgersi di come *arte e vita* siano sempre state collegate: questa donna è riuscita a «rimanere sempre nel flusso», come si sente spesso dire da lei stessa, sia della propria interiorità sia del mondo dell'arte. In fin dei conti, i progetti che risultano di successo e che hanno un impatto concreto sono quelli che si ideano e realizzano seguendo il proprio richiamo interiore, ascoltando la voce della propria anima.
Osservando i manifesti raccolti in modo ordinato nella sala espositiva, si percepiva chiaramente la linea potente che collega ogni mostra organizzata presso Ikona. Un *fil rouge* che è forse quell'*invisibile* che sta dietro il *visibile* dell'arte e che è l'anima di questa *opera omnia* che è Ikona Gallery.

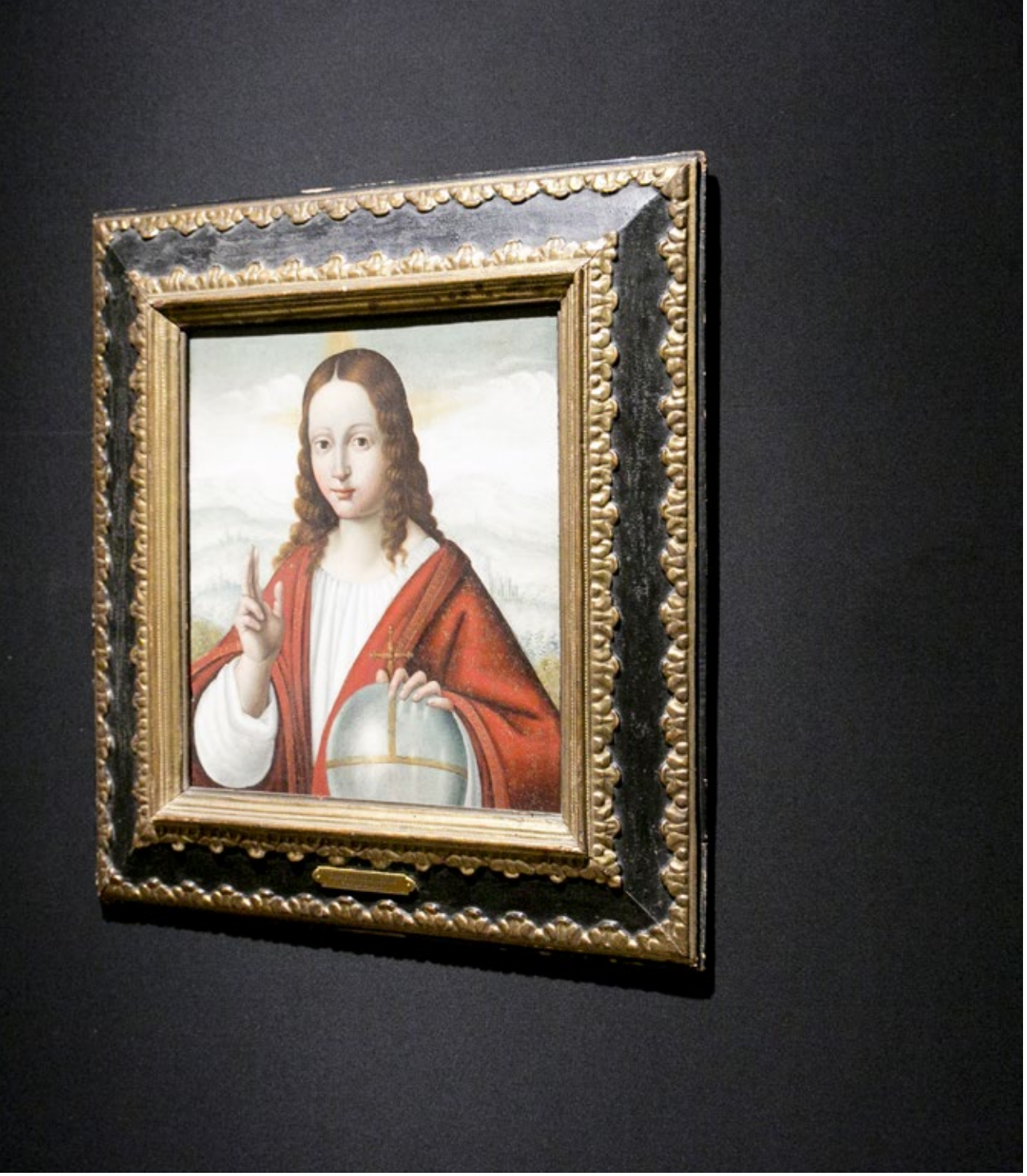
In relazione a questa mostra, ho spesso sentito dire da Živa che se non fosse avvenuta, ora non sarebbe giunta dove è adesso. Nell'ultimo anno infatti la galleria ha continuato il suo percorso nel ruolo di *faro sempre acceso* per la città di Venezia, nonostante le numerose difficoltà poste dalla situazione attuale, e ha aperto le sue porte a una collaborazione ancora più stretta con i giovani, che vivono la città e sentono un legame con gli ideali di Ikona Gallery. Tale scelta è perfettamente in linea con la volontà espressa nello statuto originario della galleria, che riferiva il desiderio che questa non fosse solamente un luogo di esposizione ma un vero e proprio *laboratorio, fornace di idee e dialogo.* Quest'essenza si è esplicata nel corso del tempo attraverso modalità differenti, ma tutte strettamente collegate alle esigenze della città, che rimane sempre come uno sfondo attivo della programmazione di Ikona.
La mostra ha avuto un'importanza centrale per la gallerista perché, grazie al riconoscimento da parte di un'istituzione come la Fondazione Levi, è riuscita a vedere il proprio quarantennale lavoro confermato e calato nel tessuto cittadino, avviando, riprendendo o approfondendo anche numerose collaborazioni con la Fondazione stessa e, tra le altre, anche con l'Università Ca' Foscari.
Questo progetto, avvenuto per una serie fortuita di casi alla fine di un'epoca, prima dell'inizio della situazione sanitaria attuale, ha permesso anche la stesura di un catalogo, che Živa vede come un riferimento e una raccolta di tutto il suo lavoro. Questa sinergia con la Fondazione Ugo e Olga Levi, ancora in atto, è stata fonte di arricchimento reciproco, che ha donato un senso ancora maggiore a questi due luoghi di cultura fondamentali per la città di Venezia.
La partecipazione alla mostra è stata sentita e questo era stato evidente già durante il vernissage, che ha visto la presenza di un numero ingente di personalità importanti di Venezia. È però bene sottolineare che anche durante tutta la durata

dell'esposizione numerosi veneziani, amici di vecchia data di Živa, così come diversi turisti, studenti e appassionati di arte e fotografia hanno visitato l'esposizione, osservando e spesso chiedendo maggiori informazioni in relazione a Ikona Gallery e alla sua programmazione pluridecennale.
Allo stesso modo la presentazione del catalogo, edito proprio dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, ha attirato una folla di interessati che ha riempito, il 16 dicembre 2019, una delle splendide sale di Palazzo Giustinian Lolin. In questa occasione, gli interventi di Anđelko Mihanović ed Ernesto Francalanci, con la mediazione di Giorgio Busetto e la partecipazione di Živa Kraus, sono riusciti a presentare con chiarezza e profondità l'importanza di questa mostra, rassegna del lavoro di *mediatrice dell'arte* fatto dalla Kraus e inserita nel più ampio progetto portato avanti dalla Fondazione Levi di estensione della propria rete di collaborazioni nel tessuto vivo della città.

Si può dunque concludere che è stato sicuramente un avvenimento di successo, riuscito nel suo dialogo con una parte della città, anche grazie al fatto che la sala dell'esposizione fosse aperta da metà pomeriggio fino alle 20, facilitando così lavoratori e studenti nel visitarla. Questo orario inoltre ha permesso anche ai più ritardatari di immergersi nella dimensione altra e sospesa della mostra, cullati dalle luci soffuse riflesse sull'acqua del Canal Grande, visibile dalle vetrate della sala, per poi tornare a casa, come alleggeriti, magari fermandosi sul Ponte dell'Accademia a osservare la città avvolta nella sera e lasciandosi ammaliare dalla sua magia, il cui eco si ritrova tra i manifesti e le fotografie esposte nella mostra *40 anni di Ikona Gallery a Venezia.*



Adolphe de Meyer
Nijinsky in L'Après-midi d'un faune
London, 1912



Gian Giacomo Caprotti detto Salai,
Cristo fanciullo come Salvator Mundi,
inizio XVI secolo, olio e tempera su tavola,
65×61×7 cm circa
COLLEZIONE PRIVATA

Momenti dell'inaugurazione della mostra
a Venezia, Palazzo Giustinian Lolin

Deborah Grigolo

La mostra *Leonardo e la sua grande scuola* a Venezia e Pechino

Venezia e Leonardo da Vinci, il rapporto tra la città lagunare e l'artista inizia a marzo 1500. Egli si trovava in città dopo un florido periodo lavorativo a Milano, prima di tornare nella sua Firenze. A raccontarci questo è Luca Pacioli nel suo trattato *De divina proportione*.[1] In merito a Leonardo racconta di quando, durante il suo soggiorno in Laguna, venne incaricato dalla Serenissima di progettare un prototipo di sistema difensivo per la città continuamente minacciata dall'avanzata turca per mare e attraverso la terraferma; il progetto finale però era costoso per le casse statali e difficile da sostenere, quindi venne abbandonato.
A Venezia Leonardo ebbe la possibilità di studiare le opere degli artisti locali e realizzò bozzetti e disegni che ritraevano volti grotteschi e caricature. Questi disegni circolavano in città ed hanno influenzato la produzione artistica di artisti del tempo come Giorgione e Albrecht Dürer.[2]

Le mostre
Nell'anno delle celebrazioni per il cinquecentesimo anniversario dalla morte dell'artista, nel suggestivo Palazzo Giustinian Lolin, sede della Fondazione Ugo e Olga Levi, si è tenuta la mostra *Leonardo e la sua grande scuola* (16 maggio - 25 agosto 2019). L'esposizione è stata allestita nel secondo piano del palazzo raramente aperto al pubblico, dove si possono ammirare due affreschi della scuola tiepolesca.

1. Luca Pacioli, *De divina proportione*, Venezia, 1509. Consultato in: <https://archive.org/details/divinaproportion00paci> (cons. 24.2.2021).
2. Alessandra Fregolent, *Giorgione e Leonardo*, in *Giorgione*, Milano: Electa, 2001, p. 52 e pp. 88-89.

Con questa mostra la Fondazione ottempera alla missione della famiglia Levi facendo della loro dimora luogo di cultura e mondanità intellettuale, dove l'arte in tutte le sue varianti si può esprimere.

Al termine della tappa veneziana le opere sono state trasferite al CAFA Modern Art Museum di Pechino (16 settembre - 8 dicembre 2019); la mostra assume un carattere itinerante ed internazionale.
L'Accademia delle Belle Arti della capitale cinese merita un piccolo approfondimento. L'istituzione nasce negli anni Cinquanta del Novecento come centro di formazione per artisti e contesto in cui potevano esporre le loro opere per farsi conoscere al vasto pubblico.
L'edificio è un progetto dell'architetto Zhang Kaiji, l'Accademia è stata fortemente voluta e sovvenzionata dal governo della Repubblica Popolare Cinese per rilanciare la tradizione e promuovere l'innovazione artistica del paese nel mondo.
Nel 1998 la galleria espositiva all'interno degli spazi della scuola ha cambiato nome prendendo quello di CAFA Modern Art Museum. A partire dal 2008 l'intero complesso dell'Accademia è stato trasferito nel nuovo quartiere artistico della capitale, al numero 8 di Huajiadi South Street nel distretto di Chaoyang; e nel 2010 è stato inserito nella lista dei musei cinesi che a breve verranno statalizzati.

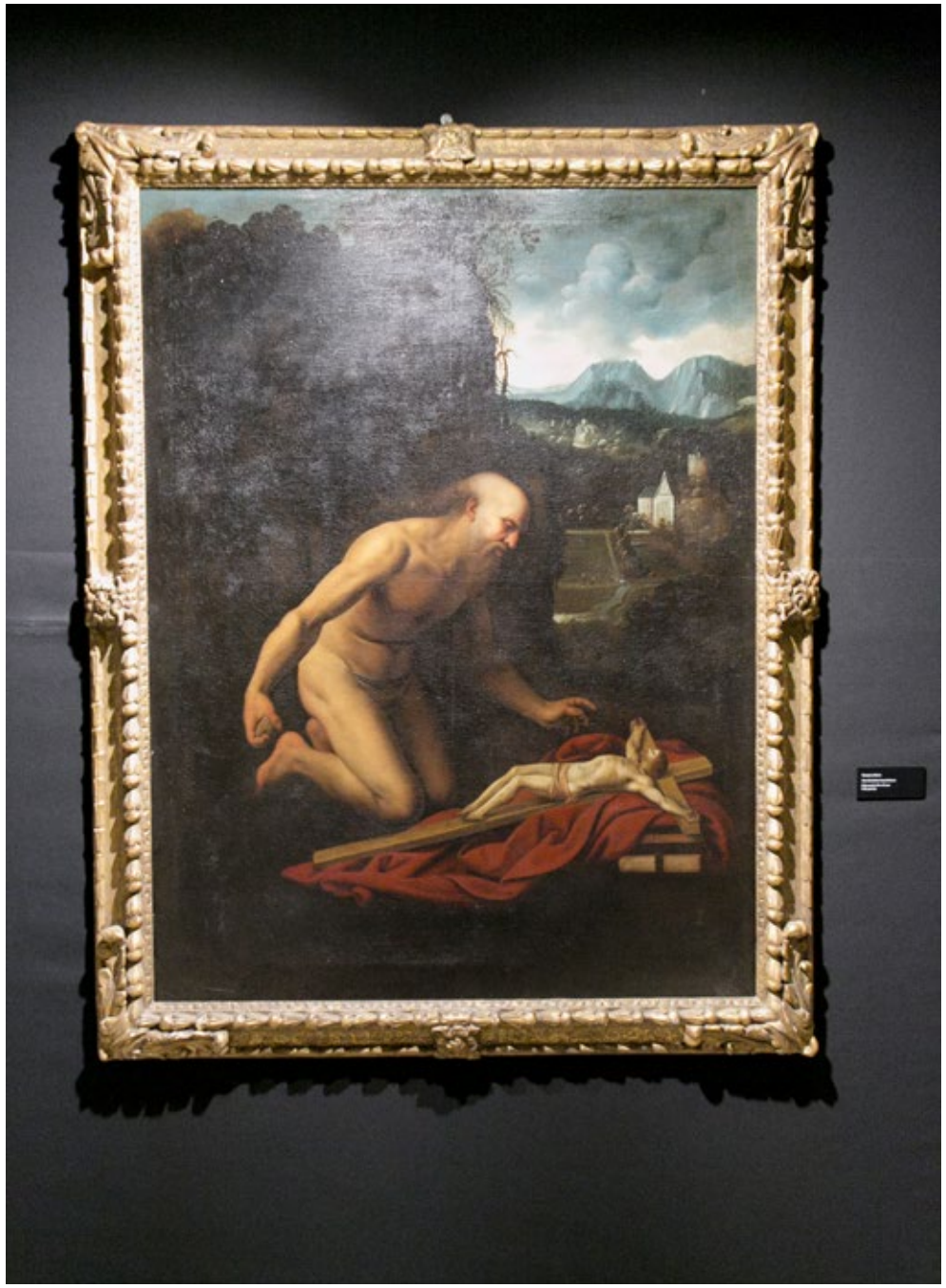
CAFA Modern Art Museum

Oggi l'Accademia, conscia del fatto che la globalizzazione ha importanti risvolti anche nel mondo dell'arte e della cultura, vuole dare la possibilità al suo pubblico di ammirare e conoscere una tradizione artistica a loro lontana grazie a questa mostra. Così usi, costumi, iconografia, tecniche pittoriche e gusto artistico della civiltà occidentale del passato arrivano nella 'terra del Sol Levante', con una mostra che pone l'attenzione su un'importante realtà del Cinquecento italiano: la scuola leonardesca. La mostra itinerante vede come protagoniste due realtà che già la storia ha messo in contatto: Venezia e la Cina. Per questo gemellaggio culturale si ringrazia anche il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, i suoi docenti e gli studenti del

Dipartimento di Musica Antica, i quali guidati dal maestro Cristiano Contadin si sono esibiti a Pechino in occasione del vernissage della mostra e durante il Beijing Music Festival, tenutosi nel mese di ottobre dello stesso anno. La musica si lega indissolubilmente alla pittura, arte sorella, al fine di ricreare all'interno del CAFA Modern Art Museum l'atmosfera della corte rinascimentale, proponendo pezzi riarrangiati dell'epoca di Leonardo e della tradizione musicale cinese del XV-XVI secolo.

L'omaggio che la Fondazione Levi fa a Leonardo e alla sua scuola rientra nell'ambito delle celebrazioni leonardesche che hanno visto come protagonisti molti altri musei e istituti di cultura italiani nel corso del 2019 e del 2020, fino a quando è stato possibile. Tra questi non possono non essere ricordate le Gallerie dell'Accademia di Venezia data la vicinanza geografica con la Fondazione; le Gallerie dedicano al grande maestro il secondo piano del museo esponendo disegni, bozzetti e appunti appartenenti alla propria collezione e ad altre di carattere internazionale provenienti da Londra, Parigi e New York; queste particolari opere sono solitamente custodite nei depositi del museo per ragioni conservative, tra queste il protagonista indiscusso è il foglio dell'*Uomo Vitruviano*.[3]
Le esposizioni tenutesi in questa occasione vedono coinvolte tutte le città italiane che ospitarono per un soggiorno rapido o per un lungo periodo di lavoro il grande maestro. Altre hanno avuto luogo a Milano presso la Biblioteca Ambrosiana, il Castello Sforzesco, il Museo della Scienza e della Tecnologia, il Palazzo Reale e

3. *Leonardo da Vinci. L'uomo modello del mondo,* Catalogo della mostra a cura di Annalisa Perissa Torrini, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2019.



Cesare da Sesto (attr.),
San Gerolamo in penitenza, 1519 circa,
olio su tela, 174×136×8 cm circa
COLLEZIONE PRIVATA

nel Refettorio del convento adiacente alla chiesa di Santa Maria delle Grazie che accoglie il celebre *Cenacolo*; Roma presso le Scuderie del Quirinale; Firenze presso Palazzo Vecchio e Palazzo Strozzi; Parma dove si trova la mostra *La fortuna della Scapigliata di Leonardo da Vinci*; Torino con la mostra *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro* ai Musei Reali nella quale si può vedere l'*Autoritratto di Leonardo* e altri tredici fogli manoscritti acquistati nel 1840 dal re Carlo Alberto appartenenti al *Codice sul volo degli uccelli;* Anghiari ospita due eventi che vogliono omaggiare il capolavoro scomparso del maestro *La Battaglia di Anghiari*; Parigi presso il Louvre e nei castelli della Loira di Ambroise, Clos Lucé e Chantilly dove si espongono i lavori che Leonardo ha portato con sé durante il suo periodo francese, entrati nella collezione del Delfino di Francia, ed altri acquistati dal Louvre nel corso dei secoli come *San Giovanni Battista* (1505-1510), *La Belle Ferronnière* (1500 circa), *Vergine delle Rocce* (1483-1486), *Sant'Anna, la Vergine e il bambino con l'agnellino* (1510-1513), il disegno *Ritratto di Isabella d'Este* (1500 circa) e *La Gioconda* (1503-1514). Anche Vinci, borgo natale del maestro gli reca omaggio; infatti presso il Museo Leonardiano si trova la mostra co-organizzata con il Museo degli Uffizi, che presenta la figura di Leonardo come artista ed ingegnere e per questo motivo è esposto uno dei suoi primi lavori ossia il disegno a china *Paesaggio 8P* datato 5 agosto 1473.[4]

Lo scopo della mostra *Leonardo e la sua grande scuola*

Con la mostra *Leonardo e la sua grande scuola* la Fondazione Levi vuole ricordare Leonardo da Vinci quale grande artista ma soprattutto come uno dei più grandi maestri; capace di insegnare e valorizzare al meglio ogni suo allievo arrivando a creare, senza rendersene poi del tutto conto, una vera e propria scuola pittorica: quella dei Leonardeschi.[5] A tal proposito nella mostra sono esposte opere come *Cristo fanciullo come Salvator Mundi* di Gian Giacomo Caprotti detto Salai, *San Girolamo in penitenza* attribuito a Cesare da Sesto, *San Giovanni Battista* attribuito probabilmente al francese Jean Clouet, *Leda e il cigno* di Cesare Magni e *La Vergine delle rocce* nelle due versioni di Bramantino e Bernardino de' Conti.

In queste opere gli allievi si ispirano ai tratti salienti della sua pittura e alle iconografie leonardesche, cercando di riproporle e far trapelare il loro talento in quanto artisti completi e non semplici imitatori. Si veda quindi la cura di Marco d'Oggiono nel cercare di rappresentare l'aria rarefatta sopra i corsi d'acqua, esattamente come faceva il maestro quando voleva rappresentare anche l'atmosfera presente nella scena; la mano dell'esperto Luini nel ricercare le fisonomie leonardesche nei volti delle sue dame; e l'abilità di Giampietrino nel rappresentare le trasparenze dei veli che coprono il capo della Vergine Maria e delle sante.

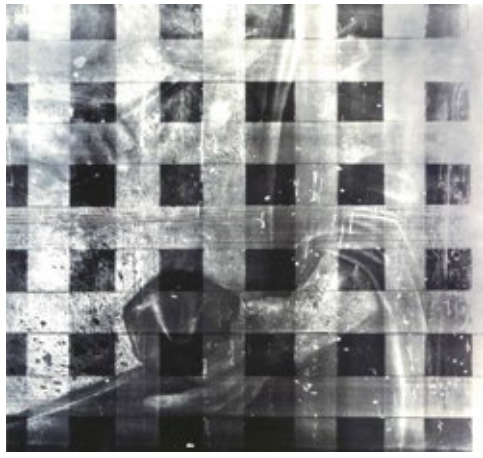
---

4. <https://www.touringclub.it/notizie-di-viaggio/leonardo-da-vinci-gli-eventi-e-le-mostre-in-italia-per-celebrare-i-500-anni-dalla> (cons. 3.7.2021); <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2019/08/500-morte-leonardo-da-vinci-mostre/> (cons. 3.7.2021); <https://www.leonardocinquecento.it/> (cons. 3.7.2021).

5. *Leonardo e la sua grande scuola,* catalogo della mostra a cura di Nicola Barbatelli, Poggio a Caiano: Edizioni Champfleury, 2019, pp. 33-65; *Leonardo and his outstanding circle,* Catalogo della mostra a cura di Nicola Barbatelli, Poggio a Caiano: Edizioni Champfleury, 2019, pp. 11-14 e pp. 45-65.

Leonardo e allievo,
Maddalena discinta, 1513-1515 circa,
olio su tavola, 81×71×7 cm circa
COLLEZIONE PRIVATA

In alcuni casi i lavori sono vere e proprie opere a quattro mani, come la *Maddalena discinta* realizzata da Leonardo da Vinci e da un suo allievo e punto focale della mostra veneziana. La figura femminile si staglia dalla vegetazione di fondo; essa appare imponente nella sua pudica fisicità poiché distoglie lo sguardo nei confronti dello spettatore. Con le mani regge un velo ed un pesante panneggio rosso e verde per coprirsi il ventre, i capelli si poggiano sulle spalle formando onde strette e morbide e tra i seni spicca un ciondolo composto da perle simbolo di castità, nobiltà e purezza d'animo quando sono associate ad una santa.
La critica è ancora restia a dare una precisa identità all'aiutante di Leonardo, probabilmente si tratta di Marco d'Oggiono o Giovan Pietro Rizzoli detto Giampietrino.[6] La mano del grande maestro si nota nella vegetazione in secondo piano, mentre l'allievo viene incaricato di rappresentare la figura principale dell'opera; si tratta di un onorevole gesto di stima da parte del capomastro nei confronti dell'allievo che si vede solo in rari casi all'interno delle botteghe rinascimentali.
Altra curiosità legata a questa tavola, è che in origine la figura femminile rappresentava Lucrezia romana suicida per vergogna e disonore. Il committente però si rifiutò di pagare l'opera perché rappresentava una donna pagana macchiatasi di un grave peccato; perciò gli artisti modificarono l'iconografia sostituendo il pugnale con un velo bianco e cambiando totalmente l'identità del soggetto. Grazie agli studi archivistici di Pedretti e alle analisi spettrografiche cui è stata sottoposta l'opera si ha oggi la testimonianza concreta di questa curiosità artistica.[7]

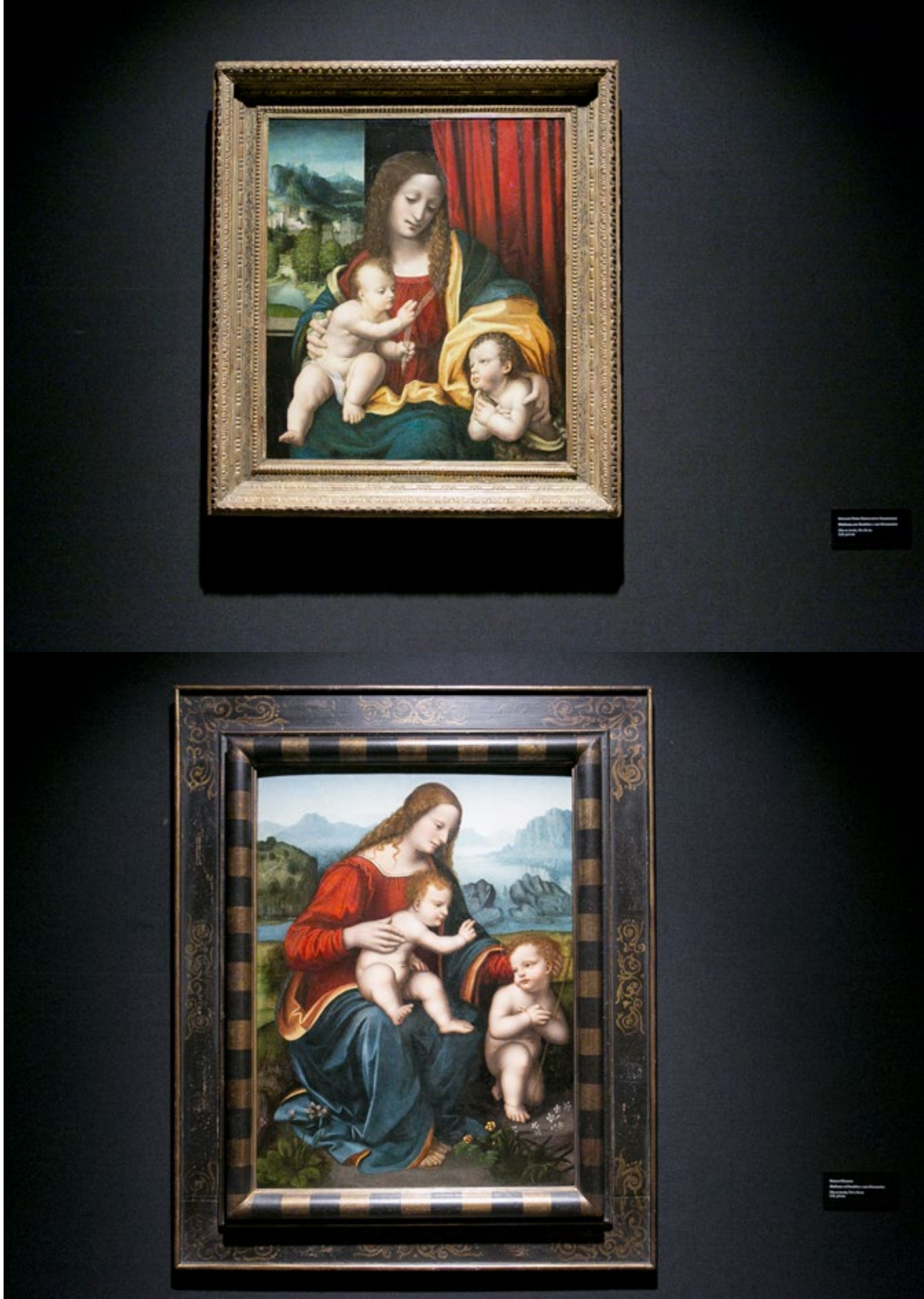


Leonardo e allievo, *Maddalena discinta*,
particolare dell'analisi spettrografica
del retro della tavola

6. Wilhelm Suida, *Leonardo und sein Kreis,* Monaco, 1929, p. 215; edizione italiana: *Leonardo e i leonardeschi*, introduzione a cura di Maria Teresa Fiorio, traduzione di Marta Ricci, Vicenza: Neri Pozza editore, 2001, p. 255; Carlo Pedretti, *Alla ricerca del Leonardo perduto,* «L'Erasmo», 25, gennaio-marzo 2005, pp. 68-69; Idem, *Leonardo. The European Genius. Painting and drawings,* Poggio a Caiano: CB Edizioni, 2007, pp. 30-33; *Leonardo e la sua grande scuola,* op. cit, pp. 73-80.

7. Pedretti, *Leonardo. The European Genius*, op. cit., pp. 13-22 e pp. 30-33.

L'idea di questa mostra itinerante nasce tre anni fa dalla volontà di Carlo Pedretti. Egli voleva celebrare l'imminente anniversario della morte di Leonardo con un evento che esaltasse e raccontasse l'artista e tutta la sua scuola; questo doveva essere una prosecuzione della mostra di dipinti e disegni leonardeschi tenutasi a Bruxelles presso la Basilica di Koekelberg nel 2007-2008, che egli stesso aveva ideato.[8]
Per il curatore Nicola Barbatelli l'esposizione deve rendere omaggio al suo mentore Carlo Pedretti, e ai suoi quarantennali studi su Leonardo e i suoi allievi non sempre valorizzati dalla critica come avrebbero dovuto.
Si percepisce in questo progetto espositivo la figura di Leonardo in maniera diversa: il genio diventa insegnante e lascia spazio alla formazione dei suoi seguaci occupandosene in prima persona. Egli è conscio del fatto che tra i tanti doveri di un grande artista c'è anche l'educazione delle nuove generazioni di pittori, che ereditano il fardello e la responsabilità di proteggere il primato dell'arte rinascimentale italiana a quel tempo.[9]
Questo è il motivo per cui molte opere esposte a Bruxelles nel 2007 tornano a Venezia e Pechino. Tra queste si possono ammirare indubbiamente la *Maddalena discinta*, la *Maddalena penitente* di Giampietrino (1515-20), *San Giovanni Battista* attribuito probabilmente a Jean Clouet (seconda metà 1500), *Santa Caterina di Alessandria* di Giampietrino (1540 circa) ed anche la precedente versione di Marco d'Oggiono (1520 circa), *I tre sacri fanciulli* di Bernardino de Conti (1520 circa), *La Maddalena con il vaso d'unguento* di Bernardino Luini (1525 circa), *Madonna col bambino e San Giovannino* nelle due versioni di Giampietrino (1515 circa) e Marco d'Oggiono (1515 circa), *Il cavallo della cosiddetta Opus praxitelis presso Monte Cavallo a Roma* di Daniele da Volterra (1550), un disegno attribuito a Leonardo rappresentante uno *Studio di cavallo e cavaliere per la Battaglia di Anghiari* (1504-1505) e *La Vergine delle Rocce* di Bernardino de Conti (1520 circa) il quale si ispirò all'omonima opera del maestro conservata alla National Gallery di Londra per la realizzazione del paesaggio e alla versione del Louvre per i soggetti sacri e per i panneggi.[10]



Marco d'Oggiono,
Madonna col bambino e San Giovannino in un paesaggio,
1515 circa, olio su tavola, 101×83×6 cm circa,
COLLEZIONE PRIVATA

Giovan Pietro Rizzoli detto Giampietrino,
Madonna col bambino e San Giovannino,
1515 circa, olio su tavola, 76×68×8 cm circa
COLLEZIONE PRIVATA

8. *Ivi.* L'esposizione venne realizzata in onore del cinquantesimo anniversario dei Trattati di Roma e della nascita della Comunità Europea.

9. *Leonardo e la sua grande scuola*, op. cit., pp. 29-31.

10. Pedretti, *Leonardo. The European Genius*, op. cit., pp. 30-83.

Leonardo da Vinci (attr.),
Studio di cavallo e cavaliere per la Battaglia di Anghiari, 1504-1505 circa,
penna e inchiostro marrone su carta tinta di bruno, 40×43×3 cm circa
COLLEZIONE PRIVATA

Grazie a Carlo Pedretti. Una vita per Leonardo 1928-2018

Carlo Pedretti inizia la sua carriera come giornalista per il Corriere della Sera e l'Osservatore Romano. Da sempre appassionato d'arte e storia, ha dedicato tutta la sua vita a studiare Leonardo e i suoi allievi; fino ad ottenere negli anni Sessanta la Cattedra di Studi su Leonardo all'Università della California a Los Angeles (UCLA) dirigendo anche l'Armand Center for Leonardo Studies.[11]

Tra i molti libri, saggi e articoli scritti su Leonardo rientrano anche le pubblicazioni per *l'Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo da Vinci*.

Pedretti pensava che l'arte non dovesse essere materia di studio destinata solo a pochi eletti e per questo ha sentito la necessità di collaborare con Rai Cultura e Rai 1 per alcune interviste ed apparizioni nel programma Superquark di Piero Angela.[12]

Lo storico dell'arte è stato insignito di molti premi tra cui: la cittadinanza onoraria di alcune città in cui Leonardo visse, la Medaglia d'oro alla Cultura consegnata dal Presidente della Repubblica Giovanni Leone e la Congressional Citation da parte del presidente degli Stati Uniti d'America Richard Nixon nel 1972. Ha ricevuto quattro lauree *honoris causa* dalle Università di Ferrara nel 1991, Urbino nel 1998, Cattolica di Milano nel 1999 e Caen (Francia) nel 2002.

A Pedretti si deve lo studio e il riordino di alcuni frammenti dei disegni del *Codice Atlantico* di Leonardo conservati presso la Royal Library di Windsor; da questa operazione esce un catalogo ufficiale nel 1957 e altre pubblicazioni correlate negli anni seguenti.[13]

Uno degli ultimi istituti di cultura che è riuscito ad omaggiarlo è stata l'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, la quale lo ha nominato membro onorario pochi anni prima della sua dipartita.[14]

Dal 2017, ormai alla fine della sua intensa e soddisfacente carriera, è diventato

---

11. <https://www.nuovafondazionepedretti.it/biografia/> (cons. 3.7.2021); Joyce Pellerano Ludmer, *Carlo Pedretti. A Bibliography of his Work on Leonardo da Vinci and the Renaissance (1944-1984)*, Los Angeles: Regents of the University of California, 1985; Nathalie Guttmann, *Carlo Pedretti's Publications 1985-1995, with an Aftermath & a Supplement (1946-1998)*, «Achademia Leonardi Vinci», IX, 1996, pp. 191-205.

12. <https://www.youtube.com/watch?v=z9nG46iKh3Q> (cons. 3.7.2021); <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Le-Prime-idee-di-Leonardo-da-Vinci-per-lUltima-Cena-2e466c34-90e1-400c-b805-9c49041fe19a.html> (cons. 3.7.2021); <https://www.raiplay.it/video/2014/05/Leonardo-Da-Vinci---Visionari-del-19052014-9e7a9979-caa4-4cf8-a384-a6f31e644feb.html> (cons. 3.7.2021); <https://www.raiscuola.rai.it/ricerca.html?q=carlo+pedretti> (cons. 3.7.2021).

13. Kenneth Willis Clark e Carlo Pedretti, *The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle,* voll. 1-3, Londra: Phaidon, 1968-1969; Carlo Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano: Electa, 1978; *Idem*, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze*, Firenze: Giunti, 1985; *Idem*, *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci*, in *Edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci*, a cura della Commissione Vinciana, vol. 6, Firenze: Giunti, 1987; *Idem*, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nella biblioteca Reale di Torino: con la riproduzione integrale dell'opera inedita Disegni d'architettura militare di Leonardo da Vinci (Ms. Saluzzo 312),* in op. cit., a cura della Commissione Vinciana, vol. 16, Firenze: Giunti, 1990; *Idem*, *The drawings of Leonardo da Vinci and his circle in America,* in op. cit., a cura della Commissione Vinciana, vol. 17, Firenze: Giunti, 1993; *Idem*, *Libro di Pittura: edizione in facsimile del codice urbinate lat. 1270 nella Biblioteca apostolica Vaticana di Leonardo da Vinci,* in op. cit., a cura della Commissione Vinciana, vol. 10, Firenze: Giunti, 1995; *Idem, Leonardo - Le Macchine*, Firenze: Giunti, 1999; *Idem*, *Leonardo & io*, Milano: Mondadori, 2008.

14. *Bibliografia completa di Carlo Pedretti (1928-2018),* a cura di Margherita Melani, Poggio a Caiano: CB edizioni, 2019.

membro del Comitato Nazionale per la celebrazione dei 500 anni dalla morte di Leonardo da Vinci con l'incarico di organizzare esposizioni, lezioni universitarie e conferenze per celebrare la figura del genio toscano. Lo studioso si è spento il 5 gennaio 2018 non riuscendo a vedere i risultati del suo ultimo sforzo accademico.[15]

Due allestimenti a confronto

Due mostre e due modi di concepire il concetto di museo e allestimento totalmente differenti. Venezia presenta una mostra conservatrice, tradizionalista e destinata ad un pubblico esperto; al contrario Pechino punta su interattività, innovazione e didattica. Andiamo nel dettaglio.

L'esposizione veneziana[16] si articola su sei sale, le opere esposte appartengono a collezionisti privati italiani e americani. Nella prima sala si possono ammirare le opere attribuite a Gian Giacomo Caprotti detto il Salai, il giovane seguace di Leonardo; egli entrò nella bottega nel 1490 a soli dieci anni e si rivelò uno tra i più amati dal maestro a punto tale da nominarlo fra gli eredi nel suo testamento.[17] Le opere di Salai qui esposte sono: *Cristo fanciullo rappresentato come Salvator Mundi*, *Sant'Anna Metterza* tema iconografico molto diffuso nel quattrocento poiché la Santa madre di Maria era personificazione della chiesa cattolica, la quale essendo madre di tutti i cristiani aveva il compito di proteggerli, e la *Sacra conversazione* rappresentante la Madonna con il bambino, l'agnello e Sant'Anna mentre porge al piccolo un grappolo d'uva, simbolo del suo futuro sacrificio.

Nella seconda sala sono esposte due opere di Bernardino Luini: *Marta e Maria Maddalena* e la *Maddalena con il vaso d'unguento.* Nella prima opera le due sante simboleggiano la vita contemplativa e la vita attiva che i cristiani devono avere, infatti essi devono essere sia eremiti che predicatori in base al volere della chiesa cattolica e al progetto che Dio aveva per loro; nel secondo dipinto la Maddalena viene rappresentata come una nobile signora, ben vestita e riccamente ornata di gioielli, foglie di vite e fiori che sorreggono i lunghi capelli intrecciati. Immancabile è il vasetto che contiene l'unguento, si tratta del suo oggetto identificativo che richiama alla memoria due passi delle sacre scritture che la riguardano: il primo la descrive mentre stava portando olii ed unguenti al sepolcro per trattare il corpo del defunto Cristo;[18] il secondo la descrive mentre cosparge di olii profumati i piedi di Cristo usando i suoi

15. <https://www.giannellachannel.info/carlo-pedretti-mia-vita-con-leonardo-da-vinci-intervista/> (cons. 3.7.2021); <https://www.corriere.it/cultura/18_gennaio_05/morto-carlo-pedretti-storico-arte-leonardo-da-vinci-aa3912e0-f243-11e7-97ff-2fed46070853.shtml> (cons. 3.7.2021).

16. *Leonardo e la sua grande scuola,* op. cit.

17. Manoscritto C, (=Ms 2174), Bibliothèque de l'Institut de France, <https://www.photo.rmn.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCXE2R30U&SMLS=1&RW=1536&RH=752#/SearchResult&VBID=2CO5PCXE2R30U&SMLS=1&RW=1536&RH=752&PN=2> (cons. 24.2.2021); Vasari Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri,* a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino: Einaudi, 1986, pp. 170-174, <http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf> (cons. 24.2.2021); Carlo Pedretti e Marco Cianchi, *Manoscritto C. Leonardo. I codici*, «Art Dossier», 100, aprile 1996, Firenze: Giunti, pp. 24-25.

18. Mt XXVIII, 1-5; Mc XVI, 1-2; Gv XX, 1 e 18.

Bernardino Luini,
Marta e Maria Maddalena,
1515-1518 circa, olio su tela, 96×106×8 cm
COLLEZIONE PRIVATA

stessi capelli durante la cena in casa di Simone il fariseo.[19] Sempre in questa sala si trovano altre due tavole di Marco d'Oggiono rappresentanti la *Madonna col bambino e San Giovannino in un paesaggio naturale* e *Santa Caterina d'Alessandria* abbigliata come una ricca dama del cinquecento mentre sorregge l'oggetto del suo martirologio, cioè la ruota dentata.
La terza sala, nonché la più importante, presenta al pubblico tre lavori di mano del grande maestro da Vinci: *La Maddalena discinta* e i due disegni *Testa di uomo* e *Studi per la Battaglia di Anghiari.* Le tre opere per ragioni conservative sono esposte all'interno di teche climatizzate e illuminate in modo particolare per permettere al visitatore di apprezzare le opere nella loro interezza con la possibilità di osservare anche il retro ed il supporto spesso non valorizzato. Importante è promuovere la fruizione dei beni culturali nel rispetto delle norme sulla tutela e conservazione.
La quarta sala apre con i lavori di Giovan Pietro Rizzoli detto Giampietrino: *Madonna col bambino e San Giovannino, Santa Caterina d'Alessandria, Maddalena penitente* e *Cristo portacroce.* Le altre opere esposte sono le due versioni del *San Giovanni Battista* di Jean Clouet e di Mariotto Albertinelli, ed il grande telero con *San Gerolamo in penitenza* di Cesare da Sesto.
Nella quinta sala si può ammirare nella sua totalità la tavola *Leda e il cigno* attribuito a Cesare Magni. La storia rappresentata deriva dalla mitologia greca; la bella regina di Sparta Leda amoreggia con il dio Giove, il quale ha preso le sembianze di un elegante cigno per potersi avvicinare a lei e accoppiarsi. La donna scoprendo di essere incinta decide astutamente di consumare il matrimonio con il marito Tindaro, per fingere che i figli che portava in grembo fossero suoi. Da questi atti d'amore nacquero i quattro gemelli di Sparta: i Dioscuri Castore e Polluce i fanciulli più forti della città e vincitori alle prime Olimpiadi nelle specialità di corsa e pugilato, Elena di Troia nota in tutta la Grecia per la sua bellezza e Clitennestra futura regina di Micene e moglie di Agamennone.[20] I quattro gemellini sono appena usciti dalle uova che li ospitavano durante la gestazione, appaiono nell'angolo in basso a sinistra della tavola; essi scambiano uno sguardo amorevole e d'intesa con la madre e questo allude alla bugia che la donna racconta al marito per proteggerli. L'opera si colloca all'interno dell'ambiente della scuola leonardesca, altri seguaci del maestro hanno rappresentato il mito di Leda e il cigno ispirandosi iconograficamente proprio al dipinto del maestro, di cui ora resta solo un disegno preparatorio. A tal proposito, oltre al lavoro attribuito a Cesare Magni, si vedono le versioni di

19. Lc VII, 36-39.

20. Clitennestra è responsabile anche dell'assassinio del marito Agamennone, dopo il ritorno in patria dalla Guerra di Troia; Apollodorus Atheniensis, *Biblioteca*, traduzione a cura di James George Frazer e Giulio Guidorizzi, Milano: Adelphi, 1995, III, 10, v. 5, 6-11; *Ivi,* I, 7, v. 10; Hyginus, *Fabulae*, traduzione a cura di Giulio Guidorizzi, Milano: Adelphi, 2000, pp. 14, 77; Pausanías, *Helládos Periēghēsis,* traduzione a cura di Benjamin W. Heineman, Londra: Harvard University Press, 1965, III, 13, v. 8; Apollónios Ródios, *Argonautica,* traduzione a cura di Benedictus G. Teubneri, Lipsia, 1854, v. 201; Publius Ovidius Naso, *Eroidi*, traduzione a cura di Emanuela Salvadori, Milano: Garzanti, 2006, III, 77; *Idem*, *Metamorphoseon,* a cura di Luigi Goracci e Isidoro Del Lungo, Firenze: Felice Le Monnier, 1896, VI; Hómēros, *Iliás*, a cura di Benjamin G. Teubneri, Stuttgart - Lipsia, 1998, XXIV, v. 199; *Ivi*, III, v. 426; *Idem*, *Odýsseia*, a cura di Gabriele M. Wright e Peter V. Jones, Oxford: Clarendon Press, 1997, XI, v. 299; Píndaros, *Nemea*, a cura di Les belles lettres, Parigi, 1958, X, v. 55.

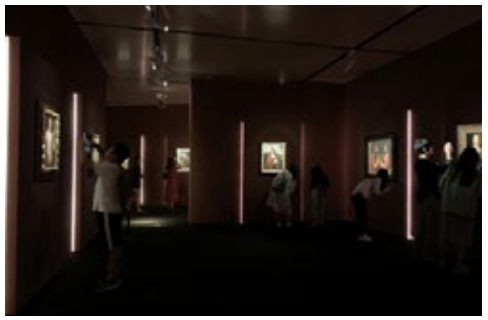
Cesare da Sesto (due versioni conservate rispettivamente presso Galleria Borghese, Roma e Wilton House, Salisbury), Francesco Melzi (Uffizi, Firenze) e Giampietrino (Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel). Tutte le versioni sono accomunate da una magistrale cura nella realizzazione del paesaggio, il quale deve apparire più realistico possibile, e dall'uso di linee sinuose per rappresentare il corpo della donna ed il collo del cigno a fine di esaltare il carattere erotico del tema scelto.[21]
La mostra veneziana si chiude con due versioni della *Vergine delle rocce* di Bernardino de' Conti e Bramantino, *La Madonna col bambino e San Giovannino* di Bernardino Luini e scuola, *I tre santi fanciulli* di Bernardino de' Conti e la *Madonna dei fusi* di Ambrosius Benson.
L'allestimento è dislocato in tutte le sale del secondo piano del palazzo. La scelta curatoriale è tradizionalista, le opere sono affisse a strutture metalliche appositamente realizzate e rivestite con stoffa scura. I dipinti sono accompagnati da una breve didascalia descrittiva e sono illuminati con luce calda sagomata a occhio di bue; lo scopo è catturare l'attenzione del visitatore sulle opere in maniera puntuale. Le sale in penombra accolgono i visitatori e li fanno immergere in un viaggio tra le opere di Leonardo e dei suoi più capaci allievi; occhi e mente vengono totalmente catturati dalle opere per far sì che lo spettatore possa estraniarsi dalla frenetica vita quotidiana per prendere un momento per saziare la propria fame di conoscenza.

Per l'esposizione al CAFA Modern Art Museum di Pechino si predilige un allestimento innovativo e una mostra nel complesso didattica e interattiva.[22]
Alle opere presentate a Venezia ne vengono aggiunte dieci tra dipinti e disegni, appartenenti sempre a collezioni private italiane e americane. Le nuove opere sono: *Il cavallo della cosiddetta Opus praxitelis presso Monte Cavallo a Roma* disegno realizzato da Daniele da Volterra, *Madonna col bambino e San Giovannino* detta anche *Madonna del pannolino* dipinto attribuito a Giampietrino, *Matrimonio mistico di*

21. Maria Teresa Fiorio, *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia,* Milano: Skira, 1998, pp. 385-396.

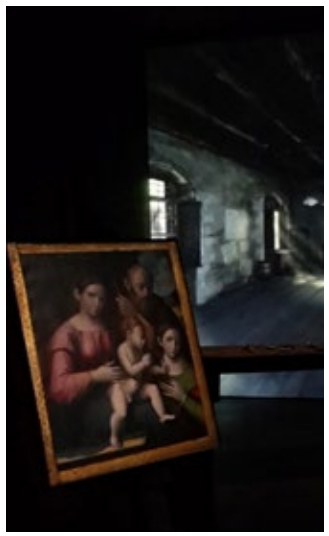
22. *Leonardo and his outstanding circle,* op. cit.

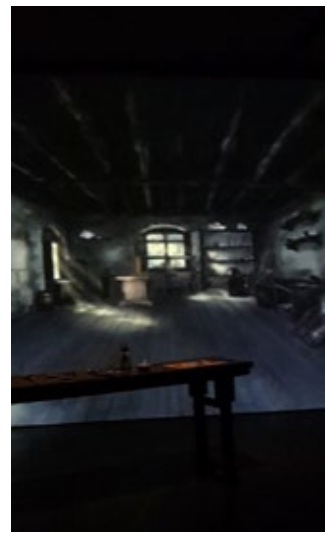
Santa Caterina una tela di grandi dimensioni attribuita ad un anonimo artista lombardo attivo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, *Santa Veronica* di Marco d'Oggiono, due opere di Salai cioè *Madonna col bambino* ed una versione di bottega dell'opera del maestro *La scapigliata*, il disegno rappresentante la *Madonna col bambino, San Giovannino e Sant'Anna* realizzato da Bernardino Lanino, *Sacra famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* di Giulio Francia, il particolare olio su supporto in bronzo raffigurante una versione della *Madonna del garofano* di Vespino ed il tanto discusso *Ritratto di Leonardo da Vinci noto come Tavola Lucana;* quest'ultimo è conservato presso il Museo delle Antiche Genti di Lucania a Vaglio di Basilicata (Potenza) ed è stato attribuito da una parte della critica alla mano di Leonardo per via di un presunto autografo sul retro. Non è compito di questo reportage entrare in merito al dibattito sull'attribuzione di quest'opera alla mano del maestro, però si può constatare che spesso la questione sull'attribuzione è complessa e argomento di accesi dibattiti accademici per molti anni pertanto merita sempre particolare attenzione e approfondite ricerche.



Gian Giacomo Carotti detto Salai,
La Scapigliata, 1510 circa,
olio e tempera su tavola, 37×30×6 cm circa
COLLEZIONE PRIVATA

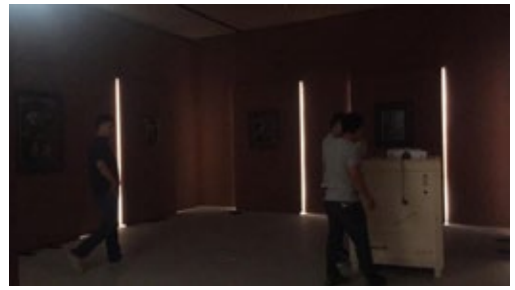
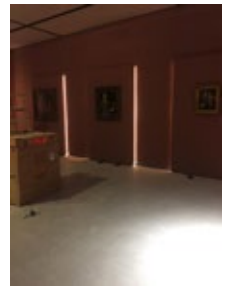
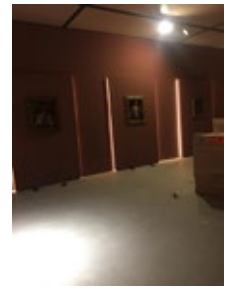
La mostra si dispone su nove sale al primo piano del museo dell'Accademia di Belle Arti; all'ingresso una tenda scura divide lo spettatore dall'esposizione, come una sorta di confine temporale oltre il quale il visitatore compie una sorta di *grand tour* nell'arte italiana del Rinascimento.
Nella prima sala si accoglie il visitatore con un video dell'esposizione di Venezia, come se la Fondazione Levi volesse simbolicamente passare nelle mani del CAFA Modern Art Museum il testimone delle celebrazioni leonardesche. Sulla parete di fondo si vede una didascalia bianca su fondo nero, la quale spiega i caratteri generali della mostra e il suo scopo didattico (tutte le didascalie presenti in questa mostra sono bilingue inglese-cinese).
Nella seconda sala si può apprezzare il carattere interattivo dell'esposizione; l'ologramma di Leonardo da Vinci accoglie il visitatore e gli racconta aneddoti interessanti sulla sua vita e com'è diventato capo di una bottega tra le più ambite del suo tempo ed ammirate oggi. La parte interattiva di questa mostra è frutto di una collaborazione tra maestranze italiane e locali che hanno messo a punto una tecnologia tale da riuscire a ricreare tridimensionalmente figure digitali bidimensionali, dando una connotazione estremamente realistica al tutto.
La terza sala è dedicata alle opere di Salai e Marco d'Oggiono.
La sala successiva segue lo stesso intento didattico ed espositivo della precedente proponendo in questo caso le opere di Bernardino Luini e Giampietrino. Sulle pareti sono presenti didascalie che riassumono la vita degli artisti, spiegano le iconografie sacre e profane non sempre note alla tradizione pittorica orientale e si racconta qualche aneddoto sulle opere esposte.





La quinta e la sesta sala sono state ricavate dal medesimo ambiente; sono esposte le opere di Mariotto Albertinelli e Jean Clouet; i due grandi teleri rappresentanti il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* dell'anonimo artista lombardo e *San Gerolamo in penitenza* di Cesare da Sesto. Nella parete di sinistra si apre una nicchia con uno spazio interattivo: l'ologramma del pittore Salai racconta come si svolge la vita di un allievo all'interno di una bottega tra il Quattrocento e il Cinquecento, di cosa si occupa, cosa impara, su che opere può studiare e sperimentare, quali attrezzi del mestiere sono a sua disposizione; proprio una riproduzione di questi oggetti e dell'ambiente di bottega è presente all'interno della nicchia visitabile. Sempre all'interno della nicchia, si trova la tavola *Sacra famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* di Giulio Francia allestita su un cavalletto da pittore.
Nella settima sala si trovano le teche con all'interno la *Maddalena discinta*, i disegni *Testa di uomo* e *Studi per la Battaglia di Anghiari;* due didascalie parietali raccontano le vicende della tavola della *Maddalena*, le abilità tecniche di Leonardo nel disegno e gli eventi storici che portarono Leonardo a viaggiare per molte città italiane sino ad arrivare in Francia.
Tra la settima e l'ottava sala è presente un altro spazio interattivo, grazie alla presenza di un *touch wall* ed un mouse il visitatore può diventare un restauratore e provare a restaurare i lavori di Leonardo proiettati tramite un pennello virtuale.
I *feedback* dei visitatori e degli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Pechino che hanno visto la mostra sono stati molto positivi; soprattutto in merito agli spazi interattivi perché danno la possibilità di unire tradizione e innovazione per rendere l'educazione museale coinvolgente.
Nell'ottava sala sono esposte le opere di vari artisti come Bramantino, Vespino e i disegni di Daniele da Volterra e Bernardino Lanino.
Nella nona ed ultima sala si trova la teca che conserva la *Tavola Lucana*; anche in questo caso la scelta curatoriale di usare una teca per l'allestimento non è casuale, essa permette allo spettatore di poter osservare anche il retro della tavola per poter vedere il presunto autografo dell'artista il quale recita la frase '*pinxit mea*' (dipinta da me) in cui alcuni studiosi riconoscono il tratto calligrafico di Leonardo.[23] La mostra si chiude con un video documentario sul ritrovamento della tavola e sul processo di analisi e studio che ha portato una parte della critica a valutare l'ipotesi che si possa trattare dell'autoritratto del mastro stesso.
Il progetto di allestimento è stato curato dallo studio di architettura RDM Studio di Pechino e in particolar modo dall'architetto veneziano Riccardo Dal Mas, altro fiore all'occhiello di questa mostra che lega la nostra amata città al Sol Levante.
Le opere sono state appese su pannellature in cartongesso scuro, retroilluminate con un profilo a led al fine di facilitare la lettura delle didascalie, le opere sono illuminate anche frontalmente da luci calde sagomate ad occhio di bue.
Questo tipo di allestimento e la presenza di molti spazi interattivi permettono di far

23. *Ivi*, pp. 207-208. Questi studiosi dopo aver paragonato la tavola ad altre opere firmate da Leonardo e ad alcune pagine manoscritte del suo diario ritengono che si tratti di un'opera del maestro.

dialogare in modo armonioso opere antiche, architettura contemporanea e tecnologia; in questo allestimento la modernità si piega alle esigenze dell'arte riuscendo ad esaltare le sue qualità estetiche al meglio; facendo interagire ambiente e oggetto esposto per creare una sinfonia perfetta.
Infine, il carattere didattico di questa mostra è di successo e aderente allo scopo iniziale del progetto espositivo ossia: far conoscere alle nuove generazioni di artisti orientali la tradizione artistica europea e italiana. Italia, il paese dove la 'grande arte', come la chiamava Giorgio Vasari, è nata.

Non solo mostra. Fotografare Leonardo nel XXI secolo

Una mostra non è solo l'esposizione fine a se stessa; può essere occasione per organizzare workshop ed altri eventi collaterali. Questo la Fondazione Ugo e Olga Levi lo ha colto e fatto proprio, organizzando un workshop di fotografia e post-produzione. L'evento si è tenuto il 27 ed il 28 luglio 2019, nelle sale della mostra e destinato a tutti: visitatori, appassionati di fotografia ed anche semplici curiosi.
Il fotografo torinese che ha tenuto il workshop si occupa di educazione fotografica museale; in occasione del corso ha spiegato le varie tecniche da utilizzare per realizzare lo scatto perfetto quando ci troviamo davanti ad un'opera e come lavorare al meglio con il nostro pc e con alcune app per smartphone durante la fase di post-produzione. Dopo una breve digressione su come utilizzare le macchine fotografiche professionali che molti tra i partecipanti avevano con sé, il corso si è focalizzato sull'utilizzo dello smartphone per fotografare al meglio le opere d'arte, poiché si tratta di uno strumento che chiunque di noi usa abitualmente e spesso in maniera errata.
Fotografare un'opera d'arte non è semplice indipendentemente dal mezzo usato, poiché bisogna far fronte a diversi ostacoli prima di ottenere lo scatto perfetto. Tra questi ostacoli troviamo senza dubbio le condizioni di luce della sala espositiva la quale non può essere troppo luminosa e ovviamente è proibito l'uso del flash per motivi conservativi, altro problema può essere l'ingiallimento naturale delle patine delle opere che non permette la corretta percezione dei colori utilizzati dall'artista, e l'eventuale esposizione delle opere all'interno di teche o *climabox* in vetro o plexiglass ciò fa sì che nelle foto appaiono ombre, aloni, riflessi di luce indesiderati e inevitabilmente la nostra stessa ombra che si riflette mentre soddisfatti stiamo immortalando il nostro quadro o oggetto di arte applicata preferito.

Feedback del pubblico

Entrambe le esposizioni hanno avuto un feedback positivo da parte dei visitatori. Le esposizioni sono molto differenti tra loro e puntano a creare un dialogo con un pubblico ampio ed eterogeneo.

L'esposizione di Venezia è rivolta ad un pubblico esperto; un visitatore che generalmente conosce l'iconografia e l'iconologia dell'arte rinascimentale occidentale, conosce la figura di Leonardo da Vinci grazie al proprio bagaglio culturale maturato durante il periodo di formazione. Questa tipologia di visitatore può concentrarsi nel processo di analisi delle figure degli allievi di Leonardo meno noti, ed ha la possibilità di vedere opere che appartengono a collezioni private le quali vengono messe a disposizione della pubblica fruizione raramente.

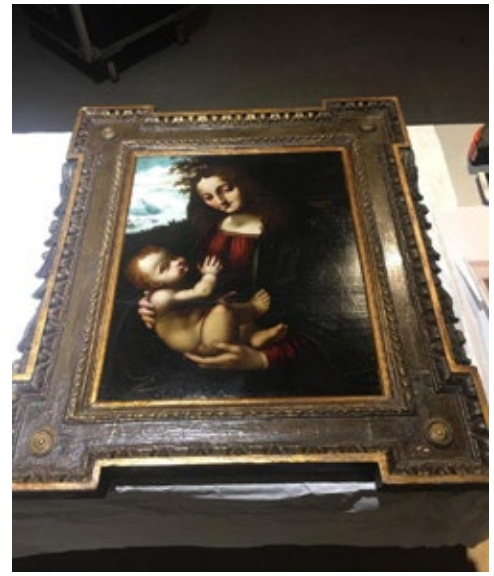
Positivo è stato anche il giudizio sull'allestimento poiché ambientare una mostra come questa in un palazzo storico veneziano, che si affaccia sul Canal Grande, permette di valorizzare al meglio le singole opere e l'ambiente ricreando l'atmosfera di Casa Levi come desideravano i proprietari ossia un tempio dell'arte, della cultura e un'esperienza di visita quasi onirica.

Al contrario, la mostra di Pechino si rivolge prettamente ad un pubblico di studenti. Si tratta di una mostra a carattere didattico ed interattivo quindi il luogo ideale per gli iscritti dell'Accademia di Belle Arti dove fare lezione in situ; potendo dialogare d'arte rapportandosi direttamente con le opere e potendole osservare da vicino. Osservare i dettagli iconografici e i diversi tratti che gli allievi del grande maestro avevano nel disegno preparatorio e nella pittura, permette di capire al meglio il loro talento. Anche in questo caso, l'allestimento ha entusiasmato il pubblico poiché permette di legare con successo concetti come conservazione e tutela ad altri come innovazione e digitalizzazione.

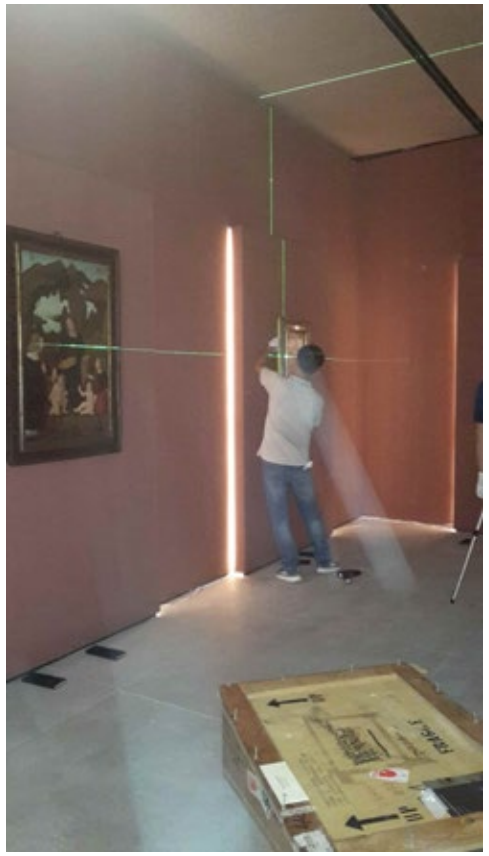
In conclusione, mi permetto di raccontare qual è stato il mio ruolo all'interno di questa mostra itinerante. Mi sono occupata della redazione di un importante documento che accompagna sempre l'opera d'arte: il Condition Report. Questo documento è richiesto dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e per il turismo italiano, assieme alla Scheda di Prestito esso funge da passaporto per l'opera poiché attesta il suo stato di salute e conservazione.

Il Condition Report pone l'accento sui punti di criticità dell'opera dal punto di vista conservativo; questi devono essere monitorati da occhio esperto quotidianamente, sia nel periodo di esposizione che durante ogni spostamento. Il documento da inoltre informazioni dettagliate sulla composizione materiale dell'opera, disposizioni su come deve essere maneggiata, trasportata ed esposta specificando anche la temperatura che ogni stanza del museo deve avere, la percentuale di umidità della sala, la tipologia d'illuminazione cui deve essere sottoposta e se occorre collocarla all'interno di una particolare teca climatizzata.

A Pechino mi sono occupata anche dell'allestimento della mostra; predisponendo pure le didascalie che raccontano la vita degli artisti, spiegano i loro lavori e il contesto culturale di cui facevano parte. Confrontandomi con le conservatrici del CAFA Modern Art Museum ho percepito che il concetto più complicato da spiegare al pubblico cinese, che appartiene ad una tradizione artistica e artigianale differente da quella occidentale, è stato il significato della parola 'bottega'. Bottega intesa come il luogo dove un mastro pittore insegna la sua arte a degli allievi talentuosi, i quali creano opere uniche ed originali; e non come il luogo dove la produzione rispetta rigidi modelli prestabiliti, dove ne consegue una produzione uniformata simile ai lavori di artigianato industriale delle porcellane cinesi della tarda dinastia Ming (XVI secolo) ben note al pubblico pechinese.



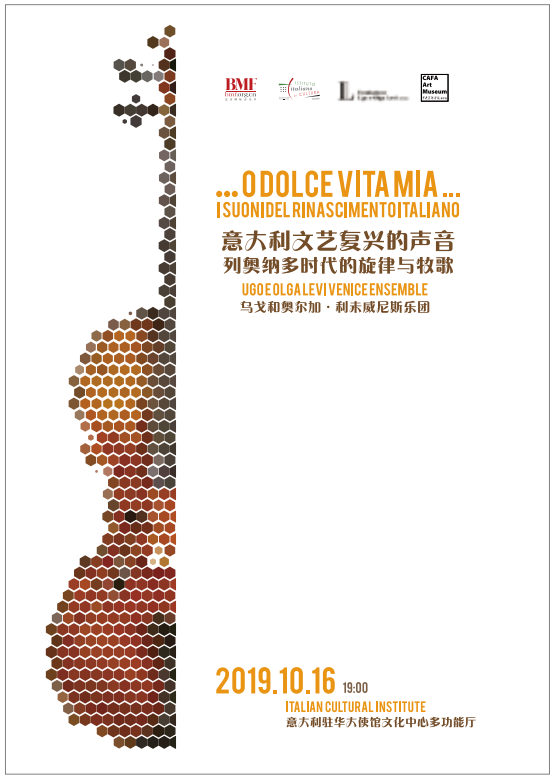
Per me si è trattato di un'interessante esperienza lavorativa e formativa, sia per la mia crescita professionale che personale. La Fondazione Ugo e Olga Levi è riuscita a creare due mostre in grado di soddisfare le esigente di ogni visitatore: da quello esperto alla ricerca di opere non sempre fruibili pubblicamente e di dettagli pittorici su cui riflettere; a colui che timidamente si avvicina al mondo dell'arte ed ha quindi necessità di una mostra pedagogica. Due esposizioni uniche in due città storicamente legate che riescono a dialogare e cooperare creando splendidi eventi culturali.



Cristiano Contadin

Cronache cinesi. I concerti a Pechino del Venice Ensemble Ugo and Olga Levi

O dolce vita mia oltre ad essere l'incipit del madrigale di Adrian Willaert è il titolo del programma di concerto eseguito a Pechino in due eventi distinti dalla Ugo e Olga Levi Venice ensemble il 16 e 18 ottobre 2019.
L'occasione di questo viaggio è nata in seno alla mostra *Leonardo e la sua grande scuola* organizzata dalla Fondazione Levi che ha visto una prima fase di esposizione presso Palazzo Giustinian Lolin nel periodo maggio-agosto ed una successiva presso il prestigioso CAFA Modern art Museum di Pechino, dal settembre seguente.
L'idea temeraria propostami dal direttore Giorgio Busetto è stata quella di dare voce e suono al mondo rappresentato da Leonardo e dai pittori della sua scuola nei dipinti esposti, impegnando un gruppo vocale/strumentale composto da studenti appartenenti al Dipartimento di Musica antica del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.
La costruzione del programma è stata in sé molto interessante e di stimolo alla ricerca anche su impulso del dottor Francesco Stochino che ci ha spinto a considerare la possibilità di inserire all'interno del concerto brani della tradizione musicale cinese coeva a Leonardo. Grazie alla consulenza del prof. Luca Pisano, al tempo ricercatore in Lingua e Letteratura Cinese presso l'Università Kore di Enna, e suonatore egli stesso di *gu-qin*, sono stati individuati alcuni brani che in seguito io stesso ho arrangiato per lo strumentario a nostra disposizione.
L'appuntamento per la partenza era fissato per la sera del 12 ottobre all'aeroporto di Tessera; foto di gruppo e via.



Il concerto del 16 ottobre 2019
presso l'Ambasciata Italiana e sede dell'Istituto Italiano di Cultura di Pechino

Locandina del concerto

Gli allievi coinvolti nel progetto sono stati: Yihao Duhan *voce*, Lara Makolle Tekovic *flauto dolce*, Alvise Zanella *liuto*, Davide Gazzato *liuto e percussioni*, Marcello Alemanno e Alberto Casarin, *viola da gamba* ai quali mi sono aggiunto anche io come violista da gamba e ne ho assunto la direzione. Il gruppo di viaggio si è completato con Ilaria Campanella e Claudia Canella in rappresentanza della Fondazione Levi e con Ferruccio Busetto, graditissimo compagno di viaggio.

L'impatto con la città di Pechino è stato da subito di stupore e meraviglia, a mo' dei viaggiatori stranieri che arrivavano in Italia nel Rinascimento; stupore per la vastità degli spazi urbanizzati e meraviglia per le costruzioni avveniristiche e storiche che abbiamo avuto modo di vedere nei giorni passati in città. Il dottor Stochino, advisor del Beijing Music Festival, sin dall'arrivo in aeroporto ci ha accompagnato come prezioso Virgilio nei primi giorni della nostra permanenza, facendoci immergere da subito nello spirito della città così ricca di contraddizioni e cose da vedere.
Il primo concerto era fissato per il giorno 16 e nei due giorni liberi a disposizione abbiamo avuto il tempo di organizzare al meglio sia le prove che una prima breve uscita in visita alla città.
Le prove si sono svolte in una delle stanze dell'albergo dove alloggiavamo. La gestione un po' "creativa" dello spazio tra i letti, con tavolini e sedie a fare da leggio, è stata per gli allievi l'occasione di capire quanto sia importante sapersi adattare alle situazioni senza mai perdersi d'animo, dando sempre e comunque il meglio di sé.
Il giorno successivo alle prove si è deciso di andare a visitare il Palazzo d'Estate utilizzando i mezzi pubblici. Grande impresa! È difficile fare paragoni con le meraviglie architettoniche del mondo occidentale cui noi apparteniamo ma la sensazione di armonia e bellezza che il palazzo reale, con il suo lago, i suoi boschetti e giardini, i suoi templi dipinti ci ha restituito, penso sia stata per tutti indimenticabile. Al ritorno in albergo si è concluso la giornata con la prova generale del concerto.

Il momento di svago con la visita al Palazzo d'Estate è stato utile ad allentare la tensione della prima esibizione avvenuta nei locali dell'Ambasciata Italiana e sede anche dell'Istituto Italiano di Cultura, organizzatore dell'evento. La consapevolezza di tale onore ed onere si è fatta via via più intensa con l'avvicinarsi del momento del concerto avvenuto alla presenza delle più alte cariche istituzionali italiane d'istanza presso l'Ambasciata Italiana e di rappresentanti di istituzioni governative estere. Il concerto ha riscontrato un ottimo successo da parte del pubblico che, ascoltando alcuni brani della tradizione cinese, inseriti ad hoc nel programma, si è molto stupito della continuità e omogeneità con il repertorio antico. La cosa curiosa, confessatami pochi giorni dopo questa serata, è stato scoprire che la maggior parte del pubblico cinese, specialmente quello giovane, non conosce affatto tale repertorio della tradizione, e molto probabilmente si è ritrovato ad ascoltarlo per la prima volta suonato da noi, musicisti occidentali e con strumenti totalmente diversi da quelli per cui era stato pensato. La nostra interpretazione della tradizione ha ricevuto una vera e propria ovazione!

La Grande Muraglia è stata come la ciliegina sopra la torta dopo il primo concerto. Un'indimenticabile esperienza iniziata con il ritrovare Toni, tassista cinese con un perfetto accento italiano guadagnato in 30 anni di lavoro con la nostra ambasciata. La Muraglia dista circa un'ora e mezza dalla città e il tempo impiegato per arrivarci è stato in sé stesso un viaggio nel tempo, all'indietro, nel passato più o meno prossimo di questo paese.
La camminata sulla Muraglia ha messo a dura prova le nostre capacità atletiche, perché gli impressionanti dislivelli seguono la reale conformazione della montagna. Il sole che ci aveva accompagnato nella visita al Palazzo d'Estate qui non è stato dello stesso parere, ma la percezione della grandiosità e del potere manifesto dell'impero cinese era ugualmente evidente, palpabile e concreta.
Il pomeriggio è proseguito in ordine sparso con un momento di libertà alla caccia del souvenir o di esperienze cittadine locali, dal distretto degli strumenti musicali agli assaggi di tè, dallo shopping alla visita alla Città Proibita.

Nella mattina del secondo concerto il dottor Franco Amadei, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura, ha gentilmente invitato Ilaria, Claudia ed il sottoscritto presso l'Ambasciata, oltre che per esprimere il suo personale ringraziamento per il concerto anche per iniziare a progettare future collaborazioni tra la Fondazione, l'Istituto di Cultura e alcune importanti istituzioni culturali della città, tra le quali l'Università e il Conservatorio Centrale.
Il nuovo Museo del CAFA ha al suo interno un Auditorium che è stato inaugurato proprio con il nostro concerto. Il calore e l'attenzione ricevuta dal giovane pubblico, per la maggior parte studenti e docenti dell'Accademia di belle Arti, è stato per tutti noi molto emozionante e ha avuto un finale piuttosto insolito per un concerto di musica antica, un corteo di giovani in coda per foto e autografi con i nostri allievi, trasformati in *rock star* per l'occasione! Sul palco tra gli interpreti si è esibito Yihao cantante controtenore, allievo cinese della classe di canto barocco presso il Conservatorio di Venezia che dopo due anni di studi ha avuto la possibilità di ritornare "a casa" e condividere con i suoi vecchi compagni di scuola i risultati della scelta fatta nel venire a Venezia. Sicuramente un valore aggiunto di questo viaggio.

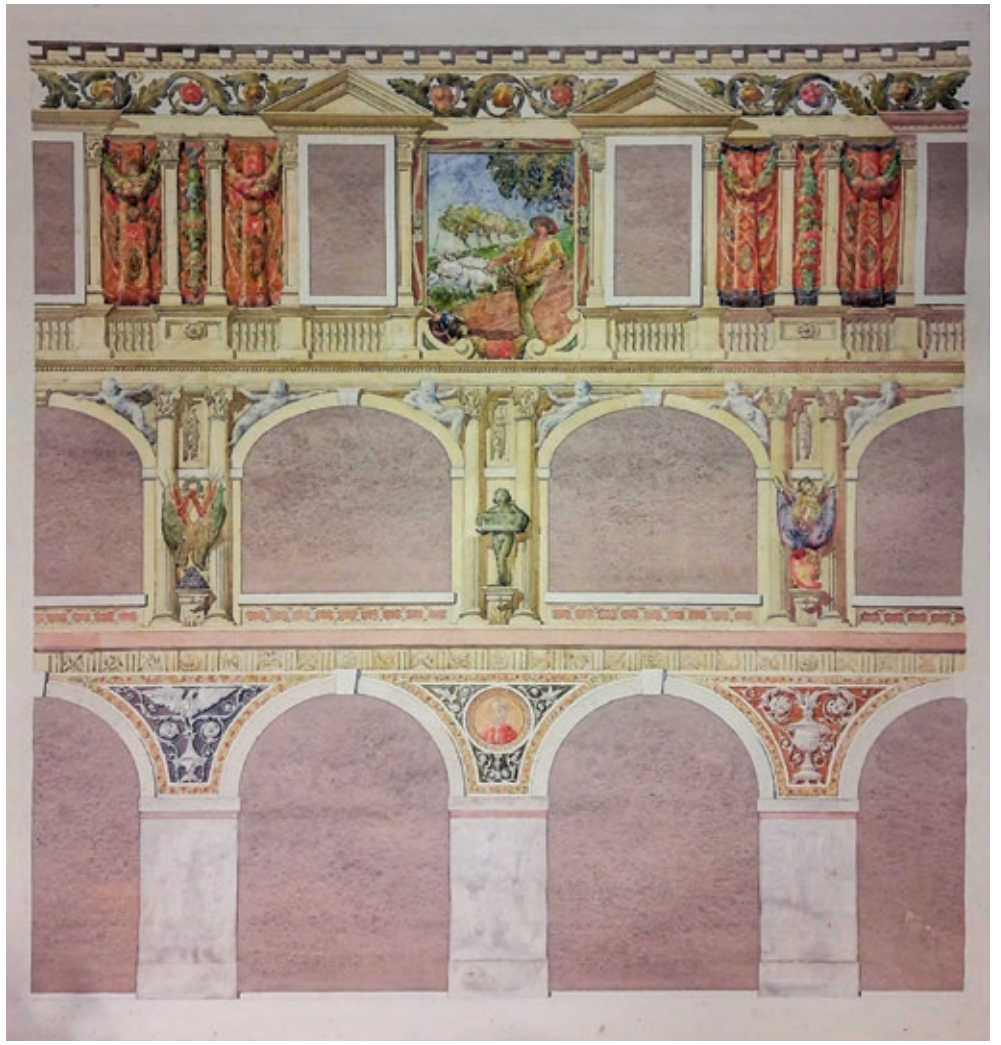
Momenti del concerto del 18 ottobre 2019
presso l'Auditorium del Museo CAFA

Vorrei esprimere qui la mia personale gratitudine alla Fondazione Levi per la fiducia accordatami e per avermi dato la possibilità di rappresentare la Fondazione stessa in un contesto così importante e prestigioso; un ringraziamento a Claudia e Ilaria insostituibili per la loro preziosa collaborazione, assistenza e allegra compagnia, che hanno reso facile e serena la gestione della settimana pechinese.
Un dettaglio non da poco è stata la lingua, a tutti sconosciuta tranne che al nostro Yihao, santo protettore e traduttore simultaneo in ogni momento della giornata e, tra le altre cose, procacciatore di ristoranti cinesi DOC in madrepatria, dove abbiamo avuto la possibilità di scoprire quanto varia e ricca di profumi e sapori sia la cucina cinese.
Un grazie anche ai miei allievi che hanno dimostrato professionalità e spirito di gruppo nella loro prima importante esperienza lavorativa internazionale, affrontando questo viaggio alla ricerca di conferme e di nuovi stimoli per proseguire il loro progetto di studio e di vita.
Il calore, la cordialità e l'accoglienza ricevuta hanno lasciato in ciascuno di noi l'immagine di una città e di un popolo molto vicino al nostro sentire, al nostro modo di vivere e al nostro senso dell'umorismo.
Sarà forse per questo che Marco Polo è riuscito a rimanervi per circa 24 anni prima di tornare a casa, nella sua Venezia?

Roberto Calabretto

La convenzione con l'Istituto Italiano di Cultura di Mosca

Nel corso della primavera 2021 la Fondazione Levi e l'Istituto Italiano di Cultura di Mosca hanno firmato una convenzione per promuovere eventi di natura musicale e culturale in genere, appartenenti alla tradizione italiana. Questo rapporto con una simile prestigiosa istituzione permetterà alla Levi di proiettare alcune delle sue iniziative in un panorama internazionale e di accogliere, a sua volta, eventi organizzati a Mosca e divulgarli attraverso i propri canali.
La convenzione è stata ben presto inaugurata e ha portato alla realizzazione di due concerti, il primo il 15 giugno mentre il secondo è previsto per il 27 settembre, dedicati alla nuova musica italiana. Nel primo appuntamento, lo Studio New Music Ensemble, sotto la direzione di Igor Dronov e la partecipazione del soprano Ekaterina Kichigina, ha eseguito pagine tratte dal catalogo di Luciano Berio, Fausto Romitelli, Salvatore Sciarrino, Claudio Ambrosini, Lorenzo Ferrero e Stefano Gervasoni. Si è trattato di un concerto di grande interesse che ha riscosso un notevole successo di pubblico e che ha rivelato come la musica italiana del nostro presente sia molto conosciuta in Russia.
I progetti per il futuro sono molti e saranno dedicati allo studio della ricezione della musica italiana in Russia, all'analisi di alcune forme di collaborazione fra le due culture e ai reciproci rapporti che si sono creati nel corso del tempo.



Progetto di decorazione del cortile dell'Ospedale Militare S. Chiara in Venezia (N. 2 acquarelli eseguiti dal prof. Arch. Prospero Battistin, deceduto nel 1933), 1917
FONDAZIONE MUVE, CA' PESARO, FONDO SULLAM, ROTOLI, N. 21

Martina Massaro

Il contributo della Fondazione Ugo e Olga Levi per lo studio e il riordino dei disegni del fondo di Guido Costante Sullam (1873-1949)[1]

Dal febbraio 2017 la Fondazione Ugo e Olga Levi ha aderito alla convenzione inter-istituzionale tra la Comunità Ebraica di Venezia, l'Università di Padova, la Fondazione Musei Civici di Venezia e la Soprintendenza archivistica del Veneto e Trentino-Alto Adige al fine di sostenere il progetto di ricerca per la descrizione e lo studio dell'archivio dell'ingegnere e architetto Guido Costante Sullam (1873-1949).
La consistenza ragguardevole del fondo Sullam, tanto che si tratta del maggiore tra gli archivi di architetti pervenuti ai Civici Musei Veneziani per quantità, eterogeneità e disseminazione della documentazione, rappresenta anche il principale scoglio per arrivare a ottenere uno strumento di descrizione sufficientemente dettagliato per rendere finalmente consultabile il fondo.
Pur restando un unico complesso documentario, a oggi il fondo è conservato in tre diverse sedi della Fondazione Musei Civici Veneziani, secondo una divisione per nuclei documentari coerenti alle specifiche raccolte di ciascuna sede di conservazione. Questa condizione logistica ha preteso, a maggiore ragione, un tempestivo intervento di descrizione al fine di garantire all'archivio Sullam di mantenere la sua unità almeno sul piano inventariale, proprio per scongiurare quelle possibili dispersioni determinate dalla differenziazione delle sedi conservative.[2]
Il principale nucleo archivistico è costituito dai disegni, uniti ad alcuni insiemi di carte a essi aggregati, e si trova dal 2013 presso l'archivio della Galleria internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, insieme agli altri archivi di architettura pervenuti nelle civiche raccolte veneziane. La recente riorganizzazione degli spazi destinati alla raccolta dei disegni all'interno del Museo d'arte Moderna di Ca' Pesaro ha visto negli ultimi anni un'ulteriore movimentazione della parte del fondo Sullam qui conservato, collocato ad oggi in una sistemazione temporanea, poco idonea alla consultazione, a maggior ragione in una fase delicata come quella della descrizione e del riordino.

---

1. Martina Massaro, *Guido Costante Sullam (1873-1949) e la committenza ebraica durante la prima metà del Novecento a Venezia*, «Rivista dell'Ateneo Veneto», CCVI, terza serie 18/II, 2019, pp.109-123. Cfr. inoltre il contributo su *Biblioteca Gianni Milner 2012-2022. Quaderni, 1*, pp. 233-242.

2. Partizione del Fondo Sullam rispetto alle sedi conservative: Correr: archivio documentario: 50 buste (circa 10 metri lineari); 4 album; 36 scatole rassegna stampa; 100 lastre fotografiche. Ca' Pesaro: archivio progetti: 220 cartelle conta diverse migliaia di elaborati grafici, e 900 rotoli; Fortuny: archivio fotografico: 2000 positivi; 300 cartoline; sn. lastre.

Il progetto concepito per *tranches* di lavoro successive è stato ripreso all'avvio del 2020 con l'indicazione specifica di concentrarsi sulla schedatura dei disegni di grande formato. Al di là di qualsiasi possibile previsione, gli eventi eccezionali occorsi tra il novembre 2019, con l'acqua alta che ha causato gli ingenti danni agli impianti del museo, e la pandemia dovuta al Covid-19 ancora in corso a distanza di un anno, hanno reso il Museo d'Arte Contemporanea di Ca' Pesaro per molti mesi inaccessibile.
La ricognizione preventiva svolta durante i mesi in cui è stato possibile accedere agli archivi della struttura museale, grazie alla collaborazione del personale del museo che si è reso disponibile a prescindere dalla gravosa condizione lavorativa, ha permesso in ogni caso di iniziare la schedatura su questo segmento dell'archivio Sullam.
La schedatura, seppur parziale, non ha mancato però di riservare delle sorprese sulla straordinaria qualità della produzione grafica dell'ingegnere-architetto veneziano, e in particolare ha dato modo di verificare come questo nucleo dimostri un aspetto particolarissimo del modo di progettare di Sullam. Questo insieme di disegni apre inoltre una finestra sullo studio dell'attività di cantiere a cui erano destinate la maggior parte delle tavole con dettagli costruttivi al vero, come del resto gli spolveri per la realizzazione di numerosissimi dettagli decorativi, accordati allo stile dell'*Art Noveau* e alle sue evoluzioni.

La battuta d'arresto dovuta all'imperversare della pandemia ha però permesso di declinare un nuovo progetto di schedatura e ricondizionamento dei disegni che garantirebbe un'azione a più ampio spettro, congegnata in collaborazione con il laboratorio di cartografia dello IUAV (CIRCE). Questo progetto a oggi resta depositato a titolo di proposta almeno sino a quando le condizioni di lavoro dettate dalla pandemia non muteranno.
L'insieme documentario dei disegni di grande formato rappresenta forse il segmento più critico dell'intero progetto di ricerca, sia per l'oggettiva difficoltà a maneggiare documenti simili, sia, in particolare, per lo stato e per il luogo di conservazione degli stessi. I rotoli dei disegni sono ancora oggi parzialmente imballati nelle scatole con cui sono stati trasportati nel 2013, riposti in mobili parzialmente accessibili. Il programma discusso e condiviso con i supervisori incaricati dai partner istituzionali è stato steso in considerazione delle priorità conservative. Il laboratorio di cartografia dello IUAV appare il luogo più adatto per trattare materiali grafici di questa tipologia. In via preliminare il cronoprogramma dell'intervento è stato steso insieme alla professoressa Caterina Balletti e alle sue collaboratrici, la dottoressa Francesca Rizzi e la dottoressa Stefania Meggiato del CIRCE, con la supervisione di Monica Viero, responsabile delle biblioteche e degli archivi della fondazione MUVE.
L'azione coordinata con il laboratorio di cartografia permetterebbe non solo di poter usufruire di spazi consoni al trattamento di disegni di grande formato, ma anche di potersi avvalere dell'ausilio della strumentazione a disposizione per la riproduzione digitale dei documenti. Sebbene a oggi non sia ancora stato possibile preventivare

la realizzazione di questo intervento, esso resta auspicabile sotto diversi aspetti, in quanto consentirebbe in una unica soluzione di schedare, ricondizionare, riprodurre digitalmente e ricollocare i disegni in scatole conservative, nonché aprirebbe concretamente, alla conclusione, la possibilità di archiviare nei depositi del Museo questa parte del fondo, rendendola consultabile su supporto digitale, anche in via esclusiva.
Il CIRCE ha visto favorevolmente il proprio coinvolgimento in una ricerca che investe in così larga parte la storia della facoltà di architettura veneziana, proprio per il ruolo ricoperto da Sullam come docente sin dalla nascita dell'Istituto.
La campagna di acquisizione delle immagini digitali è stata preventivata rispetto al criterio di massima di riprodurre un esemplare per n. copie eliografiche. Le immagini verrebbero acquisite secondo le disposizioni dell'ICCD, campionate ad alta, media e bassa risoluzione. Inoltre tenuto conto del formato, laddove le condizioni conservative lo consentano, andrebbe considerato l'utilizzo di uno stativo che permetta di realizzare il numero di scatti che saranno necessari a comporre l'intero, prevedendo l'utilizzo di opportuni software per la correzione delle distorsioni, secondo una procedura consolidata già applicata con IUAV in altri progetti di ricerca condotti in collaborazione.[3]

3. Si rimanda alla metodologia utilizzata nel progetto di digitalizzazione avviato nel 2014 con finanziamenti messi a disposizione dalla Direzione Generale per gli archivi su l'archivio dei Conti di San Bonifacio.

Il fronte principale della tomba
prima dell'intervento di restauro conservativo
PH FRANCESCO CASTAGNA

Mario Gemin

Relazione tecnica dell'intervento di restauro conservativo della Tomba Levi presso il Cimitero Ebraico al Lido di Venezia

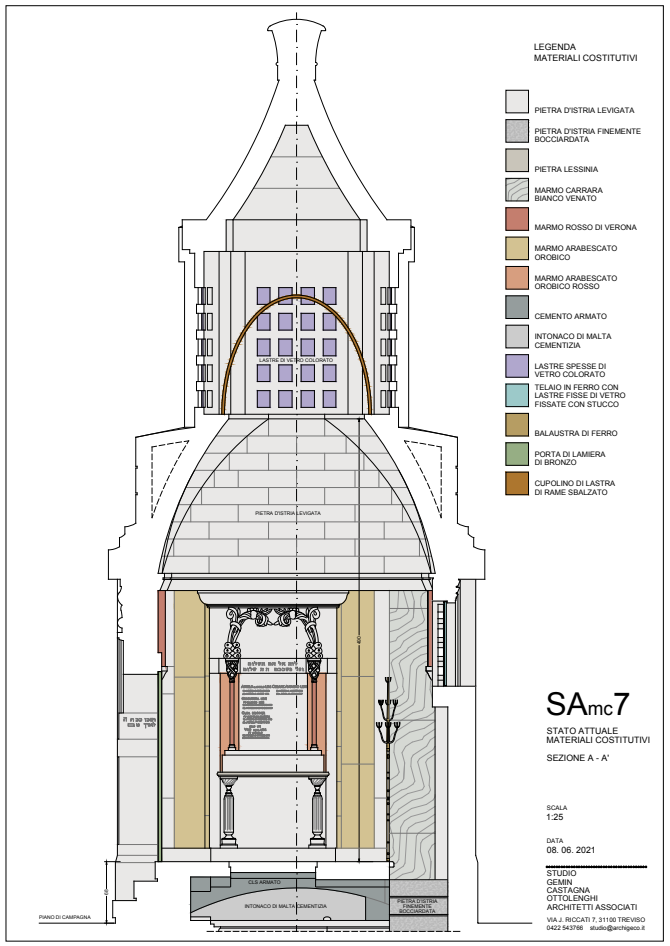
La tomba della famiglia Levi non presenta gravi fenomeni di degrado, tuttavia merita di essere riportata al primitivo splendore con un intervento di conservazione che si configura più come atto di premurosa manutenzione piuttosto che restauro *tout court*.
Le superfici esterne della tomba si presentano deteriorate da depositi incoerenti e coerenti in particolare in corrispondenza della porzione sommitale, dove si può notare un annerimento diffuso, ancora più evidente nelle parti adiacenti a porzioni dilavate. Sul coronamento proliferano vegetazioni che hanno trovato dimora tra i giunti ove le stuccature appaiono lacunose e il terriccio ha potuto depositarsi. Il biodeterioramento, con muschi, licheni e patine algali, è presente in maniera estesa (situazione comune in casi di esposizione prolungata alle intemperie di un bene non oggetto di manutenzione costante). Croste nere si sono formate in vari punti dei dettagli scultorei del festone che orna il prospetto principale con la porta di accesso. Alcuni vetri della lanterna risultano rotti o mancanti. I manufatti bronzei presentano uno stato di degrado avanzato con fenomeni di ossidazione evidenti, sollevamenti materici e disgregazione.
L'impossibilità di chiudere completamente il portone d'ingresso ha comportato un miglioramento dell'arieggiamento della cappella con conseguente diminuzione dei fenomeni di condensa e di formazione di muffa.
All'interno della cappella i marmi che rivestono le pareti appaiono molto degradati manifestando esfoliazione, fessurazione, disgregazione, perdita di materiale ed efflorescenze saline. I dettagli scultorei di pregio come capitelli e festoni presentano finiture pittoriche instabili e lacunose, come le iscrizioni sepolcrali ove non è più percepibile la pigmentazione rossastra.
Anche i sigilli pavimentali e parietali mostrano le stesse problematiche conservative. Le parti intonacate risultano fortemente degradate con fessurazioni, sollevamenti e rotture, dovute in buona parte alla presenza di umidità di risalita.
Il calcestruzzo presente nel solaio del piano interrato è uno dei primi esempi di impiego di questo materiale, ancora poco conosciuto all'epoca, ed è stato realizzato con impiego di inerti e sassi di diversa granulometria che hanno innescato l'effetto di segregazione con conseguenti fessurazioni e ossidazione dei ferri di armatura.
Il tamburo quadrangolare risulta interessato da efflorescenze saline imputabili ad infiltrazioni dal lucernario.

L'intervento di restauro è eminentemente conservativo, non vi sono dissesti strutturali evidenti né particolari criticità che necessitino interventi radicali. L'operazione si può quindi configurare come un intervento di pulitura, preconsolidamento, trattamento delle parti metalliche e ripristino delle opere in vetro deteriorate o mancanti. Trattandosi di un intervento particolarmente delicato dovrà essere condotto da personale altamente qualificato e specificatamente specializzato nel restauro dei materiali lapidei.
Lo stato di semi-abbandono del manufatto non ha particolarmente inciso nella sua conservazione, si può anche sostenere che l'impossibilità di movimentazione della porta d'ingresso (a seguito della dilatazione termica che di fatto impedisce la chiusura della porta) ha fatto sì che la ventilazione naturale, o meglio l'arieggiamento, all'interno del locale sia stata mantenuta costante evitando così la formazione di muffe e limitando i danni conseguenti al ristagno di umidità aggravata dall'ambiente lagunare.
L'unico intervento progettuale non conservativo sarà quindi la realizzazione di un drenaggio perimetrale in modo da contenere gli ammaloramenti conseguenti all'umidità e una lieve modifica della finestrella al piano interrato in modo da favorire l'arieggiamento dell'ambiente. La ridotta altezza del foro e l'arretramento della protezione garantiscono l'impossibilità di infiltrazioni di acqua piovana all'interno.
L'intervento inizia con le opere provvisionali, consistenti nella formazione di impianto di cantiere, installazione di ponteggio perimetrale esteso fino alla lanterna, pulizia iniziale e a fine lavori estesa anche all'area di pertinenza in modo che la stessa si presenti a lavori ultimati come allo stato iniziale.
La fase di restauro vero e proprio si concentra soprattutto sugli elementi lapidei che rivestono la maggior parte del manufatto. L'intervento prevede la rimozione di depositi incoerenti mediante aspiratori e pennelli morbidi, prestando particolare attenzione in corrispondenza di aree interessate da esfoliazione che verranno cautelativamente preconsolidate mediante applicazione di alcool polivinilico in soluzione acquosa al 5%, previa interposizione di fogli di carta giapponese.
Le velinature saranno rimosse contestualmente alla fase di pulitura e tempestivamente consolidate le porzioni instabili. Segue il preconsolidamento di pellicola pittorica a spruzzo o applicazione di microemulsione acrilica su fogli di carta giapponese a seconda dell'opportunità da verificarsi in seguito a campionature da eseguirsi in situ. Il consolidamento di frammenti in pericolo di caduta mediante iniezioni puntuali nei punti di distacco di resina epossidica fluida caricata con silice micronizzata, previa aspirazione delle polveri ed esecuzione di stuccature per impedire la fuoriuscita del prodotto consolidante. In caso di distacchi, per fortuna piuttosto limitati, si opera con la catalogazione degli elementi distaccati; ricovero degli stessi in scatole appositamente predisposte e protette con materiale antiurto e mappatura di riferimento per la corretta ricollocazione in sede.
Per rimuovere le vegetazioni presenti in alcuni punti all'esterno del manufatto si procede con applicazione fogliare e per iniezione direttamente nell'apparato radicale delle piantumazioni sul coronamento con prodotto diserbante diluito al 3%

in soluzione acquosa. I fusti saranno rimossi a disattivazione avvenuta, così come il terriccio depositatosi tra i giunti. Segue poi l'applicazione a spruzzo e pennello di biocida ad ampio spettro (benzalconio cloruro in soluzione acquosa al 3%), sulle superfici lapidee bagnate per facilitare la penetrazione del prodotto che verrà lasciato agire per alcuni giorni, al termine dei quali verranno rimossi i muschi e i licheni a secco con spazzolini e bisturi a lama fissa ed eseguito un accurato lavaggio con acqua deionizzata, coadiuvato da spazzole di saggina morbida.
In più punti sono evidenti stuccature degradate o incongrue per composizione rispetto al materiale litoide, che verranno rimosse mediante martelline e scalpelli. Si procede anche con la rimozione di elementi metallici degradati e trattamento con inibitore di corrosione di quelli inamovibili.
La pulitura di depositi coerenti viene ottenuta mediante applicazione di impacchi localizzati preparati con pastiglie di cellulosa come supportante e carbonato d'ammonio in soluzione acquosa, calibrati nelle percentuali e nei tempi di contatto a seconda dell'entità e tenacità dei depositi, previa esecuzione di campionature. L'operazione sarà seguita da accurato lavaggio per la rimozione di prodotti della pulitura umida. Rifinitura della pulitura mediante utilizzo di resine a scambio ionico massaggiate a pennello sulle superfici e risciacquate con acqua deionizzata e spazzolini morbidi.
Per la rimozione di vecchi trattamenti a cera si utilizza un prodotto tensioattivo anionico disciolto in acqua al 2%, applicato sulle superfici direttamente a pennello o su fogli di carta giapponese e risciacquato con acqua, spazzolini morbidi e spugne.
La desalinizzazione di superfici interessate dalla presenza di efflorescenze saline, è ottenuta con applicazione di impacchi ripetuti di sepiolite e acqua deionizzata e indagine sui sali solubili prima e dopo il trattamento.
Per incollare i frammenti distaccati di piccola entità si utilizza la resina epossidica bi-componente, previa preparazione delle interfacce. Si avrà l'accortezza di mantenersi all'interno dei lembi di qualche millimetro in modo da permettere l'esecuzione delle stuccature di sigillatura e proteggere al contempo il prodotto dai raggi solari, garantendone maggiore efficacia. Gli incollaggi di elementi di maggiori dimensioni verranno stabilizzati con l'inserimento di perni in acciaio AISI 316 ad aderenza migliorata, di dimensioni e diametro adeguati, fissati con resina epossidica bi-componente, previa aspirazione delle polveri all'interno del foro predisposto.
Qualora se ne presentasse la necessità si procederà con la verifica e consolidamento statico delle lastre mediante inserimento di perni o staffe di dimensioni adeguate.
In corrispondenza di lesioni o commettiture in profondità si applica una stuccatura di sottofondo con impasti composti da calce esente da sali, sabbia di fiume e graniglia; microstuccatura di ogni discontinuità con malte a base di calce esente da sali, sabbie di fiume e polveri di marmo con granulometria e colore in analogia con i litotipi presenti.
Per l'adeguamento cromatico delle porzioni di rifacimento si impiegano pigmenti naturali. Le iscrizioni, laddove lacunose, verranno ripristinate con colori ad acquerello in analogia con le cromie presenti.

Per il consolidamento di aree particolarmente degradate vengono utilizzati composti a base di esteri etilici dell'acido silicico, sciolti in miscela solvente applicati a pennello per impregnazione sino a rifiuto; applicazione a spruzzo e pennello sulle superfici esposte, di protettivo idrorepellente a base di silossani oligomeri con peculiarità di traspirabilità, resistenza ai raggi UV e stabilità cromatica; stesura protettiva sulle superfici interne di miscela di cere naturali e rimozione degli eccessi con panno.
Per le parti in bronzo si opera mediante rimozione di depositi incoerenti mediante aspiratori e pennelli morbidi; pulitura delle superfici mediante ripetute applicazioni di tensioattivo anionico in soluzione acquosa al 2% e risciacqui con acqua deionizzata, coadiuvati da spazzolini di saggina. Impacchi localizzati di sali per l'assottigliamento di depositi coerenti, seguiti da lavaggi di acqua deionizzata per la rimozione di sottoprodotti; rifinitura della pulitura in corrispondenza di dettagli di difficile raggiungimento, mediante l'impiego di spazzoline di nylon montate su trapanini elettrici.
In caso di distacchi di ridotta entità o fessurazioni si opta per la sigillatura mediante l'utilizzo di resine epossidiche bi-componenti, opportunamente pigmentate con ossidi e applicazione di protettivo per metalli a base di resine acriliche con additivi antiossidanti, in soluzione di solventi organici.
Le parti in calcestruzzo sono localizzate sul solaio di copertura della cripta, con fasce perimetrali a leggera volta che riquadrano la lastra centrale asportabile per calare i feretri. Va prevista una verifica strutturale della portata della lastra, della suddetta botola e dei bordi in calcestruzzo che sorreggono la stessa.
Come già evidenziato si tratta di un conglomerato piuttosto grossolano che presenta differenti granulometrie degli inerti e conseguenti fenomeni di fessurazioni che rendono visibili i ferri di armatura soggetti a ossidazione.
Si interviene con la rimozione di depositi incoerenti mediante aspiratori e pennelli morbidi; spazzolatura delle superfici con spazzolini con setole rigide; applicazione a pennello di inibitori di corrosione e applicazione di ciclo protettivo per calcestruzzi con protettivo antiruggine per i ferri di armatura e malta premiscelata.
Analogamente a quanto previsto per le parti in bronzo, l'intervento di conservazione delle opere metalliche comporta la rimozione di depositi incoerenti mediante aspiratori e pennelli morbidi, la spazzolatura delle superfici con spazzolini con setole rigide, la disidratazione delle superfici con solvente a basso punto di ebollizione, l'applicazione a pennello di inibitori di corrosione e di protettivo per metalli a base di resine acriliche.
Per le parti rifinite in intonaco, assai ridotte e localizzate nel livello interrato si prevede la rimozione di depositi incoerenti mediante aspiratori e pennelli morbidi, la rimozione di porzioni intonacate disgregate o fortemente distaccate con martellini e scalpelli.
La pulitura delle superfici con soluzioni basiche e risciacquo delle stesse con acqua deionizzata. Il consolidamento dei distacchi mediante iniezioni di malte colloidali, previa aspirazione delle sacche, immissione di soluzione alcoolica per facilitare la

penetrazione del prodotto ed esecuzione di stuccature per impedirne la fuoriuscita.
Il rifacimento e stuccatura di porzioni mancanti di intonaco viene eseguito con applicazione di malte composte da calce esente da sali, sabbie di fiume e polveri di marmo con granulometria e cromia in analogia alle partiture originali. Per il consolidamento si utilizzano composti a base di esteri etilici dell'acido silicico, sciolti in miscela solvente, applicati a pennello per impregnazione sino a rifiuto.
Il restauro delle opere in vetro comporta la sostituzione delle lastre rotte, delle formelle sulla lanterna e la verifica delle sigillature tra telaio e pietra con siliconi ad alta tenuta. Vi è poi già citata modifica vetrata ad arco al piano interrato per ricavo riscontro d'aria, con la sostituzione lastra centrale fissa in vetro con anta apribile in piatti di ferro trafilato e vetro.



Individuazione dei materiali costitutivi (lato altare)

Martina Massaro

La tomba Levi [1910] al cimitero ebraico del Lido di Venezia, opera di Guido Costante Sullam (1873-1949)

In base a quanto stabilito nel legato testamentario di Ugo Levi, resta alla Fondazione intitolata a lui e alla moglie, Olga Brunner, il mandato di provvedere alla manutenzione della tomba di famiglia al cimitero Ebraico del Lido di Venezia.
Nel quadro di un prossimo intervento di restauro, affidato allo Studio dell'architetto Mario Gemin, la Fondazione Ugo e Olga Levi ha affidato a chi scrive il compito di stendere la relazione storica propedeutica all'intervento.
La ricerca documentaria sulla tomba Levi è stata interamente condotta presso gli archivi della Fondazione Musei Civici Veneziani, dove è conservato il fondo Sullam dal 1951, recentemente ordinato anche grazie al generoso e lungimirante contributo della Fondazione Levi. Presso l'archivio della Galleria internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro è raccolta tutta la documentazione grafica – schizzi e disegni tecnici – utile a ricostruire i diversi passaggi dell'iter progettuale, dalla prima fase ideativa sino a quella esecutiva rispetto ai più minuti dettagli decorativi. Questo manufatto è documentato anche da un ricco corredo fotografico, realizzato per mano dello stesso Sullam.[1] Questo insieme è apparso tanto pregevole e significativo, sia per dare conto dell'opera di Sullam come progettista, quanto dei Levi come committenti, che la Fondazione Levi ha voluto proporre una piccola e raffinata esposizione che ne potesse dare conto negli spazi dell'Ikona Gallery, in campo di Ghetto Nuovo, in concomitanza della prossima Biennale di Architettura di Venezia.
La tomba commissionata dal Cavalier Angelo Adolfo Levi (1853-1911), zio materno del progettista, Guido Costante Sullam (1873-1949), fu realizzata nel 1910 nel nuovo cimitero ebraico del Lido di Venezia in via Cipro e condotta definitivamente a termine nel 1912. Il ricco corpus dei disegni relativi a questo progetto consta di circa 300 tavole tra originali a china e copie eliografiche. La meticolosa prassi di archiviazione dello studio professionale di Guido Sullam non manca di registrare anche gli interventi di manutenzione successivi alla realizzazione della tomba, infatti è presente un aggregato di disegni realizzati a cavallo del 1924, quando era in corso il cantiere per la realizzazione del portale d'ingresso del Cimitero e del muro di cinta

Guido Costante Sullam [Tomba Levi], acquerello e china su cartoncino
GALLERIA INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA DI CA' PESARO,
FONDAZIONE MUSEI CIVICI DI VENEZIA, FONDO SULLAM, B.35, FASC. VI, SN.

1. Muve, Ca' Pesaro, Fondo Sullam, Tomba Levi, Cimitero Israelitico del Lido, Venezia, b. 4.

perimetrale,[2] sempre su progetto di Guido Sullam, così come troviamo traccia, nel 1928, di un intervento di sistemazione della porta in bronzo, mentre sino al 1931 la ditta di Angelo Scattolin conduce a termine piccoli aggiustamenti.
Al di là di alcune congetture elaborate nella tesi di laurea da Riccardo Perocco, alla fine degli anni Settanta, il quale ipotizza che l'esecuzione possa essersi trascinata per oltre sedici anni, quest'opera fa parte senza dubbio degli edifici progettati e realizzati nella prima decade del Novecento. Conforta in tal senso documentazione fotografica eseguita e datata dallo stesso Sullam 1910, mentre è lecito pensare che il committente possa aver visto l'opera sostanzialmente conclusa prima della sua morte nel 1911. Alcuni timbri sui disegni consegnati alle maestranze permettono di fissare le ultime finiture tra il 1911 e il 1912 plausibilmente in seguito alla morte di Angelo Levi. Dedicata alla memoria del suo committente, come si evince dall'epigrafe sulla facciata «Angelo di Angelo Levi e suoi», la tomba Levi è l'architettura forse più sofisticata dell'intero complesso cimiteriale, sia sul piano strutturale che dimensionale. Questo pregevole manufatto è chiaramente ispirato alla tomba di Assalonne nella valle del Cedron a Gerusalemme, risalente al I secolo, sebbene di dimensioni inferiori. L'architettura cimiteriale proposta da Sullam per i Levi resta senza dubbio l'esito di una rielaborazione originale declinata secondo i dettami del gusto liberty, di cui il progettista si fece portavoce a Venezia.
Qui sono deposti il committente, Angelo Levi, sua moglie Giovannina Levi (1950-1906), il figlio Ugo Levi (1878-1971) con la consorte Olga Brunner (1888-1961), e Cesare Augusto Levi (1856-1927) fratello di Angelo.
La struttura interamente rivestita in pietra d'Istria, come vuole la tradizione veneziana, è un solido monolitico sormontato da un cilindro con una copertura conica. La tomba è decorata in facciata con un motivo fitomorfo con foglie di palma e corone d'alloro di puro gusto liberty. L'interno è costituito da una cripta ipogea accessibile tramite una scala sempre in pietra d'Istria dall'interno della cella al piano terreno. L'ambiente d'ingresso di forma quadrata è interamente rivestito di marmo, che damasca le pareti. La luce arriva di fronte dalla parete opposta all'entrata tramite una lunetta in pietra tarsiata, che illumina la scala discendente alla cripta e dall'alto da una lanterna a forma cilindrica traforata in vetro. La lanterna insiste su di una cupola chiusa alla base da una contro-cupola a base ottagonale in rame traforato e lavorato a sbalzo che filtra ulteriormente la luce, mentre il coperto è di forma conica modellato come l'archetipo di Gerusalemme. La discesa alla cripta è chiusa da una cancellata di riparto in ferro battuto modellata con motivi vegetali con al centro la mano che versa l'acqua dalla brocca nella coppa, emblema dei leviti.
Sulla sinistra entrando si trova un'ara sorretta da colonne decorate in stile liberty in marmo bianco sopra cui è posta la lapide con i nomi dei defunti. La parte superiore dell'altare è decorata da due colonne con capitelli modellati con melegrane e sopra questi insiste un decoro plastico a festoni del medesimo stile.

2. Dalla Comunità ebbe l'incarico di progettare il portale d'ingresso e la perimetrazione muraria del nuovo cimitero al Lido (1923). Ivi, Nuovo edificio d'ingresso al cimitero Israelitico di Lido, b. [sn.].

Pregevole per i decori è anche la porta fusa in bronzo, ricorre qui nuovamente nella parte superiore l'emblema dei leviti con la brocca per il lavaggio rituale delle mani, mentre la specchiatura inferiore riproduce una fitta maglia di catene intrecciate entro cui insistono 12 stelle a sei punte con all'interno 12 borchie esagonali raffiguranti simboli cabalistici. Dalla documentazione allegata alle tavole di progetto è possibile evincere i nomi delle maestranze che hanno realizzato l'opera: oltre all'impresa di Angelo Scattolin che spesso affiancò Sullam nei suoi cantieri, gli scalpellini Pietro Gaffarini e Luigi Gaggio, mentre le fusioni in bronzo furono eseguite da Vianello e Pascoli.
Dal punto di vista conservativo la tomba sembra aver patito un lungo periodo di mancata manutenzione, nonostante ciò la struttura appare in buone condizioni, così come i rivestimenti lapidei sono ancora perfettamente aggrappati ad essa. Richiedono una generale pulitura gli interni, mentre necessitano di un intervento conservativo la cancellata che porta alla cripta per fermare il deterioramento causato dall'umidità e i decori plastici hanno perso il rivestimento policromo. Uno dei vetri della lanterna è stato rotto, e probabilmente tutti i vetri della lanterna vanno rifissati uno a uno, così come va verificato lo stato conservativo della controcupola in rame. Richiede parimenti un intervento la porta in bronzo che è parzialmente

La tomba Levi a intervento di restauro ultimato
PH FRANCESCO CASTAGNA

disassata e dunque non può essere chiusa né ulteriormente aperta. È stata rimossa la panca in legno originariamente posta di fronte all'altare all'interno della cella.
La tomba Levi è solo uno, seppur pregiatissimo, dei numerosi progetti di architettura cimiteriale realizzati da Sullam al cimitero ebraico del Lido di Venezia tra l'inizio del Novecento e gli anni Trenta. Nel loro insieme le tombe del Lido valgono a rappresentare il significativo apporto di Sullam nella trasmissione e nella codificazione di un nuovo gusto di matrice nord europea. Tra queste vanno ricordate: la tomba per Adele Sforni (1901),[3] quella per Leone Pardo (1901),[4] per la famiglia Errera (1910),[5] per i Guetta,[6] i Sonino (1920),[7] i Ravà[8] e i Todesco.[9]

La controcupola in rame sbalzato
PH FRANCESCO CASTAGNA

3. Ivi, Tomba Adele Sforni, Cimitero Israelitico del Lido, Venezia, b. 29.
4. Ivi, Tomba Leone Pardo, Cimitero Israelitico del Lido, Venezia bb. 31, 39.
5. Ivi, Tomba Errera, Cimitero Israelitico del Lido, Venezia, bb. 14, 19.
6. Ivi, Tomba Guetta, Cimitero Israelitico del Lido, Venezia, b. 37.
7. Ivi, Tomba Sonino, Cimitero Israelitico del Lido, Venezia, bb. 19, 33.
8. Ivi, Tomba Graziano Ravà, Cimitero Israelitico del Lido, Venezia, b. 19; Tomba Max Ravà, b. 39.
9. Ivi, Tomba Todesco, Cimitero Israelitico del Lido, Venezia, b. 40.

Spyros Koulouris e Isotta Poggi

No library is an island: biblioteche d'arte a Venezia

> [Venezia] fa pensare davvero alla carta da musica, ai fogli di una musica eseguita in continuazione: le partiture si avvicendano come ondate di marea, le barre del pentagramma sono i canali con gli innumerevoli "legati" dei ponti, delle lunghe finestre o dei curvi fastigi delle chiese di Codussi, per non parlare dei violini che hanno prestato il manico alle gondole. Sì, tutta la città somiglia a un'immensa orchestra, specialmente di notte, con i leggii appena illuminati dei palazzi, con un coro instancabile di onde, col falsetto di una stella nel cielo invernale. La musica, s'intende, è ancora più grande dell'orchestra; e non c'è mano che possa voltare il foglio.[1]
> Josif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*

Il poeta russo Josif Brodskij (1940-1996), nato a Leningrado ma esule a New York dal 1972, amava passare i suoi inverni a Venezia. Ispirandosi a questi suoi soggiorni ha scritto, forse anche a titolo catartico, il libro *Fondamenta degli Incurabili*. La descrizione della città sull'acqua, interpretata come uno spartito musicale, funge da preambolo per un articolo sulla rivista Quaderni della Biblioteca Gianni Milner della Fondazione Ugo e Olga Levi che da Ca' Giustinian Lolin, sul Canal Grande, è dedicata per statuto allo studio della musica *di tutti i paesi, di tutti i tempi, di tutte le forme e tendenze* e conserva anche migliaia di spartiti musicali storici.[2]
Venezia non è semplicemente una città d'arte a tutti gli effetti; è un'opera sinestetica che offre stimoli nella sua totalità quanto anche nella sua ricchezza capillare di preziosissimi patrimoni storici, artistici, culturali, bibliografici e archivistici custoditi in tante istituzioni esemplari quali la Fondazione Ugo e Olga Levi e la sua biblioteca. Sparse tra le varie isole di Venezia, le biblioteche e gli archivi d'arte della città costituiscono dei punti di riferimento fondamentali per studiosi, artisti e amatori d'arte a livello internazionale. Tuttavia, malgrado le ricchissime collezioni, la storia antica di tante istituzioni e la cultura internazionale e globale riproposta attraverso le biennali d'arte e di architettura che si alternano ogni anno, le istituzioni culturali veneziane e le loro biblioteche rimangono conosciute per settore, individualmente, piuttosto che come sistema organico di riferimento nell'ambito degli studi artistici che costituiscono il cuore pulsante di questa città.

1. Iosif Brodskij, *Fondamenta degli Incurabili*, Venezia: Consorzio Venezia Nuova, 1989, p.61.
2. Cfr. <https://www.fondazionelevi.it/la-fondazione/> e Claudia Canella, *La Biblioteca Gianni Milner, Storia e funzioni*, in *Biblioteca Gianni Milner 2012-2022 Quaderni, 1* a cura di Giorgio Busetto, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2019, pp.33-50.

International Study Tour

Pensando a questa realtà eterogenea e poliedrica delle biblioteche e archivi veneziani, il comitato di relazioni internazionali (IRC, International Relations Committee) di ARLIS/NA (Art Libraries Society of North America) ha proposto il suo annuale *study tour* a Venezia con una settimana di visite dietro le quinte e di scambio di esperienze professionali.

Nel giugno del 2019, la IRC ha organizzato un itinerario di visite – nell'arco di una settimana – a undici biblioteche d'arte veneziane,[3] proponendo un percorso che offrisse degli esempi di eccellenza italiana su diversi profili istituzionali, sia di biblioteche nel senso tradizionale come raccolte di libri, che di istituzioni che collezionano archivi e materiali diversi, dall'Archivio di Stato, che conserva le testimonianze storiche della Serenissima Repubblica di Venezia fino alla sua cessazione il 12 maggio 1797 con la conquista napoleonica (e comprende gli archivi di monasteri, conventi, corporazioni di mestiere e confraternite soppresse tra il XVIII e il XIX secolo) all'Archivio Storico per le Arti Contemporanee (ASAC), la cui competenza è conservare la documentazione storica delle Biennali d'Arte di Venezia.

La settimana di studio attraverso le calli e isole culturali di Venezia ha permesso ad un gruppo di 20 funzionari di biblioteche americane (ed una canadese) di visitare e confrontarsi con le proprie controparti in diverse tipologie di biblioteche.

L'organizzazione delle visite e i percorsi per ogni giornata dello *study tour* intendevano proporre una selezione (per niente facile, dato il vastissimo patrimonio delle numerose istituzioni culturali veneziane) che potesse rispondere alle diverse esigenze del gruppo di professionisti.

I membri di ARLIS/NA durante le visite
agli archivi della Biennale e alla biblioteca di Ca' Pesaro
FOTOGRAFIE DI CHANTAL SULKOW

3. Una relazione sulle sedi visitate e la configurazione del gruppo si trova al link: <https://www.arlisna.org/images/committees/intrel/2019_ARLISNA_IRC_StudyTourVeniceReport.pdf> (cons. 3.7.2021).

ARLIS/NA e le biblioteche d'arte in America

ARLIS/NA è un'associazione non-profit professionale di bibliotecari e funzionari di biblioteche e archivi d'arte del Nord America a cui aderiscono circa 1.000 soci provenienti dal Canada, Stati Uniti e Messico. Fondata nel 1972 da un gruppo di bibliotecari durante un convegno della American Library Association (ALA), ARLIS/NA ha come obiettivo lo sviluppo e scambio professionale tra funzionari di biblioteche d'arte.[4]

La professione dei bibliotecari d'arte varia molto a seconda delle funzioni e ruoli, livelli di specializzazione e formazioni tecniche, come pure per le dimensioni delle biblioteche e raccolte con cui lavorano. Come per le biblioteche pubbliche, la cui funzione sociale è 'preservare la conoscenza umana' e la lettura facilitando e promuovendo l'accesso all'informazione a servizio della democrazia e della società civile,[5] le biblioteche d'arte facilitano l'accesso alle risorse bibliografiche e informatiche in relazione alla storia dell'arte, le arti visive, i beni culturali e la valorizzazione del patrimonio al pubblico sia specializzato che generale. Le biblioteche d'arte possono essere dedicate alla raccolta, gestione, circolazione e accesso alla produzione editoriale, cioè libri e riviste che costituiscono la cosiddetta letteratura secondaria, specializzandosi per disciplina, per periodi storici d'arte e aree geografiche specifici o globali. Come biblioteche d'arte, il servizio per il proprio pubblico richiede diversi tipi di competenze, dalla gestione manageriale delle risorse librarie, economiche e umane; la tutela e conservazione scientifica dei materiali; il servizio di accesso al pubblico e la promozione e valorizzazione delle proprie collezioni. Ma nell'era contemporanea, globale e digitale del XXI secolo, la deontologia del bibliotecario che si occupa di discipline accademiche quali la storia dell'arte, non si limita alla semplice conservazione del patrimonio culturale, sia questo librario, archivistico, documentario, o visivo. Il bibliotecario è un *active creator* e *research colleague, at the forefront of knowledge creation and dissemination*, cioè fa fronte e risponde alla creazione di nuova ricerca, come anche alla distribuzione (*dissemination*) e promozione di nuove conoscenze.[6] Come nel Nord America, anche nella realtà italiana e specificatamente veneziana è andata maturando la nuova dimensione professionale della gestione di raccolte bibliografiche archivistiche e visive che vanno ben oltre una riduttiva percezione di *gatekeeper* di risorse bibliografiche al passo con le tecnologie informatiche e digitali.

4. Nei primi anni di attività della società, i bibliotecari d'arte americani hanno avuto come modello di riferimento l'associazione britannica ARLIS UK & Ireland fondata nel 1969. Per più informazioni sulla storia e le attività di ARLIS/NA si veda <https://arlisna.org/> (cons. 3.7.2021).

5. Mauro Guerrini, Luigi Dei, Paolo Traniello, Graziano Ruffini, Tiziana Stagi, *De bibliothecariis persone, idee, linguaggi*, Firenze: Firenze University Press, 2017, p.19 ss.

6. Judy Dyki, Paul Glassman, *The Handbook of Art and Design Librarianship*, Londra: Facet Publishing, 2017, p. 211.

Risorse primarie e secondarie per la ricerca

Più specificatamente nell'ambito degli studi della cultura visiva, oltre alla letteratura secondaria che può consistere in cataloghi di collezioni e mostre museali, monografie pubblicate da case editrici accademiche, pubblicazioni di case d'asta e gallerie d'arte, è fondamentale anche la raccolta, conservazione e accesso a fonti primarie, cioè documenti, archivi, manoscritti originali, o comunque inediti, unici o rari, tra cui fonti testuali, grafiche e digitali.

Quindi, oltre alla produzione editoriale di storia e critica dell'arte, queste biblioteche collezionano materiali denominati speciali, quali opere grafiche (spesso ma non esclusivamente su carta, come disegni, stampe e fotografie), libri e manoscritti rari, dai codici medievali e le cinquecentine ai libri d'artista ed edizioni limitate contemporanee, fondi archivistici di studiosi, che contengono corrispondenze epistolari, diari personali o schizzi e disegni, insomma una gamma di materiali che può documentare, in ambito storico-artistico, il processo di genesi, creazione, produzione, disseminazione o critica di opere d'arte. Gli archivi di storici dell'arte, gallerie e artisti offrono una vasta gamma di fonti sia testuali che grafiche che permettono lo studio dell'arte nel suo contesto storico, estetico e politico, o anche nella sua valenza commerciale che deriva dalle attività di mercato di gallerie, fiere e case d'asta.

Inoltre le biblioteche d'arte prestano molta attenzione agli studi dei materiali utilizzati per lo studio della storia dell'architettura. L'architettura stessa è oggetto di analisi, non solo attraverso le raccolte o archivi di architetti, ma anche molto spesso attraverso le considerazioni estetiche adottate per gli edifici che ospitano le raccolte librarie e speciali. Quindi anche gli edifici contenitori fisici delle collezioni diventano oggetti di design e studio storico nell'ambito delle biblioteche d'arte. In termini più generali, le biblioteche d'arte svolgono un ruolo fondamentale, potremmo dire con anima e corpo, per lo studio della cultura visiva e oltre, in tutte le sue ramificazioni e complessità.

Questo interesse professionale per l'arte, l'architettura e la cultura accomuna i soci di ARLIS/NA, un'associazione che da 48 anni offre opportunità di scambio e *networking* sul *know-how* della gestione, promozione e valorizzazione del patrimonio librario e grafico delle arti visive, il design e la cultura attraverso la gestione, ricerca, formazione e accesso alle risorse artistiche. ARLIS/NA è un punto di riferimento essenziale per servizi bibliotecari e collezioni non solo relativamente allo studio delle arti visive e applicate, ma anche l'architettura, il design, l'archeologia, ecc. dall'antichità all'arte contemporanea e le discipline umanistiche, collezionando e gestendo documentazione in tutti i media con cui queste discipline si realizzano e i sistemi bibliografici di riferimento per l'accesso e la condivisione dei dati.

Negli Stati Uniti, le biblioteche d'arte si raggruppano generalmente secondo tre modelli basati sull'affiliazione amministrativa, le funzioni e gli utenti:

- Biblioteche di musei, il cui servizio è legato alle funzioni di ricerca e interpretazione delle collezioni museali a servizio di personale curatoriale e di studiosi museali. Tra i partecipanti americani al nostro *study tour*, le istituzioni rappresentate sono state la biblioteca del Museum of Modern Art (MOMA), del Metropolitan Museum a New York e della National Gallery a Washington, D.C.
- Biblioteche di dipartimento di storia dell'arte e discipline umanistiche in contesto universitario, cioè dedicate non solo alla formazione professionale di storici dell'arte, che tipicamente sfocia nell'insegnamento, la carriera curatoriale e il mercato d'arte, ma anche le accademie, fondamentalmente a servizio di studenti con aspirazioni artistiche quali artisti, designer, e grafici. Le biblioteche rappresentate in questa categoria comprendono quelle del Bard College, Rhode Island School of Design, Vassar College, Stanford University and Princeton University.
- Biblioteche di istituti di ricerca indipendenti dedicati alla storia dell'arte, come le biblioteche del Getty Research Institute a Los Angeles e il centro di studi sul rinascimento "I Tatti" a Firenze (comunque parte dell'Università di Harvard), oltre alla Barnes Foundation e la Joan Mitchell Foundation negli Stati Uniti.

Con lo *study tour* a Venezia di vari soci di ARLIS/NA si è voluto proporre un percorso che riflettesse la vasta gamma di realtà descritte sopra, selezionando biblioteche museali, accademiche e di istituti di ricerca che si distinguessero per tipo di amministrazione, utenti e collezioni speciali, dimensioni della biblioteca e non da ultimo anche la loro configurazione architettonica.

Le biblioteche prescelte per le visite a Venezia

Le biblioteche dedicate alla storia dell'arte possono essere finanziate da enti pubblici o privati ed avere più specifiche funzioni, tipologie di utenti e risorse. Tra le biblioteche affiliate a musei abbiamo visitato quelle del Museo Correr e Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, che fanno parte del circuito della Fondazione Musei Civici di Venezia; la Biblioteca Nazionale Marciana e l'Archivio di Stato che dipendono dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo; l'ASAC (Archivio Storico per le Arti Contemporanee) e la Fondazione Giorgio Cini, sull'Isola di San Giorgio, che sono enti privati. Save Venice, con la sua Rosand Library and Study Center a Dorsoduro è emersa come esempio di organizzazione americana dedicata alla conservazione del patrimonio artistico veneziano. La Biblioteca di Area Umanistica (BAUM) ed il Dipartimento di Filosofia e Beni culturali dell'Università Ca' Foscari hanno permesso invece di avvicinarci all'esperienza universitaria e didattica attraverso gli archivi di storici dell'arte quali Wladimiro Dorigo, Sergio Bettini e Antonio Morassi.

Abbiamo messo a confronto biblioteche con secoli di storia ad altre più recenti per una panoramica sui diversi periodi storici, formazioni artistiche e funzioni pubbliche uniche come la Fondazione Querini Stampalia, *sui generis* per essere sia una biblioteca d'arte che una biblioteca pubblica. Per una visione alternativa dello studio dei materiali alternativi, non librari, ma artistici abbiamo visitato la "biblioteca del colore" della Fornace Orsoni, che produce tessere a foglia d'oro, oro colorato e smalti veneziani per l'arte musiva vendute in tutto il mondo.[7]

7. <https://www.orsoni.com/it/> (cons. 3.7.2021).

Le biblioteche veneziane sono ospitate in sedi storicamente significative, da quelle di istituzioni più antiche, quali la Marciana e il Museo Correr situate rispettivamente di fronte al Palazzo Ducale e in Piazza San Marco, ad altre più recenti che si affacciano sul Canal Grande e sono comunque ospitate in palazzi d'epoca rinascimentale o barocca, quali Ca' Pesaro, la Fondazione Ugo e Olga Levi, e Save Venice in Palazzo Contarin Polignac. Altri esempi interessanti di progetti architettonici di biblioteche sono la Fondazione Querini Stampalia, dove nell'antica residenza dell'omonima famiglia sono stati aggiunti nuovi spazi creati da importanti architetti del Novecento come Carlo Scarpa e Mario Botta, ed anche la biblioteca della Fondazione Cini sull'Isola di San Giorgio. Quest'ultima risiede nel complesso di un antico monastero benedettino e accoppia la biblioteca monumentale di Baldassare Longhena con la "Manica Lunga" opera altamente funzionale di Michele de Lucchi, che si affaccia strategicamente sul bacino San Marco e l'imbocco del Canale della Giudecca, estendendo la dimensione monastico-meditativa di studio con accorgimenti di design contemporaneo.
Istituzioni nate più di recente arricchiscono e valorizzano la storia della modernizzazione industriale di Venezia nel dopoguerra del XX secolo: la Biblioteca di Area Umanistica di Ca' Foscari e il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali sono ospitati nella ex-sede Enel, costruita negli anni Settanta a pochi minuti da Piazzale Roma, mentre l'Archivio della Biennale ASAC risiede nella zona post-industriale VEGA a Marghera nell'entroterra.

La rete delle biblioteche d'arte di Venezia

Tutte le biblioteche veneziane visitate durante il nostro tour sono collegate attraverso la rete del Servizio Bibliografico Nazionale (SBN). Il Polo SBN di Venezia, nato nel 1989, riunisce il catalogo di 38 biblioteche veneziane, che sono sia universitarie (Ca' Foscari e IUAV) che museali (come quelle della Fondazione Musei Civici e della Peggy Guggenheim Collection) e di fondazioni private come la Fondazione Giorgio Cini, l'Archivio Luigi Nono e l'Ateneo Veneto. I materiali descritti nel catalogo (non solo relativi alla storia dell'arte) confluiscono nel catalogo SBN nazionale insieme a quelli degli altri cataloghi regionali.[8]
Ma la rete delle banche dati è poliedrica quanto le biblioteche stesse che le creano. Oltre al SBN alcune di queste istituzioni utilizzano altri sistemi per catalogare i propri materiali rari, siano questi grafici, visivi o archivistici, inquadrati come beni culturali dal Ministero dei Beni Culturali e le varie soprintendenze o altri sistemi privatizzati. Tra i più rilevanti è il sistema della Regione Veneto che offre una serie di modelli di schede per catalogare i beni culturali a seconda del loro formato.[9] Gli

8. Il Polo sbn di Venezia è stato creato quattro anni dopo la costituzione dei primi due poli italiani, presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma e quella di Firenze. Per una storia dei vari poli si vedano i seguenti siti: <https://polovea.sebina.it/SebinaOpac/article/il-polo-sbn-di-venezia/menu-chisiamo> (cons. 3.7.2021) sul Polo sbn di Venezia e il Polo regionale del Veneto sbn: <https://www.culturaveneto.it/it/web/cultura/polo-regionale-del-veneto e https://www.iccu.sbn.it/it/SBN/> (cons. 3.7.2021).

9. <https://beniculturali.regione.veneto.it/xway-front/application/crv/engine/crv.jsp> (cons. 3.7.2021) tali beni possono rientrare nelle seguenti categorie: Beni architettonici, beni etnoantropologici immateriali e materiali, naturalistici (botanica, mineralogia, paleontologia, petrologia, planetologia, e zoologia), fotografia, numismatica, beni artistici e storici, arte contemporanea, partimonio scientifico e tecnologico, parchi e giardini, beni e siti archeologici e sturmenti musicali. Per gli archivi, invece si veda: <https://www.culturaveneto.it/it/la-tua-regione/beni-e-servizi-culturali/archivi> (cons. 3.7.2021).

archivi di studiosi, artisti e protagonisti della cultura e storia veneta invece sono accessibili tramite la piattaforma SIAR, sempre sostenuta dalla Regione.[10]
Mentre le biblioteche d'arte di Venezia sono molto attive a contribuire le loro schede in questi cataloghi, finora non hanno una presenza altrettanto robusta in piattaforme internazionali. Per esempio tra le 61 biblioteche italiane che partecipano al catalogo di WorldCat solo due sono veneziane. Considerando la straordinaria ricchezza delle collezioni custodite nelle biblioteche di Venezia, questo è un aspetto sorprendente.[11] Un confronto utile può essere fatto con le biblioteche d'arte di Roma e di Firenze che hanno sviluppato già dagli anni Novanta dei consorzi creando cataloghi condivisi specifici. URBS, la rete delle biblioteche umanistiche romane, IRIS, l'associazione di biblioteche storico-artistiche fiorentine, e insieme a queste Kubikat sono esempi di consorzi che nel tempo sono diventati dei punti di riferimento nella comunità degli studiosi.[12] Il fatto che in tutti e tre progetti (IRIS, Kubikat, URBS) partecipino istituti stranieri in Italia ha contribuito in modo significativo ad aumentare le opportunità di dialogo e collaborazione internazionale tra le biblioteche, così come ha facilitato la loro apertura verso una comunità di utenti molto ampia, spesso fuori dal contesto italiano. La maturazione di questa esperienza per decenni ha portato ad un ulteriore importante passo delle biblioteche dei tre consorzi: l'adesione all'iniziativa di Art Discovery Group. Le biblioteche di questo consorzio, piccole o grandi, possono sfruttare la condivisione dei loro record con quelli di altri membri provenienti da OCLC, Kubikat, e Scipio.[13] Ancora più importante è l'uso di una piattaforma che permette la ricerca delle schede di tutti i partner del progetto con quelle di WorldCat, cosa che per ora è possibile per le collezioni delle biblioteche veneziane solo in parte.

Building Bridges: patrimoni nazionali e internazionali

Durante il nostro *study tour*, le opportunità di dialogo sono state molteplici e i partecipanti hanno scoperto che malgrado la composizione diversa delle biblioteche in Italia e America, i problemi che devono affrontare sono molto spesso analoghi. Ma mentre risorse e qualifiche, educazione e disseminazione, valorizzazione e conservazione sono temi che si possono confrontare, indubbiamente le istituzioni veneziane, con secoli di storia nella maggior parte dei casi, devono affrontare il proprio lavoro

10. Per un elenco dei fondi presenti in SIAR si veda: <http://siar.regione.veneto.it/siar/-/siar-ui/archiviView> (cons. 3.7.2021).

11. Le istituzioni di Venezia presenti in WorldCat sono Save Venice e il sistema bibliotecario di ateneo dell'Università Ca' Foscari. Per un elenco completo delle biblioteche registrate su WorldCat si veda: <https://www.worldcat.org/libraries> (cons. 3.7.2021).

12. URBS è stata fondata nel 1992, mentre IRIS un anno dopo, nel 1993. Kubikat (*Kunstbibliothekskatalog*) è il catalogo condiviso da quattro biblioteche tedesche, due delle quali in Italia.

13. L'iniziativa nasce nel 2003 come artlibraries.net e attualmente conta tra i partner 53 singole biblioteche e 3 consorzi. Si veda: <https://artdiscovery.net/libraries/> (cons. 3.7.2021).

venendo a termini con la gestione di un ingente patrimonio culturale con risorse spesso limitate rispetto alla mole di lavoro.
Per estendere l'opportunità di incontrarsi anche con il personale di istituti non facenti parte dell'itinerario delle visite, è stato proposto un simposio nella bella cornice della Fondazione Ugo e Olga Levi il 14 giugno 2019 con l'aiuto fondamentale dello staff della fondazione e del direttore Giorgio Busetto. Un gruppo di circa sessanta persone, bibliotecari e studiosi non solo di Venezia ma anche provenienti da altre città italiane, si sono riuniti per una serie di presentazioni focalizzate su aspetti specifici della biblioteconomia d'arte.
Il programma del simposio *Building Bridges: art libraries between Venice and North America* è servito a fissare alcune delle tematiche affrontate dal nostro gruppo nel corso della settimana intera. La giornata è stata moderata da Milan Hughston (già direttore della biblioteca del Museum of Modern Art, New York) e comprendeva tra i relatori Angela Munari (presidente AIBVeneto e bibliotecaria della Fondazione Querini Stampalia), Roger Lawson (direttore della biblioteca della National Gallery of Washington), Susy Marcon (curatrice di libri rari per incarico del direttore della Biblioteca Nazionale Marciana Stefano Campagnolo), Mark Pompelia (bibliotecario della Rhode Island School of Design), Michela Agazzi e Giulio Zavatta (ricercatori presso l'Università di Ca' Foscari, Dipartimento di

La locandina del simposio *Creando Ponti* organizzato alla Fondazione Ugo e Olga Levi

Programma del corso sugli archivi fotografici organizzato nel 2017 dall'Università Ca' Foscari

Filosofia e Beni Culturali), Margherita Naim (storica della fotografia) e Thomas Hill (bibliotecario del Vassar College, nello stato di New York).[14]
Le presentazioni sono state organizzate per approfondire alcuni punti esposti nelle varie visite. Susy Marcon ha inquadrato il ruolo specifico, sul territorio nazionale italiano, delle due biblioteche centrali italiane a Firenze e Roma, caso abbastanza unico nell'ambito internazionale, per poi specificare il ruolo della Marciana come biblioteca che non solo raccoglie e conserva la produzione editoriale del proprio territorio (la provincia di Venezia), ma gestisce anche un patrimonio di un milione di volumi che comprendono migliaia di manoscritti, incunaboli e cinquecentine. Con collezioni plurisecolari a partire dal lascito del 1468 del cardinale Bessarione, che aveva scelto Venezia come sede per la sua biblioteca, la Marciana ha intrapreso negli ultimi dieci anni una campagna di digitalizzazione di libri e materiali rari sulla piattaforma Internet Culturale. Questa raccoglie e mette a disposizione del pubblico preziosissimi documenti digitali delle biblioteche italiane per iniziativa dell'ICCU, del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e della Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali.[15]
Dal tema dell'ingente patrimonio culturale e storico veneziano siamo passati alla discussione della formazione universitaria attraverso le risorse non bibliografiche. Le presentazioni di Giulio Zavatta e Michela Agazzi, sia al simposio che *in situ* nella sede di Ca' Foscari - BAUM hanno consentito di apprendere come l'università promuova la ricerca anche attraverso la raccolta e gestione di archivi di studiosi messi a disposizione di ricercatori e studenti. Negli anni Ottanta era stata introdotta la legislazione universitaria per promuovere le nuove esigenze della ricerca favorendo l'acquisizione nei dipartimenti universitari di fonti archivistiche di studiosi, di fototeche e letteratura secondaria. In questo ambito il Dipartimento di Storia e Critica delle Arti (ora confluito nel Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali) ha acquisito gli archivi di Antonio Morassi e Sergio Bettini. Le biblioteche sono poi confluite nella BAUM, dove è pervenuto con donazione anche il fondo di Wladimiro Dorigo, che include sia la biblioteca che l'archivio dello studioso. Tutti questi materiali consentono di percorrere e studiare la storia dell'arte attraverso fonti primarie quali le loro fototeche, corrispondenza, diari, note per l'insegnamento e la biblioteca personale di questi studiosi. Queste risorse hanno permesso di sviluppare anche programmi di studio e formazione, oltre a pubblicazioni non solo di storia dell'arte ma anche di valorizzazione e promozione di beni culturali quali la fotografia, attraverso corsi di archivistica e biblioteconomia delle immagini.
In questo ambito, la storica della fotografia Margherita Naim ha offerto una panoramica delle ingenti e importanti risorse fotografiche depositate in numerose collezioni a Venezia, dai primi studi fotografici come l'archivio di Carlo Naya che fondò il suo

14. Il programma del simposio è disponibile a: <http://www.arlisna.org/StudyTour2019-Venice/docs/Symposium_BuildingBridges1.pdf> (cons. 3.7.2021).

15. Alcuni esempi del progetto Biblioteca Digitale della Marciana sono consultabili al seguente indirizzo: <https://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/biblioteca-digitale> (cons. 3.7.2021).

studio nel 1857, al Circolo Fotografico "La Gondola", intorno al quale si sono raccolti i più importanti fotografi veneziani, a partire dal dopoguerra fino ai nostri giorni.
A confronto con le prospettive veneziane sono state poste le presentazioni di tre partecipanti americani che hanno discusso: la biblioteca della National Gallery of Art, presentata da Roger Lawson nel contesto più ampio della creazione e funzioni della National Gallery of Art, un'istituzione che con successo combina risorse pubbliche del governo federale americano e fondi privati; la biblioteca del Rhode Island School of Design (Mark Pompelia), uno degli istituti di formazione accademica più importanti negli Stati Uniti per discipline artistiche in tutti i media, la cui biblioteca risiede in un edificio ex-banca degli anni Venti del Novecento ispirato all'architettura rinascimentale italiana e che raccoglie tutti i tipi di materiali non testuali utilizzati per pratiche artistiche e di design, grafiche e digitali; e infine la biblioteca del Vassar College (Thomas Hill), un'opera d'arte in se stessa, come edificio che documenta il modernismo americano degli anni Trenta e costituisce un documento di storia culturale come spazio e ambiente fisico. Un riferimento diretto alla cultura e storia veneziana è la vetrata della sala principale della biblioteca di Vassar College (fondato nel 1861 come un istituto di educazione universitaria per le donne) che raffigura la prima donna laureata nella storia: la veneziana Elena Cornaro Piscopia, che si laureò a Padova nel 1678.
L'introduzione al simposio di Angela Munari è servita ad inquadrare il fondamentale ruolo sociale delle biblioteche nel valorizzare la cultura come anche la lettura e la didattica in un'era di frammentazione.[16]

Conclusione
Il confronto e il dibattito a seguito del simposio hanno portato alla constatazione generale delle difficoltà incontrate dalle istituzioni culturali italiane e veneziane in particolare ad allocare risorse umane ed economiche per poter adeguatamente sostenere e valorizzare il patrimonio culturale ed espandere il ruolo fondamentale delle biblioteche non solo come depositi di libri, ma anche centri creativi che attivino meccanismi e strumenti di ricerca adeguati alle esigenze del XXI secolo.
A parte la rete dell'SBN Polo Veneziano e della piattaforma della Regione Veneto, che rappresentano il successo dell'accentramento dei dati bibliografici e culturali nazionali e locali, a Venezia predomina un sistema distribuito e frammentato per quello che riguarda l'accesso ad altre risorse online. Come è emerso dalle osservazioni sugli archivi fotografici, spesso le risorse sono vastissime in tutti i formati e le banche dati sono distribuite su piattaforme diverse, accessibili soltanto *in situ*, o in circuiti chiusi e decentralizzate. A volte alcune collezioni sono consultabili soltanto tramite cataloghi cartacei che non sono stati digitalizzati.

Vetrata che raffigura Elena Cornaro Piscopia
alla Thompson Memorial Library di Vassar College
FOTOGRAFIA DELL'UTENTE WIKIMEDIA COMMONS SABATHEUS
HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:CORNARO_WINDOW.JPG

16. Una versione aggiornata della presentazione di Angela Munari segue il presente articolo.

Il policentrismo della realtà veneziana può anche essere ascritto a delle ragioni storiche. Lo studioso Marino Zorzi ha inquadrato la storia delle biblioteche veneziane nei secoli della Serenissima, in cui la Marciana brillava come 'pubblica libreria' e '*prima inter pares*' in un 'firmamento di librerie altrettanto belle e preziose'. Questo rende l'idea della grande attività culturale distribuita su tutto il territorio urbano attraverso collezioni pubbliche, ecclesiastiche e private. Ma l'impatto subito dalle biblioteche veneziane con il crollo della Serenissima e la politica di accentramento imposta da Napoleone nel 1797 fu notevole. Il vasto patrimonio librario che si era costituito attraverso la rete di biblioteche di ordini religiosi, di case patrizie e di collezionisti privati subì enormi politiche di dispersione, ridistribuzione, vandalismo e distruzione. L'espropriazione autoritaria dei beni monastici risultò nell'acquisizione di parte di questo patrimonio dall'Archivio di Stato o altre istituzioni. Il crollo geopolitico della Repubblica Veneziana con la successiva occupazione austriaca ha influito alla dispersione delle collezioni delle famiglie patrizie, spesso svendute e disperse nel mercato antiquario. Zorzi qualifica come 'rara eccezione' lo stato della collezione Querini che rimane tuttora nella sua sede storica, ora Fondazione Querini Stampalia a S. Maria Formosa. Altrettanto sostanziose e poi disperse furono le collezioni di stranieri trapiantati a Venezia che trasferirono le proprie collezioni all'estero.[17]

A parte l'eterogeneità delle istituzioni che le sostengono e l'enorme patrimonio di secoli di storia e produzione letteraria e artistica, le biblioteche veneziane affrontano le stesse problematiche di tutta la comunità internazionale per quanto riguarda garantire la tutela e l'accesso a una documentazione complessa perché varia quanto le forme d'arte che la producono.

Ora i nuovi mecenati culturali sono le fondazioni private, i musei, le gallerie e le università che propongono programmi culturali all'avanguardia per quest'era di globalizzazione. Venezia deve riflettere sugli effetti deleteri di un turismo di massa poco regolamentato che aggrava il già fragilissimo ecosistema lagunare. La responsabilità delle sue biblioteche è non solo salvare ma anche promuovere e valorizzare la sua cultura e l'umanesimo. Così artisti e poeti da tutto il mondo potranno continuare a cantarne la vita d'arte, come Josif Brodskji nel suo *Fondamenta degli Incurabili*.

Ringraziamo caldamente per i commenti e informazioni per questo articolo Michela Agazzi, Salvatore Alongi, Stefano Campagnolo, Susy Marcon, Angela Munari, Margherita Naim, Chantal Sulkow e Monica Viero.

17. Marino Zorzi, *Le biblioteche a Venezia nel secondo settecento*, «Miscellanea Marciana», 1, 1986, pp. 253-324.

Angela Munari

Biblioteca liquida (due anni dopo)[1]

Il Patrimonio culturale

Nel 1986 lo studioso neozelandese Donald McKenzie pubblica il saggio *Bibliography and the sociology of text*, in cui dà una nuova definizione dell'ambito disciplinare della bibliografia e del suo oggetto di studio: «La bibliografia è la disciplina che studia i testi come forme registrate, e i processi della loro trasmissione, ivi comprese la produzione e la ricezione. […] Con il termine testi intendo tutti i dati verbali, orali, visivi e numeri» su qualunque supporto e in qualunque forma. «Comincerò chiedendo se in qualche senso il territorio, non la sua rappresentazione su una carta ma il territorio in sé, possa essere un testo».[2] La nuova proposta 'mckenziana' rompe, alle soglie dell'avvento del web, il dogma del testo/libro, allargando e frammentando l'ambito di competenza della bibliografia, di gestione, controllo e fruizione dell'informazione e di accesso alla conoscenza.

Questa definizione di testo, come segno antropico, si sovrappone a quella di patrimonio culturale contemplata dal Codice italiano dei beni culturali e del paesaggio, in adempimento all'obbligo costituzionale di tutelare e valorizzare ogni evidenza culturale che concorra a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuoverne la conoscenza, si tratti di una traccia materiale o immateriale.[3] Le biblioteche si trovano così ad affrontare due importanti sfide: la selezione, raccolta, gestione e messa a punto di servizi per la fruizione di una produzione editoriale cartacea, che rimane elevatissima, e la produzione esponenziale di documenti digitali, siti, blog, in un web sempre più congestionato di testimonianze volatili. La biblioteca perde, di conseguenza, una parte della sua fissità e della sua fisicità, diventa ogni giorno più 'liquida', come liquidi sono i contenuti e i supporti testuali, grafici e visuali.

1. A quasi due anni di distanza dal convegno di ARLIS/NA alla Fondazione Levi, cerco di ripercorrere gli spunti proposti in quell'occasione con aggiornando i dati e con qualche elemento in più di riflessione. Il testo del 2019, tradotto in inglese dalle colleghe Barbara Poli della Fondazione Querini Stampalia e Sandra Divari del Museo Peggy Guggenheim di Venezia, è stato pubblicato sul sito di ARLIS/NA nel 2021 con un'introduzione di Isotta Poggi: Angela Munari, *The "Liquid" Library: the Social Role of Libraries in an Era of Fragmentation, with an Introduction by Isotta Poggi*. <https://www.arlisna.org/images/news/LiquidLibraryIntroPoggiAndMunariSpeech_Word_and_Images.pdf> (cons. 25.6.2021).

2. Donald F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi* [ed. originale 1986], Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 1999, pp. 18-19.

3. Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Parte prima, Disposizioni generali, art. 1, comma 2, e art. 7 bis, per il patrimonio immateriale.

L'Italia, nell'era dell'informazione e di una conoscenza liquida,[4] in cui i contenuti si vanno strutturando e destrutturando con rapidità e gli stessi produttori si moltiplicano continuamente, si trova a dover sommare alla complessa gestione di un vasto patrimonio storico artistico e paesaggistico, un bacino documentale e una produzione creativa sempre più ampi, frammentati e per molti versi incontrollabili. Secondo i dati Unesco,[5] l'Italia è, sul piano delle evidenze materiali, il primo paese al mondo per concentrazione di siti culturali,[6] in senso stretto, e il primo a pari merito con la Cina, se si considerano anche quelli naturalistici, con 55 luoghi di eccellenza. Solo il Veneto ne conta otto: Venezia e la sua Laguna, Verona, Vicenza e le ville palladiane, l'Orto botanico di Padova, le Dolomiti, le colline del Prosecco di Conegliano Valdobbiadene, le opere di difesa veneziane tra XVI e XVII secolo e i siti palafitticoli.[7]
Per contro, «nel campo delle percezioni [...] la combinazione di un calo della preoccupazione per il deterioramento del paesaggio e di una crescita, seppure modesta, dell'insoddisfazione per il paesaggio dei luoghi di vita, è un segnale preoccupante, che conferma un'attenuazione dell'attenzione sociale per la qualità del paesaggio».[8] Il Veneto è, ad esempio, con il Lazio, la regione con lo *urban sprawl* più elevato in Italia, circa 2,5 volte in più della media nazionale.[9] Se, quindi, da un lato si creano delle 'oasi' urbane e naturalistiche protette, dall'altro si erode progressivamente il territorio e le sue tracce antropiche. Per altro le così dette aree sotto tutela sono oggetto di una promozione turistica massiva. Basta infatti lanciare in rete la banalissima ricerca 'siti Unesco Veneto', per vederci restituita al primo posto del *ranking* la pagina 'Mete di eccellenza', che non è altro che una sottocategoria, a scatole cinesi, di un percorso interno al sito della Regione del Veneto: Home > Cosa fare > Temi vacanza >Turismo culturale > Patrimonio Unesco.
Come sostiene Salvatore Settis,[10] la fama di paese con la massima concentrazione di beni artistici di cui gode l'Italia è essa stessa un 'prodotto' culturale che conviene a tutti gli italiani, perché è riconosciuto nel mondo. Ma questa riconoscibilità del nostro patrimonio non nasce da una prospettiva speculativa, ma conservativa: il

4. Sul concetto di 'liquidità' si veda il saggio di Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, traduzione di Sergio Minucci [ed. originale 2000], Bari-Roma: Laterza, 2011.

5. Istat, *Bes 2019. Il benessere equo e sostenibile in Italia*, 9. *Paesaggio e patrimonio culturale*, Roma: Istituto nazionale di statistica, 2019, pp. 131-132.

6. Salvatore Settis è molto critico riguardo ai meccanismi di attribuzione dell'etichetta di patrimonio dell'umanità: «Senza negare la particolare densità di presenze d'arte in Italia, queste pretese 'statistiche' sono del tutto prive di senso. Come si fanno infatti, quei conti? Chi decide che cosa è 'patrimonio artistico dell'umanità' e cosa no? [...] Lo stesso concetto di 'patrimonio artistico mondiale' è per le sue origini spiccatamente eurocentrico e tende a privilegiare, pur quando vi siano ogni buona intenzione, i prodotti artistici del filone centrale dell'arte europea». Cfr. Salvatore Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino: Einaudi, 2002, p. 14.

7. Sito della Regione del Veneto, "Il patrimonio Unesco nel Veneto", aggiornamento 2020, <https://www.veneto.eu/IT/Unesco/> (cons. 25.6.2021).

8. Istat, op. cit., p. 129.

9. Id., p. 130.

10. Salvatore Settis, *Italia* s.p.a. *L'assalto del patrimonio culturale*, Torino: Einaudi, 2002, p. 15.

paese è inteso infatti come un insieme complesso di tracce della memoria che vanno tutelate e trasmesse alle generazioni future.
Questa altissima densità di beni culturali messa sotto la lente di ingrandimento regione per regione dà dei risultati sorprendenti in termini quantitativi. Dalle rilevazioni condotte, sempre della Regione del Veneto, sul nostro territorio si contano 315 musei, oltre 3800 ville venete, di cui 166 visitabili, borghi e città murate, 848 archivi e oltre 1000 biblioteche, di cui l'8% di conservazione, tra cui 13 di conservazione e di pubblica lettura.[11] Infatti, tutte le sette città capoluogo di provincia del Veneto, Venezia inclusa, se si considerano la biblioteca del Museo Correr, che nasce come collezione civica, la Fondazione Querini Stampalia e anche la Biblioteca Nazionale Marciana che storicamente svolge il servizio di prestito, presentano istituti che sommano il doppio ruolo di pubblica lettura e conservazione, con rilevanti raccolte e collezioni librarie, artistiche, numismatiche, grafiche e archivi storici, complessi da gestire e da valorizzare.

Se da un lato l'Italia si trova nell'oggettiva difficoltà di organizzare, tutelare e rendere fruibili vasti giacimenti culturali, dall'altra i rapporti ISTAT (Istituto nazionale di Statistica) sulla *conoscenza degli italiani* rilevano però un diffuso disinteresse, diciamo così, da parte degli italiani per le evidenze materiali del nostro paese, per l'informazione, la lettura e l'aggiornamento continuo. Solo il 30% degli adulti dichiara di aver visitato, in un anno, almeno un sito culturale, mentre nei paesi scandinavi la percentuale è dell'80%.[12] Riguardo all'esposizione al libro e alla lettura, solo il 32% degli italiani frequenta biblioteche pubbliche mentre poco più del 42% afferma di aver letto almeno un libro all'anno.
Rispetto alla media UE è bassa anche l'alfabetizzazione informatica del paese, soprattutto delle fasce più deboli e disagiate (anziani, immigrati, ecc.). Quanto poi al trasferimento di conoscenze dal mondo della ricerca alle imprese, l'Italia è ancora una volta in difficoltà, piazzandosi agli ultimi posti della classifica europea. L'unico dato OCSE positivo è la produzione letteraria scientifica che la vede posizionata al sesto posto per numero di contributi più citati al mondo[13]. Il paese si colloca così tra gli stati industrializzati ad alto reddito in una situazione anomala: registra infatti la presenza di pochissimi centri di ricerca scientifica, e tuttavia di assoluta eccellenza; riscontra livelli di istruzione generalmente contenuti, però, con altissime *performance* linguistiche e matematiche nei licei; presenta una bassa attività brevettuale e modeste competenze specialistiche, facili da replicare in paesi meno sviluppati e a costi inferiori, ma punte di assoluta innovazione in alcuni settori.[14]

11. Regione del Veneto, "Progetto di misurazione e valutazione", <https://bibliotecheweb.regione.veneto.it/BibliotecheWeb/servlet/AdapterPublicHTTP?ACTION_NAME=ENTER&NEW_SESSION=TRUE&procedureName=A26_BIBLIO> (cons. 25.6.2021).

12. Istat, *Rapporto sulla conoscenza 2018. Economia e società*, Roma: Istituto nazionale di statistica, 2018, p. 98.

13. Ivi, pp. 26, 34-35, 62-65, 70-73.

14. Ivi, p. 11.

Valorizzazione o valore?

Il quadro sembra piuttosto disarmante da un lato e contraddittorio d'altro. Il dato macroscopico è quello di un paese con evidenti scarti e velocità economiche e una sostanziale sperequazione sociale, al di là di alcune apparenti omogeneità.

La valorizzazione del patrimonio è una funzione di origine recente e mira a raggruppare tutti gli interventi non destinati alla sola conservazione. La funzione si manifesta, in particolare, in correlazione alla fruizione, la cui attuazione richiede, o meglio richiederebbe, misure ingenti per accrescere la possibilità di accesso ai valori di cui i beni protetti sono testimonianza.[15] L'impressione è che, soprattutto in questi ultimi decenni, gli istituti culturali italiani abbiano spesso lavorato alla valorizzazione dei beni culturali senza considerare la reale capacità dei potenziali fruitori e destinatari di riconoscere il valore intrinseco e identitario dei beni stessi, sempre che sia corretto parlare di identità. Il legislatore insomma ha dato per scontato che i beni culturali e la conoscenza siano di per sé stessi un valore. Ma ne siamo davvero sicuri? Siamo sicuri che i potenziali fruitori riconoscano e diano valore alle testimonianze culturali, ai testi in senso 'mckenziano'?

Qualche tempo fa, leggendo un noto manuale di management delle aziende culturali, mi ha colpito un passaggio in cui si dice:

> È difficile per le persone che vivono attorno al bacino del Mediterraneo rimanere indifferenti alla poesia di Omero, quando descrive i modi in cui Ulisse convince la dubbiosa Penelope di essere effettivamente il suo sposo. Poche righe sono sufficienti a spiegarci il fascino che ancora oggi un bosco di ulivi circondato da muretti a secco esercita per chi vive in Spagna, in Italia, in Tunisia, in Grecia.[16]

Anche qui si dà per scontato che chiunque sia nato sulle sponde del Mediterraneo, abbia non sono respirato la cultura classica, ma l'abbia metabolizzata e fatta propria a tal punto da decodificare non solo il significato dell'ulivo ma da ricondurlo ai passi dell'Odissea. Benché sia un'immagine alquanto suggestiva, mi sembra quantomeno improbabile vista la diversa frequentazione della letteratura greca tra le diverse culture che oggi si affacciano sul *Mare Nostrum*.

Per rendere ancora più esplicito il ragionamento, proviamo a parlare, anziché di valore identitario, di valore commerciale, così che possa balzare agli occhi quanto tento di mettere in luce. *La presentazione di Gesù al Tempio* di Giovanni Bellini, l'opera pittorica di maggior pregio del Museo della Fondazione Querini presso cui lavoro, ha un valore di mercato di circa 24 milioni di euro, contribuendo, non in modo ovviamente esclusivo e tuttavia significativo, a richiamare visitatori per un giro d'affari di circa 300 mila euro. Se provocatoriamente scorriamo la classifica del

15. Lorenzo Casini, *Valorizzazione e gestione*, in *Diritto del patrimonio culturale*, Bologna: Il Mulino, 2017, pp. 201-208.

16. Paola Dubini, *Le aziende che operano nelle arti e nella cultura e i loro assetti istituzionali*, in *Management delle aziende culturali*, Milano: Egea, 2017, p. 117.

Giovanni Bellini (1438/1440 ca - 1516)
Presentazione di Gesù al Tempio, olio su tavola, 1470 ca
VENEZIA, FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA

calcio mercato mondiale bisogna scendere al 20º posto per trovare un calciatore,[17] David De Gea, che abbia lo stesso valore di mercato del capolavoro di Giovanni Bellini, con la differenza che il ricavo della squadra proprietaria del portiere in questione, il Manchester United, è di 580,4 milioni di euro,[18] che al netto delle spese del calciatore stesso risulta comunque 1864 volte superiore a quello della Fondazione Querini Stampalia.

Qualcuno potrebbe sostenere che il confronto non regga, trattandosi da un lato di un'opera d'arte e dall'altra di un calciatore, con la prima soggetta a vincolo e valutata puramente sulla base di stima assicurativa, mentre l'altro inserito in un vero e proprio mercato. L'obiezione è senz'altro vera, e tuttavia il target di consumatori

17. *I calciatori più pagati al mondo: Messi e CR7*, «CF. CalcioeFinanza», 15 dicembre 2020. <https://www.calcioefinanza.it/2020/12/15/calciatori-piu-pagati-classifica-2020/> (cons. 25.6.2021).

18. La società, classificata al quarto posto, avrebbe perso, a causa del Covid, circa 131 milioni di euro rispetto all'anno precedente. Mentre la prima in classifica, la FC Barcelona, pur perdendone 125 milioni, realizza comunque un ricavo di 715 milioni di euro. Cfr. Marco Sacchi, *Deloitte: Barça e Real primi per ricavi. Ma pesa il Covid*, «CF. CalcioeFinanza», 26 gennaio 2021. <https://www.calcioefinanza.it/2021/01/26/deloitte-football-money-league-2021/> (cons. 25.6.2021).

rientra tecnicamente sempre nelle stesse categorie di bisogni sociali, quella di 'appartenenza', che mette in rilievo la necessità di un individuo di sentirsi riconosciuto all'interno di un gruppo, e di 'autorealizzazione', che corrisponde con la necessità di attribuire un senso alla propria esistenza, conseguendo benefici edonici come il piacere in senso lato e culturale in senso stretto: lettura, visione di un film, di uno spettacolo o di una partita di calcio.[19]

Valore identitario

Uno dei pilastri su cui si sono rette le 'nazioni' per secoli è il valore identitario, inteso «come il complesso di elementi e di processi relativi all'individuazione di una persona, o di un soggetto collettivo»,[20] da parte di sé o da parte degli altri. In un intervento nel maggio del 2003, l'allora presidente Carlo Azeglio Ciampi sostenne che «È nel nostro patrimonio artistico, nella nostra lingua, nella capacità creativa degli italiani che risiede il cuore della nostra identità, di quella Nazione che è nata ben prima dello Stato e ne rappresenta la più alta legittimazione».[21] Con tutto il rispetto per la statura morale e culturale di un uomo che crede profondamente in queste affermazione, il tutto sembra alquanto ideologico e legato ad una visione rassicurante, per quanto 'artificiale', di Stato/Nazione.

Il filosofo francese François Jullien, in uno dei suoi saggi più noti, motiva come l'identità culturale non esista.

> A partire dalla distinzione dei concetti di scarto e di differenza si può comprendere perché non può esistere un'identità culturale. Innanzitutto sarà chiaro perché adottare la prospettiva della differenza per rendersi conto della diversità delle culture porti fatalmente a una situazione di stallo, sia a monte che a valle della differenza, non appena ritroviamo, da una parte come dall'altra l'identità. Infatti, a monte di quelle che considereremo differenze culturali, saremo logicamente indotti a supporre un'identità prima – come genere comune, unitario, originario – a partire dalla quale dovrebbe spiegarsi la differenza delle culture. Ma qual è questo genere comune ('prossimo') di cui le diverse culture sembrerebbero altrettante differenze specifiche? Lo chiameremo l''Uomo' o la 'natura umana'? Ma in tal caso avremmo molta difficoltà ad attribuire a queste rappresentazioni un contenuto credibile, ovvero che non sia soltanto una costruzione ideologica. […] Allo stesso modo, a valle, trattare la diversità delle culture in termini di differenza ci porterà a voler isolare e fissare ciascuna cultura nella propria identità. Ma è impossibile, perché la specificità del culturale è mutare e trasformarsi. […] La trasformazione è alla base del culturale ed è per questo che non si possono fissare delle caratteristiche culturali né si può parlare dell'identità di una cultura.[22]

19. Armando Cirrincione e Antonella Carù, *Benefici, bisogni e sistema d'offerta*, in *Management delle aziende culturali*, a cura di Paola Dubini, Fabrizio Montanari e Armando Cirrincione, Milano: Egea, 2017, pp. 148-156.

20. *Ad vocem* «Identità», in *Enciclopedia Treccani*, Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana. <https://www.treccani.it/enciclopedia/identita/> (cons. 25.6.2021).

21. Brano riportato in Dubini, op cit., p. 116.

22. François Jullien, *L'identità culturale non esiste ma noi difendiamo le risorse della cultura*, ed. originale 2016, [traduzione], Torino: Giulio Einaudi, 2018, pp. 38-40.

Se questo è vero per il patrimonio culturale materiale, può considerarsi altrettanto vero anche per il patrimonio immateriale, ancora più mutevole e fluido, come quello linguistico e quello italiano in particolare. La sociolinguistica parla infatti non di un'identità dell'individuo, ma di tante identità. Lo studio delle variazioni linguistiche, a partire da ambiti territoriali ristretti, e quindi ancor più a livello nazionale, mette in risalto la natura complessa e dinamica dell'appartenenza e del polimorfismo dei parlanti.[23]

Venezia patrimonio dell'umanità

Jullien sostiene con molta convinzione di non essere disposto a difendere nessuna identità culturale di per sé stessa, come se questa potesse essere definita per differenza o fissarla come 'essenza'. Ciò che invece è disposto a difendere sono le risorse della cultura, a cui tutti siamo, in un modo o nell'altro, debitori per educazione, per vissuto, di conseguenza di cui siamo tutti responsabili nella loro manifestazione così come nella loro trasmissione.[24] Per interpretare il filosofo francese, se dunque uscissimo da questo equivoco ontologico, potremmo incamminarci con più facilità sulla via dell'interculturalità, riconoscendo valore al patrimonio culturale, non in una ridotta visione di identità 'nazionale', ma per costituire una memoria collettiva. Viene però da dire che forse l'identità 'non c'è', eppure 'esiste' nel suo significato di 'stare sopra', di porsi in evidenza. Per parlare dell'Italia, attorno alla piazza, ai palazzi podestarili, ai mercati è andata costruendosi l'immagine delle nostre città, costruite con i materiali dell'ambiente che le circonda, e dei suoi cittadini, con le loro connotazioni peculiari, diverse da quelle di tutti gli altri. Il senso di appartenenza alla propria città, al proprio borgo, lo sguardo sul proprio orizzonte geografico, l'interrelazione del proprio dialetto o lingua madre sono sempre rassicuranti. Si tratta infatti di un'esigenza ancestrale, a cui ci si aggrappa per il bisogno di sentirsi parte di un tutto.

Questa ricchezza non deve tuttavia diventare un limite o peggio una chiusura, perché l'identità è 'ad assetto variabile'. Basta viaggiare, spostarsi, incontrare altre realtà per accorgersi come quelle certezze e quel senso di appartenenza mutino, si allarghino e si trasformino inesorabilmente. Si può così capire perché l'Unesco, pur con tutti i limiti evidenziati da Salvatore Settis, attribuisca ad alcuni siti e prodotti della cultura immateriale l'etichetta di 'patrimonio dell'umanità': Venezia e la sua laguna sono senz'altro uno di questi!

Giuseppe Mazzariol in un'intervista dice a proposito della sua città: «Credo che Venezia, nonostante tutto, possa garantirsi una lunga sopravvivenza ed esprimere ancora moltissimo come soggetto storico, perché al di là delle vicende della comunità che vi abita, è caratterizzata da un segno così forte, così alto, così vitale, che troverà sempre qualcuno disposto a interpretarlo».[25]

23. Mari D'Agostino, *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, 2. ed., Bologna: Il Mulino, 2007, pp. 147-163.

24. Jullien, op. cit., p. 45.

25. Lo stralcio di intervista è riportato da Giorgio Busetto nell'*Introduzione* a: *Giuseppe Mazzariol e l'idea di Venezia. Etica, creatività, città*, a cura di Giorgio Busetto, Venezia: Fondazione Querini Stampalia, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2014, p. 16. Vedi riferimento bibliografico all'intervista completa a p. 17 dello stesso testo, nota 25.

È evidente che Mazzariol confida più nella capacità delle pietre di Venezia, piuttosto che nei veneziani, di raccontare la sua storia. Visto che ci sarà sempre qualcuno in grado di attribuirne un senso e di coglierne il significato indipendentemente dalla radice culturale.
L'onda dell'*Acqua Granda,* che ha investito Venezia il 12 novembre 2019, ha nella sua tragicità dimostrato la forza simbolica delle pietre della città, così come aveva sottolineato e quasi profetizzato Mazzariol. Di questo ne sono stata personalmente testimone, godendo della solidarietà di numerosissime persone, provenienti da ogni parte d'Italia e da alcuni paesi europei, che si sono messe a disposizione della Fondazione Querini Stampalia per salvare, asciugare, selezionare migliaia di monografie e di periodici. Negli occhi di questi 'angeli dell'acqua alta', spesso senza nome, si leggeva chiaro che a muoverli era una profonda convinzione nella responsabilità sociale di ciascuno e di 'identità collettiva'.

La biblioteca storica dell'Accademia di Belle Arti di Venezia: un caso virtuoso

La biblioteca dell'Accademia di Belle Arti, presso cui sono stata consulente per un decennio, rappresenta proprio un esempio di testo in senso 'mckenziano', poiché conservava e conserva la collezione libraria, grafica, archivistica dell'istituto, in spazi architettonici, che sono di per sé stessi documenti: il complesso della Carità, edificato nel XV secolo poi ampliato da Andrea Palladio, divenuto nell'Ottocento sede della scuola e Galleria, e l'Ospedale degli Incurabili, costruito nel XVI su progetto di Jacopo Sansovino, divenuto nuova sede nel 2004.
Il primo nucleo della biblioteca risale al 1750, quando per volontà di alcuni artisti, tra cui Giambattista Piazzetta, si costituisce un piccolo fondo librario messo a disposizione dei docenti agli allievi di pittura. Ma è per volontà di Napoleone Bonaparte che, dal 1807, tutte le Accademie di Belle Arti del Regno d'Italia, compresa Venezia, si devono dotare di adeguate collezioni artistiche per lo studio 'dalla copia'.
Leopoldo Cicognara, critico e storico dell'arte, divenuto presidente dell'istituto nel 1808, sceglie dagli elenchi delle biblioteche dei monasteri veneziani soppressi volumi di anatomia, pittura, antichità, architettura, ornato, numismatica per la 'Libreria' dell'Accademia. Acquista anche numerosi disegni, tra cui *l'Uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci dalla collezione di Giuseppe Bossi di Milano, oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia, incisioni di Andrea Mantegna, Giulio Campagnola, Luca di Leyda, e di altri grandi maestri del Cinque, Sei e Settecento veneziano. Fa restaurare il complesso della Carità dove allestisce la Galleria di pittura.
Delle scuole dell'Accademia possiamo seguire tutto il percorso didattico e la sua evoluzione dalla metà del Settecento fino alla metà del Novecento, grazie all'archivio che conserva ancora le prove d'esame di molti studenti, in particolare di architettura, ma anche alcuni fondi speciali di architetti veneziani e italiani dell'Ottocento, tra cui Giacomo Quarenghi, e anche del primo Novecento, come Guido Cirilli.
Un patrimonio quasi completamente ordinato, catalogato, digitalizzato e consultabile, grazie alla lungimiranza di alcuni direttori e professori dell'istituto,

di alcune dirigenti della Soprintendenza archivistica e dell'ex Soprintendenza bibliografica della Regione del Veneto, che hanno saputo guardare oltre i confini dell'Accademia, mettendo a punto una serie di progetti di fruizione per la comunità internazionale degli studiosi, malgrado le difficoltà di reperimento di finanziamenti e l'iniziale scarso numero di utilizzatori delle risorse. Progetti che, se fossero stati coordinati tra i tanti delle frammentate 'isole bibliotecarie veneziane',[26] avrebbero avuto ben altro impatto e peso specifico.

Bisogni e benefici

La domanda, come si possa creare valore per poi valorizzare, porta a dare una serie di risposte che possono sembrare tanto banali quanto utopistiche. La prima risposta inevitabile rimette al centro l'educazione, non come ammasso di nozioni ma come percorso sentimentale, emozionale e, perché no, ricreativo. Tutto ciò richiede un'attenzione particolare ai bisogni delle diverse persone che incrociano il patrimonio culturale: età, contesto sociale di partenza, livello di competenze, provenienza geografica e molto altro. Il personale deve essere quindi specializzato e il più possibile all'altezza del percorso formativo che si deve o ci si prefigge di offrire. Le organizzazioni culturali possono contribuire a rafforzare il capitale sociale, contribuendo all'aggregazione dei gruppi e alla coesione sociale, generando emozioni, esperienze individuali e collettive,[27] fondamentali per gettare le basi di un patrimonio condiviso.
Sarebbe importante lavorare sulla gerarchia dei bisogni, che salvo quelli primari, fisiologici o di sicurezza (salute, integrità del corpo, e così via), sono tutti ad assetto variabile. I bisogni sociali, quali stima, senso di appartenenza, di autorealizzazione variano a seconda dei pesi sociali, della possibilità o meno di essere riconosciuti in un contesto piuttosto che in un altro. In questo modo cambierebbero conseguentemente gli schemi di alcune tipologie di benefici, in particolare dei benefici edonici o comunicativi. La massificazione dei benefici comunicativi veicolati della moda, con i suoi marchi, o dal *merchandising* prodotto dalle squadre di calcio dimostra tutta la sua pervasività e la sua vacuità. Si potrebbe immaginare un'erosione di questi finti bisogni, per dare più spazio ad altri, come 'consumi culturali' in senso più stretto e forse più utili alla crescita e alla consapevolezza sociale.
Per muoversi in questa direzione, servirebbero politiche sociali efficaci, cambi di paradigma culturali, investimenti finanziari importanti, una visione ad ampio raggio e una programmazione che mettesse al centro la crescita della persona, del suo benessere, che vedesse nell'informazione, nella conoscenza, nel patrimonio culturale 'il petrolio', si diceva qualche tempo fa, da cui trarre rilevanti benefici anche economici. Ma probabilmente è utopia!

---

26. Si veda in questo volume il contributo di Spyros Koulouris e di Isotta Poggi, pp. 299-310.

27. Dubini, op. cit., p. 118.

Biblioteche nella 'modernità liquida'

Ciò che le biblioteche possono fare concretamente è lavorare per costruire ponti tra istituzioni, partendo dal livello locale, per poi cercare interconnessioni di livello internazionale per rendere accessibile il patrimonio culturale e la documentazione che lo riguarda. Il controllo e la condivisione di dati e contenuti costituisce per le biblioteche di conservazione, e non solo, la strada maestra da percorrere nel futuro. In un recentissimo convegno, tenutosi a Firenze tra i massimi esperti mondiali, dal titolo *Bibliographic control in the Digital Ecosystem*, Mauro Guerrini ha affermato:

> Bibliographic control is changing radically, because the bibliographic universe and technologies are radically changing: resources, actors, standards, and practices. The point of view of today's bibliographic data models along with the semantic web paradigm push the boundaries of data exchange beyond relatively homogeneous cataloguing systems to open a transversal dialogue between different approaches, and different cultural and linguistic traditions. The participation of multiple actors is very positive. Understanding how texts are conveyed today is a question of cultural awareness and professional training: this is the basis of the process of analyzing the resource. These two aspects (awareness and training) should be common to the training of other figures (publishers, booksellers), mediators of the knowledge process.[28]

Per le biblioteche veneziane di conservazione e per quelle speciali di arte, che probabilmente dispongono singolarmente di poche disponibilità finanziarie e di strumenti obsoleti rispetto alle biblioteche universitarie o alle pubbliche, benché in realtà siano così cospicue, sarebbe davvero importante uscire dall'isolamento per lavorare ad un manifesto programmatico condiviso sulla gestione delle risorse culturali del passato e del presente.

Quanto alle università e alle loro canoniche missioni 'humboldtiane' della formazione e della ricerca, dovrebbero superare i limiti ottocenteschi di una produzione del sapere e di un accesso alla conoscenza destinata alla sola classe dirigente, e lavorare con maggior convinzione agli obiettivi legati alla cosiddetta Terza Missione, trasferendo il proprio *know how* alla società civile. Le università dovrebbero svolgere un'attività di *public engagement* in cooperazione con le altre istituzioni del territorio, promuovendo iniziative senza scopo di lucro a carattere educativo e culturale per le scuole, il terzo settore, i musei, le biblioteche, gli archivi e anche per gli istituti di pena.

Le università, fatto salvo il diritto d'autore, avrebbero l'obbligo di rendere accessibili i risultati delle ricerche, attraverso un deposito amministrato dalle diverse biblioteche di dipartimento, come sostenuto da tempo dallo storico del libro Robert Darnton,[29] già direttore della Biblioteca centrale di Harvard. Le università dovrebbero inoltre restituire gratuitamente alla comunità, da cui dipende la stessa loro esistenza, il vastissimo patrimonio bibliografico di cui sono in possesso, sulla base del principio del libero accesso alla conoscenza, coordinandosi con le istituzioni pubbliche per digitalizzare le raccolte e costruire nuovi servizi digitali.

Infine le biblioteche di pubblica lettura più di tutte dovrebbero lavorare con le scuole e con gli adulti non solo all'alfabetizzazione informatica e digitale, sulla *literacy*, ma anche sui grandi temi di educazione al patrimonio culturale, all'ambiente e al paesaggio, sul tema dell'integrazione degli stranieri di seconda e terza generazione, ponendoli alla stregua dei cittadini italiani, aiutandoli a decodificare il *textus*, inteso come tessuto culturale che li circonda, senza "globalizzare" le loro specificità. Tutto ciò molte biblioteche lo fanno già con coraggio e determinazione, opponendosi anche alla miopia di alcuni mediocri amministratori.

La pandemia ha dimostrato molte fragilità della 'macchina' culturale italiana, ma anche la capacità di reazione di molte istituzioni. I siti di molte biblioteche hanno avuto un numero di accessi inusitato, trasformandosi in vere e proprie piattaforme di servizi digitali: riviste, giornali, musica, film, video, ebook, corsi di autoapprendimento. Le reti, in particolare, soprattutto quelle che già avevano investito sui contenuti digitali, hanno reagito in modo rapido, organizzato ed efficace.[30]

Nel documento *A European library agenda for the post-Covid 19 age*, redatto da Eblida, viene avanzata la proposta «secondo cui le biblioteche pubbliche potrebbero avviare delle forme di partenariato a livello locale con i soggetti del settore dello spettacolo, della musica dal vivo e del teatro»[31] per la distribuzione gratuita di eventi di post-produzione degli spettacoli. Credo che lo stesso potrebbe essere fatto in collaborazione con i musei, gli archivi storici e le biblioteche di conservazione locali, per promuovere mostre e fare approfondimenti tematici sulle fonti, con l'ausilio della realtà aumentata e virtuale.

Conclusione

È chiaro che la mia riflessione, come i miei obiettivi, semplificano la complessità. Ritengo comunque necessario che i professionisti della cultura, a vario titolo e livello, debbano impegnarsi a dare risalto alle risorse che ogni giorno si trovano a gestire,

28. Mauro Guerrini, *Universal bibliographic control in the digital ecosystem: opportunities and challenges* (testo del convegno, di prossima pubblicazione, messo a disposizione dei partecipanti), p. 2.

29. Robert Darnton, *Il futuro del libro* [ed. originale 2009], Milano: Adelphi, 2011, pp. 15-16. Si veda più recente: Robert Darnton, *Digitalizzare, democratizzare*, «Biblioteche oggi. Trends. La biblioteca del mondo che verrà», Vol. 6, N° 2 (2020), pp. 4-7.

30. «A questo proposito – scrive Anna Billotta – sono utili i dati sull'uso dei servizi digitali raccolti dal Gruppo AIB per l'attuazione degli obiettivi dello sviluppo sostenibile, che ha messo a confronto i primi quattro mesi del 2019 e del 2020. Vediamo ad esempio, come OPAC SBN abbia registrato un aumento del 34,15% nel numero delle visite e un quasi 30% in più nelle ricerche bibliografiche, mentre Internet culturale, repository delle collezioni storiche digitali delle maggiori biblioteche italiane, ha avuto un 116,25% del numero delle visite. Piattaforme digitali come Media library online e Rete Indaco, che mettono a disposizione milioni di risorse digitali al servizio delle biblioteche […] hanno visto aumentare esponenzialmente gli accessi e i prestiti: Rete Indaco ha registrato un +36,4% negli accessi all'OPAC, un +92,07% nelle consultazioni in *streaming* e nei *download* dei documenti digitali, un +234,61% dei prestiti digitali; Media library online ha fatto registrare un +111,56% nel numero di login, +114,77% di utenti unici che hanno eseguito almeno un'operazione, un +127,22% nei prestiti di tutti i media esclusi gli e-book e un +122,4% nei prestiti di soli e-book.». Cfr. Anna Billotta, *Nuovi servizi per nuovi bisogni: una rassegna sulle biblioteche pubbliche italiane*, «Biblioteche oggi. Trends. La biblioteca del mondo che verrà»Vol. 6, N° 2 (2020), p. 55.

31. Marco Muscogiuri, *Dopo la Pandemia: progettare gli spazi delle biblioteche che verranno*, «Biblioteche oggi. Trends. La biblioteca del mondo che verrà»Vol. 6, N° 2 (2020), p. 83.

facilitandone la comprensione e l'accesso, lavorando in sinergia e in rete, mettendo in circolo il proprio *know-how*. Con maggiori competenze forse la società liquida si ricompatterebbe intorno alle grandi tematiche "umanistiche". Anche se, forse, le mie considerazioni «sono fatte della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni»,[32] seppur con altri e più limitati mezzi intellettuali, mi ritrovo pienamente nelle parole di Giuseppe Mazzariol:

> Questa città l'ho vissuta […] con grande amore, proponendo anche in un'ottica rivelatasi utopistica, numerosi progetti. Non ho visto una sola delle proposte da me avanzate, che sia stata accettata, e non perché fossero sbagliate o velleitarie, ma perché spesso anticipate rispetto alla situazione. Ma questo non mi ha portato in alcun modo a vedere le cose in termini di sfiducia.[33]

32. William Shakespeare, *La tempesta*, Atto IV, Scena I.

33. Busetto, op. cit., pp. 15-16.

Giulia Clera

L'esperienza di ARCHive per una digitalizzazione di massa in modo sostenibile

In occasione del Master MASVIC Live project, presso la Challenge School dell'Università di Ca' Foscari, diretto dal prof. Giorgio Busetto, mi fu chiesto di rendere testimonianza dell'esperienza sviluppata al Centro ARCHive in qualità di coordinatrice dei progetti nati al suo interno e di referente per gli standard archivistici e di digitalizzazione.[1]
Il Centro si trova alla Fondazione Giorgio Cini, nell'Isola di San Giorgio a Venezia ed è con una breve presentazione della storia della Fondazione che apre questo intervento.

La Fondazione nasce nel 1951 per volere di Vittorio Cini, con lo scopo di ricordare il figlio Giorgio, deceduto in un tragico incidente di volo.
Per la prima volta in Italia nasce un esempio di un organismo privato che tra le sue principali finalità pone al centro dell'interesse la ricerca umanistica, in un momento storico in cui l'interesse principale era rivolto all'economia, scienza e tecnica.
Oggi la Fondazione Cini è un centro di studi, un luogo di incontro e di dibattito ed è un luogo dove sono conservati tesori letterari, artistici, musicali ed archivistici.
La Fondazione è strutturata in Istituti e Centri.
Originariamente nacquero quattro Istituti (l'*Istituto di Storia dell'Arte*, nel 1954; l'*Istituto di Storia della dello Stato veneziano*, nel 1955; l'*Istituto di Lettere Musica e Teatro*, nel 1957 e l'*Istituto Venezia e l'Oriente*, nel 1958) ai quali si aggiunsero l'*Istituto Italiano Antonio Vivaldi*, nel 1978, l'*Istituto per la Musica*, nel 1985 – costituitosi in forma autonoma da quello di Lettere – e l'*Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati*, nel 1999.
Negli anni Duemila vedono la nascita l'*Istituto Venezia e l'Europa* (2002), assumendo una struttura autonoma dall'*Istituto Venezia e l'Oriente*; il *Centro di ricerca sulle fonti documentali della vita musicale europea* (2003); il *Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo (2007)* e in occasione del decennale della propria nascita, nel 2017, il *Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo* della Fondazione Giorgio Cini cambia nome, diventando *Istituto per il Teatro e il Melodramma*.

1. La lezione si tenne lo scorso 9 luglio 2020 su piattaforma Meet a causa dell'emergenza epidemiologica. Il funzionamento delle apparecchiature di ARCHive fu mostrato con l'ausilio di brevi video dimostrativi.

Con un numero così elevato di Istituti, la Fondazione Giorgio Cini si trova a conservare una enorme quantità di materiali d'archivio provenienti da donazioni ed acquisti che si sono accumulati nel corso del tempo. Oggi parliamo di circa 90 fondi d'archivio per un totale di circa 5 milioni di documenti da preservare, garantendone la conservazione nel lungo periodo, e da rendere accessibili alla comunità.
Fino ai primi anni Duemila il lavoro si era concentrato sulla catalogazione del materiale librario presso la biblioteca, mentre sul materiale d'archivio si erano svolti interventi di parziale riordino ed in alcuni casi di inventariazione. Solo nel 2014 la Fondazione decide di avviare una sistematica campagna di informatizzazione con l'obiettivo di realizzare un catalogo digitale di questi materiali per renderli fruibili a chiunque e ovunque.
Per questo stesso motivo si inaugura un archivio digitale basato sulla piattaforma xDams che, come molti conoscono, è uno dei vari software di descrizione archivistica presenti sul mercato italiano, gestito dalla società romana Regesta.exe.

ARCHive: Analysis and Recording of Cultural Heritage in Venice

A quattro anni di distanza, più precisamente nel giugno 2018, nasce ARCHive, dall'acronimo di *Analysis and Recording of Cultural Heritage in Venice*. Il progetto è il risultato della visione comune di tre partner – la Fondazione Giorgio Cini, Factum Arte Foundation e l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) – e del *supporting founder* Helen Hamlyn Trust.
Il nuovo Centro è dedicato alla tecnologia e alla conservazione digitale del patrimonio culturale sull'isola di San Giorgio Maggiore a Venezia. I partner condividono la convinzione che la mediazione digitale sia un'innovazione epocale con importanti conseguenze per la ricerca e l'istruzione in ambito umanistico. ARCHive mira pertanto a sensibilizzare la comunità internazionale sull'importanza della tecnologia digitale come indispensabile tramite per la conservazione del patrimonio culturale. Il Centro funge infatti da polo per le istituzioni accademiche e culturali che intendono applicare e sviluppare tecnologie emergenti e software di *computer vision* intelligente. Tali strumenti sono al servizio dei suoi obiettivi principali: quello di raccogliere un ampio archivio di dati digitali e di conservarli in sicurezza per le generazioni future.[2]
I dati così raccolti possono essere trattati da persone di diverse origini, discipline e nazionalità, che mettono a disposizione tempo e impegno assolvendo ad una responsabilità condivisa: conservare e dare accesso alle testimonianze del passato per ispirare il presente ed il futuro.
Avendo come uno degli obiettivi principali la formazione, ARCHive organizza anche attività didattiche, con insegnamenti teorici e pratici, dedicati a studiosi e ricercatori, istituti pubblici, fondazioni, aziende e individui che puntano a migliorare le proprie competenze nell'ambito del patrimonio culturale digitale. I programmi di formazione si basano su un approccio di apprendimento attivo, il cosiddetto

2. <https://www.cini.it/istituti-e-centri/archive-analysis-and-recording-of-cultural-heritage-in-venice>.

learning by doing. Lo scopo è di far comprendere quali sono le implicazioni tecnologiche derivanti dalla digitalizzazione attraverso collaborazioni interdisciplinari, esperienze dirette ed il coinvolgimento in situazioni che presentano casi reali di studio.
In sintesi, ARCHive interpreta questa missione occupandosi, in collaborazione con gli Istituti di ricerca della Fondazione Cini, della valorizzazione e della conversione digitale del ricco patrimonio documentario della Fondazione stessa, di studiare – coinvolgendo altre istituzioni e studiosi – nuovi metodi per preservarlo e trasmetterlo grazie alle tecnologie digitali e, infine, di proporre attività di formazione con valenza professionalizzante nel settore dei *Digital Cultural Heritage*.
Nell'importante campagna di digitalizzazione messa in atto dalla Fondazione Giorgio Cini dal 2014 vennero coinvolti tutti gli istituti di ricerca approdando alla realizzazione di un OPAC (*Online public access catalogue*) come strumento per la comunità. Il risultato degli impegni messi in atto sono consultabili in <https://archivi.cini.it//>.
La pagina di apertura dell'OPAC appare subito divisa per i vari Istituti; è possibile infatti eseguire delle ricerche all'interno di tutto il patrimonio utilizzando gli appositi filtri, oppure decidere di entrare all'interno di ciascuno Istituto ed applicare ulteriori criteri di ricerca, definiti in base alle peculiarità dei materiali trattati dai singoli Istituti.
In molti casi all'interno dell'OPAC sono consultabili anche le immagini corrispondenti ai documenti descritti, che possono essere ingrandite o addirittura ricercabili grazie all'importazione in OCR (*Optical Character Recognition*) delle immagini contenenti testo.
Perché i documenti digitalizzati siano consultabili liberamente devono essere liberi da vincoli di copyright e da diritti di riservatezza. Per questo motivo ARCHive si è impegnata ad organizzare corsi di formazione tenuti da professionisti del settore proprio sul tema del copyright che mirano a chiarire agli addetti ai lavori quali sono le pratiche da adottare e gli eventuali vincoli da rispettare.
Ma come nasce la collaborazione tra i partner che hanno portato alla nascita di ARCHive?
Il rapporto tra Fondazione Giorgio Cini, EPFL e Factum Arte Foundation risale al progetto Replica che illustro brevemente di seguito.
L'*Istituto di Storia dell'Arte* della Fondazione Giorgio Cini possiede una ricchissima fototeca comprendente circa 730.000 fotografie che documentano l'arte veneta. Un gran numero di queste fotografie, circa 335.800, sono incollate su schedoni cartacei e sono conservate presso i locali della Fototeca storica. Gli schedoni riportano informazioni che descrivono sia il soggetto della foto che la foto stessa. La restante parte dei positivi è suddivisa in una trentina di fondi fotografici acquisiti dall'istituto a partire dagli agli anni Cinquanta del secolo scorso e oggi conservati negli spazi della Biblioteca Nuova Manica Lunga.
Il progetto Replica prevedeva la collaborazione con lo studio Factum Arte di Madrid – incaricato della realizzazione dello scanner Replica 360 Recto/Verso – e con il

laboratorio di Digital Humanities dell'École Polytechnique Fédérale di Losanna (EPFL), in cui sono dunque confluite diverse competenze per la gestione della informatizzazione dei *big data*, per lo studio del patrimonio iconografico, e per la digitalizzazione delle opere d'arte.
Il progetto, facente parte del *Venice Time Machine*,[3] inaugura un originale filone di evoluzione tecnologica finalizzato alla salvaguardia, diffusione e valorizzazione dei beni culturali, sviluppato per preservare le specificità archivistiche e storiche dei patrimoni artistici e delle istituzioni che li conservano. Esso si poneva come obiettivo la realizzazione di un nuovo motore di ricerca – progettato e sviluppato dal laboratorio di Digital Humanities di EPFL – per lo studio e la valorizzazione del patrimonio culturale veneziano, che utilizzi chiavi iconografiche dedicate agli artefatti pittorici e architettonici.
Punto di partenza fondamentale per la realizzazione di questo obiettivo è stata l'acquisizione in formato digitale del patrimonio fotografico della Fondazione Cini. Le immagini, processate con nuovi algoritmi che si basano sulla tecnologia CNN (*Convolutional Neural Network*), alimentano un motore di ricerca che permette di ricostruire le similarità visive tra le diverse immagini e che consente di effettuare una navigazione tra migliaia di foto per scoprire possibili legami, studiare affinità genealogiche tra le opere d'arte o semplicemente apprezzare le immagini in una modalità radicalmente nuova e fino a pochi anni non realizzabile.
Lo scanner Replica 360 Recto/Verso, è rimasto dunque da allora presso gli spazi di ARCHive e viene utilizzato per la digitalizzazione dei documenti sciolti.

I laboratori

Il Centro ARCHive dispone di uno spazio di circa 800 metri quadri all'interno di uno stabile recentemente restaurato dalla Fondazione Eni Enrico Mattei (FEEM) sull'Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia, che ne ha usufruito come sede veneziana dal 2008 al 2018. Lo spazio a disposizione è suddiviso in tre aree, l'area di formazione, l'area uffici e l'area laboratori.
L'area della formazione include una sala conferenze di circa 60 posti. Qui si svolgono i corsi di formazione e workshop in collaborazione con altre istituzioni, come per esempio l'ISIA di Urbino (Istituto superiore per le industrie artistiche), la Columbia University ecc.
Per quanto riguarda l'area dei laboratori oltre alla stanza Replica, che ha l'esigenza di essere posta in una sala isolata e appositamente schermata alla luce naturale per mantenere sempre delle condizioni di luminosità controllate, sono presenti altri laboratori: il laboratorio 3 polifunzionale, il laboratorio di scansione 3D tramite l'utilizzo di laser, il laboratorio audio video e il laboratorio per la digitalizzazione dei nastri magnetici.
Tutte le attrezzature sono state create all'interno di ARCHive nell'ottica del principio di sostenibilità di cui si fa promotore. Tutte le macchine per la scansione dei

3. <https://www.timemachine.eu/venice-time-machine-project-current-state-of-affairs>.

documenti cartacei sono dotati delle stesse macchine fotografiche Canon EOS 5DS R di modo che possano essere intercambiabili a seconda delle esigenze utilizzando obiettivi differenti in base ai formati e alle necessità.

Gli strumenti presenti all'interno della struttura

Lo stativo di riproduzione

Lo stativo da riproduzione è un sistema di acquisizione di materiale bidimensionale di piccolo formato (ca. 20 × 30 cm) realizzato all'interno della Fondazione.
In risposta alla necessità di digitalizzare negativi fotografici e diapositive si è scelto di implementare il *setup* con una lavagna retroilluminata per lucidi, evitando l'acquisto di un apposito scanner. Tale soluzione è stata adottata per rispettare principi di efficienza ed efficacia, prediligendo il riuso delle risorse e della strumentazione già in possesso.
Una volta appoggiata la documentazione sul piano, definita l'inquadratura, regolati i parametri in base al tipo di illuminazione utilizzata (fari a LED o lavagna retroilluminata) e regolata la messa a fuoco, si scatta la fotografia mediante il software collegato. Dal salvataggio dei file si ottengono dei file *raw* in formato CR2.
Nel caso in cui si debbano digitalizzare negativi, diapositive o altro materiale trasparente, è opportuno utilizzare la lavagna retroilluminata evitando l'illuminazione dei fari laterali.

1.
Postazione con stativo di riproduzione
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

2.
Stativo di riproduzione
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

Il V Scanner

Il V Scanner è un sistema di acquisizione di materiale rilegato realizzato all'interno della Fondazione su modello *open hardware*, adattato alle esigenze delle collezioni librarie dell'ente.

Le operazioni di acquisizione sono gestite mediante il software *Smart Shooter 3* che permette di utilizzare due fotocamere controllate via connessione USB integrate nello stesso scanner. L'impostazione dei parametri di scatto, la messa a fuoco e la ripresa vengono controllate e impostate direttamente dal computer collegato allo scanner.

Per l'acquisizione di oggetti particolari, quali libri antichi e libretti d'opera, è stato sviluppato in collaborazione con l'azienda Mind@ware un software ad hoc chiamato *Time Machine ScanApp*. Questa applicazione permette di aggiungere metadati ai singoli scatti in fase di digitalizzazione inserendo le informazioni inerenti più paginazioni e cartulazioni. È possibile inoltre definire il soggetto di ogni scatto specificando di che parte del documento si tratta (dorso, coperta, guardia, ecc.).

Si possono aggiungere informazioni inerenti la descrizione fisica, la legatura, la cronologia, la tipologia delle illustrazioni (miniatura, capolettera decorato, ecc.). Metadatare i documenti già in fase di digitalizzazione evita che il materiale venga rimaneggiato, limitandone così l'esposizione ad ulteriori rischi.

Una volta appoggiata la documentazione sulla "V", si regola il piano d'appoggio adattandolo all'ampiezza del dorso dell'oggetto rilegato. Successivamente si definiscono l'inquadratura e la messa a fuoco dal computer tramite uno dei software collegati, si abbassano i piatti in plexiglass e si scatta la fotografia. Dal salvataggio dei file si ottengono dei file *raw* (immagini non compresse) in formato CR2.

3.
V Scanner
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

4.
Particolare del piatto del V Scanner
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

Il piano aspirato

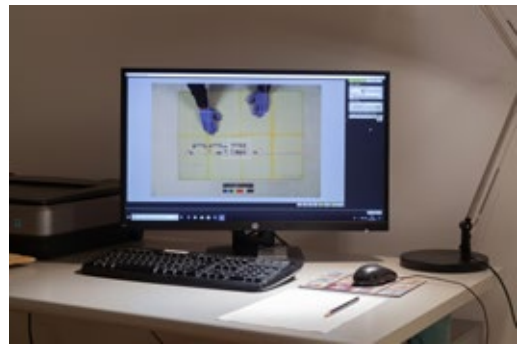
Dalla necessità di digitalizzare documentazione di medio/grande formato o che presenti pieghe che ne compromettono la leggibilità è nato il piano aspirato; un sistema per l'acquisizione di documenti bidimensionali realizzato all'interno della Fondazione stessa.

Questo strumento si compone di una scatola in legno forata che costituisce il piano di lavoro per le digitalizzazioni (ca. 224 × 124 cm); essa è rivestita con uno speciale tessuto e permette il passaggio dell'aria durante la fase di aspirazione. A questa struttura è infatti collegato un aspiratore elettrico che, azionato, aspira l'aria e appiattisce i documenti posizionati sul piano. Il motore è dotato di un regolatore di intensità che permette di adattare la forza di suzione in base alle peculiarità del materiale.

Gli scatti di acquisizione vengono eseguiti tramite una fotocamera Canon EOS 5DS R con obiettivo Canon 35 mm, 50 mm o 100 mm, montata su di uno stativo in posizione zenitale rispetto al piano. L'altezza della fotocamera e l'obiettivo vengono scelti in base alla dimensione e alla tipologia di materiale.

La camera Canon EOS 5DS R ha un sensore da 50,6 megapixel che permette di acquisire immagini ad alta definizione.

Le operazioni di acquisizione sono gestite mediante il software Canon EOS Utility 3 che permette di utilizzare la fotocamera da remoto: l'impostazione dei parametri di scatto, la messa a fuoco e la ripresa vengono controllate e impostate direttamente dal computer collegato.



5.
Piano aspirato
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

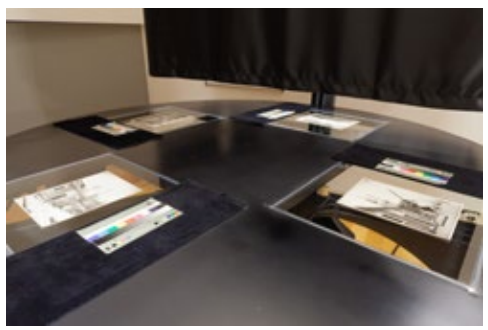
6.
PC collegato al piano aspirato
con l'anteprima dell'immagine di grande formato
in corso di digitalizzazione
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

Nel caso in cui fosse necessario digitalizzare documenti particolarmente grandi, è possibile montare sul braccio orizzontale dello stativo una seconda fotocamera Canon EOS 5DS R per inquadrare una maggiore superficie. Le operazioni di acquisizione verranno gestite mediante il software DSLR Remote Pro Multi-Camera, il quale permette il controllo da remoto e quindi lo scatto simultaneo delle due fotocamere. Le due fotografie così ottenute andranno unite in postproduzione.
Ai lati del piano sono posizionati due unità flash indipendenti (monotorcia Bowens Gemini GM1000PRO) che, grazie ad un sensore posizionato sulla fotocamera, si azionano al momento dello scatto.
Il piano aspirato permette dunque di acquisire sia documenti di grande formato che documenti sgualciti o piegati, annullando gli effetti delle piegature per il solo tempo dello scatto, senza correre il rischio di danneggiarli.
Una volta appoggiata la documentazione sulla superficie del piano e definita l'inquadratura, si procede azionando l'aspiratore e regolando la messa a fuoco, dopodiché si scatta la fotografia. Al momento dello scatto si azioneranno automaticamente i due flash collegati alla fotocamera. Dal salvataggio dei file si ottengono dei file raw (immagini non compresse) in formato CR2.

Replica 360 recto/verso
Lo scanner Replica si compone di un piano rotante composto di quattro piatti trasparenti dove viene posizionata la documentazione; esso è azionato da un motore elettrico ed è corredato di due fotocamere – Canon EOS 5DS R con obiettivi Sigma 50mm F1.4 DG – montate una sotto e l'altra sopra il piano: questa struttura permette la digitalizzazione sia del verso che del recto dei documenti (tipicamente foto e carte sciolte). Essi vengono acquisiti ad una risoluzione di 400 DPI e alla velocità di 12 immagini al minuto. Dal salvataggio dei file si ottengono dei file raw (immagini non compresse) in formato CR2.

7.
Replica 360 recto/verso
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

8.
Particolare di Replica 360 recto/verso
©FONDAZIONE GIORGIO CINI



Contestualmente alla realizzazione delle componenti meccaniche dello scanner, Factum Arte ha sviluppato il software *Replica_Scanner_Controller* che permette il salvataggio delle immagini su computer nonché la visualizzazione in tempo reale dell'anteprima della digitalizzazione.
Per questo strumento è stata richiesta e rilasciata la Dichiarazione di Conformità CE, ovvero è stato dichiarato conforme ai requisiti essenziali di sicurezza riportati nella direttiva 2006/42CE e dalla direttiva di Compatibilità elettromagnetica 2014/30/CE.
Il sistema di scansione funziona con due operatori: uno ha il compito di posizionare il documento sul piano, l'altro di rimuoverlo una volta acquisito. Il setup circolare facilita i due operatori, che possono così lavorare fianco a fianco, in modo da poter affrontare eventuali problemi istantaneamente: l'interazione sociale gioca un ruolo determinante in lavori ripetitivi e prolungati.
Una volta acceso il tavolo e avviata la rotazione, è necessario attendere un giro per la calibrazione: una webcam, posizionata sotto il tavolo, riprende l'immagine del piano senza documenti. Questa immagine viene elaborata dal software *Replica_Scanner_Controller* che, istruito tramite *computer vision*, riconosce l'assenza o la presenza di oggetti sul piano e fa scattare le macchine fotografiche.
Al momento dello scatto si attiva un sistema di illuminazione flash appositamente realizzato calibrando la luce al minimo indispensabile per garantire un'ottima qualità, la messa a fuoco e l'assenza di riflessi, evitando però di danneggiare gli originali. Questi flash sono stati progettati e realizzati da Factum Arte con l'ausilio di stampanti 3D.

La scansione con Laser 3D
Il laboratorio di Factum Arte conserva al suo interno lo scanner 3D Lucida, sviluppato dall'artista e ingegnere Manuel Franquelo, che consente la digitalizzazione non invasiva della superficie di opere d'arte, quali dipinti, bassorilievi e tessuti, con un'altissima qualità di acquisizione e restituzione dei dati. Questo tipo di indagine può essere di supporto alle verifiche di autenticità, al monitoraggio dello stato di conservazione e al rilevamento delle condizioni dell'opera prima, durante e dopo un trasporto o un restauro, e alle pratiche di archiviazione.[4]
Lo scanner è in grado di acquisire i dati su superfici con aree molto scure, lucide e riflettenti, riuscendo a ignorare totalmente i colori. Un'altra delle particolarità è la possibilità di rappresentare i dati 3D come immagine con un'altissima risoluzione di 10.000 punti/cm^2.
Lo scanner risulta smontabile e trasportabile in svariate sedi museali.

4. Andrea Car, *Lucida 3D Scanner, arte e tecnologia*, 6 aprile 2015 (<https://www.spindox.it/it/blog/lucida-3d-scanner-arte-tecnologia/>).

9-11.
Laboratorio di Factun Arte
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

12-15.
Laboratorio di audiovisivi
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

Il laboratorio audiovisivi

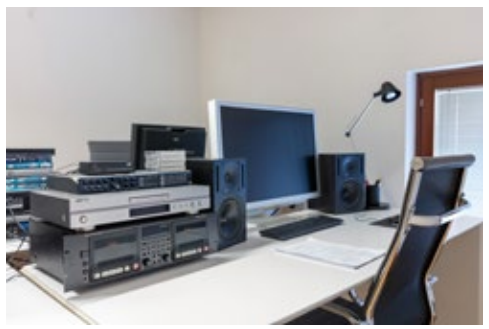
Il laboratorio è fornito della strumentazione necessaria per la digitalizzazione dei materiali audio (vinili, audiocassette) e audiovisivi (VHS) che fanno parte delle collezioni e degli archivi della Fondazione Cini.

Si tratta di una tipologia di materiale molto delicata e inevitabilmente soggetta ad un degrado nel tempo; inoltre, a causa del progresso tecnologico, i macchinari che ne permettono la riproduzione stanno scomparendo, sostituiti da nuove tecnologie. L'unico modo per conservare un'opera memorizzata su nastro magnetico o vinile è quello di trasferire le informazioni su nuovi supporti, più evoluti, ossia creare una copia conservativa digitale che sostituirà l'originale una volta che l'originale non potrà più essere riprodotto. La copia conservativa consisterà quindi in un insieme organizzato di dati che raggruppano tutte le informazioni rappresentate dal documento originale e immagazzinato: sarà fondamentale salvaguardare il maggior numero di informazioni possibili, sia del segnale audio o video che delle informazioni contestuali – custodia, scritte, eventuali documenti relativi, condizione conservativa del supporto.

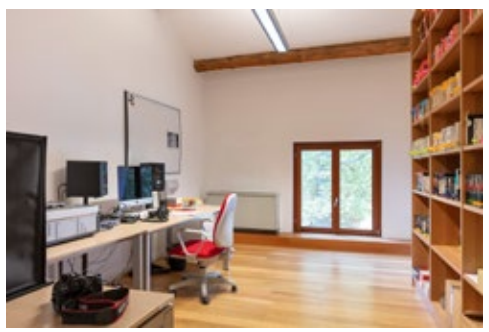
Nel laboratorio sono state allestite due postazioni, una dedicata alla digitalizzazione di VHS, l'altra dedicata alla digitalizzazione di dischi in vinile e audiocassette.

Una volta collegate e messe in funzione tutte le componenti, è necessario inserire l'oggetto da digitalizzare sul supporto specifico e registrare la traccia audio o video mediante il software dedicato. Il salvataggio dei file digitali ottenuti prevede una copia in formato WAV per la conservazione ed una copia in MP3 per la consultazione. L'ascolto o la visione delle tracce avvengono contestualmente alla digitalizzazione: ciò permette di monitorare la digitalizzazione, lo stato di conservazione e la tipologia del messaggio.

Parallelamente si compila un report inerente la descrizione dell'oggetto fisico e del corrispettivo file audio. Al report viene allegata la documentazione fotografica del materiale, quindi del contenitore, delle scritte, di eventuali documenti correlati o annotazioni e delle condizioni conservative del supporto.



Il laboratorio per la digitalizzazione dei nastri magnetici
Il laboratorio è fornito della strumentazione necessaria per la digitalizzazione dei nastri magnetici che fanno parte delle collezioni e degli archivi della Fondazione Cini: principalmente bobine registrate dagli anni Cinquanta agli anni Novanta inerenti convegni o eventi organizzati dalla Fondazione stessa, registrazioni di concerti e spettacoli, registrazioni per studi etnomusicologici.
Si tratta di una tipologia di materiale molto delicata e inevitabilmente soggetta ad un degrado nel tempo; inoltre, a causa del progresso tecnologico, i macchinari che ne permettono l'ascolto stanno scomparendo, sostituiti da nuove tecnologie. L'unico modo per conservare un'opera memorizzata su nastro magnetico è quello di trasferire le informazioni su nuovi supporti, più evoluti, ossia creare una copia conservativa digitale che sostituirà l'originale una volta che il nastro non potrà più essere riprodotto. La copia conservativa consisterà quindi in un insieme organizzato di dati che raggruppano tutte le informazioni rappresentate dal documento originale e immagazzinato: sarà fondamentale salvaguardare il maggior numero di informazioni possibili, sia del segnale audio che delle informazioni contestuali – custodia, scritte, eventuali documenti relativi, condizione del nastro.



16-17.
Laboratorio per la digitalizzazione dei nastri magnetici
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

18.
Bobine dell'archivio storico conservate nel Laboratorio per la digitalizzazione dei nastri magnetici
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

Il laboratorio è stato allestito con la collaborazione del Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, attivo fin dagli anni Sessanta nel campo della ricerca per gli applicativi elettronici e digitali in ambito sonoro e musicale. Si tratta della figura più competente nel settore in Italia; recentemente ha dato vita allo *spin-off* Audio Innova, che ha come obiettivo l'innovazione nei settori delle tecnologie audio per la conservazione e il restauro di beni culturali sonori, delle tecnologie interattive per l'apprendimento, dell'IT management, del web e del marketing digitale.
Una volta collegate e messe in funzione tutte le componenti, è necessario montare la bobina da digitalizzare su uno dei supporti del magnetofono e registrare la traccia audio mediante un software, il laboratorio utilizza Adobe Audition.
Seguono l'ascolto e l'analisi della traccia acquisita, la definizione della velocità e il salvataggio dei file audio nei formati WAV per la conservazione e MP3 per la consultazione.
Contestualmente, si compila un report inerente la descrizione dell'oggetto fisico e del corrispettivo file audio. Al report viene allegata la documentazione fotografica del materiale, quindi del contenitore, delle scritte, di eventuali documenti correlati o annotazioni, delle condizioni conservative del nastro.

Gli algoritmi[5]
Come abbiamo detto, tra gli obiettivi di ARCHiVe c'è la progettazione e la realizzazione di strumenti dedicati alla digitalizzazione massiva.
L'enorme mole di dati provenienti dagli archivi storici della Fondazione Giorgio Cini ha reso immediatamente necessaria l'automatizzazione di alcuni processi *time consuming*.
Tra questi in primis l'elaborazione di immagini, testi e documenti.
Il tipo di elaborazioni necessarie individuate sono quelle di carattere grafico, di estrazione dati e di rielaborazioni file.
Nel processo di digitalizzazione avviene l'acquisizione di un formato immagine di tipo raw definito master.
Questo è stato scelto al posto del TIFF per una maggiore flessibilità ed per una migliore resa nelle fasi successivi di regolazione e sviluppo.
Il file derivato ottenuto da questo formato iniziale è un file JPEG in alta qualità particolarmente adatto per la pubblicazione online e la condivisione.
Il processo di regolazione, conversione, ottimizzazione e sviluppo del derivato viene definito post produzione.
Tale elaborazione applicata su grandi quantitativi di immagini è in genere un processo che richiede molto tempo, sarebbe quindi stato necessario dedicare molte persone e molte ore di lavoro per preparare le immagini scansionate per una pubblicazione e fruizione online.

5. Per le informazioni su questo paragrafo ringrazio Remko Bigai, r&d Manager presso Mind@ware e sviluppatore degli algoritmi di ARCHiVe.

In prima istanza si è quindi esplorata la possibilità di realizzare script di post processing grafico massivo delle immagini di tipo raw ottenute da varie tipologie di scanner realizzati all'interno di ARCHive.
Il primo obiettivo è stato quello di realizzare uno *script* che eseguisse autonomamente le seguenti operazione su di un'ampia collezione di immagini provenienti dallo scanner Replica:
Conversione formato da raw JPEG a massima qualità, rimozione palette colore (fotografata insieme al documento), rotazione, estrazione del documento dal fondo, correzione inclinazione, calibrazione luminosità.
Dopo sei mesi di progettazione, sviluppo, test e rifiniture si è ottenuto uno *script* che permette oggi di ridurre drasticamente i tempi di produzione.
Si è stimato che 10.000 immagini avrebbero richiesto il lavoro di una persona per 15-20 giorni lavorativi mentre con questo strumento automatico vengono impiegate 35 ore di calcolo della macchina con un'affidabilità raggiunta del 96% circa.
Evoluzioni successive dello *script* originario l'hanno reso adatto all'utilizzo per l'elaborazione di immagini provenienti da altre tipologie di scanner sviluppate internamente ad ARCHive come il V Scanner ed il Piano aspirato.
Oltre all'elaborazione di carattere grafico è sorta la necessità di progettare e realizzare *script* di elaborazione ed estrazione dati e file quali per esempio: l'estrazione del testo da immagini tramite un OCR, la creazione automatica (dalla struttura cartelle ed immagini) di file destinati ad essere popolati con i metadati per successiva importazione su piattaforma di pubblicazione web e la creazione automatica di file di revisione condivisi sull'esito del post processamento.
La progettazione e realizzazione ad ARCHive di altre tipologie di scanner per documenti (come il V Scanner ed Piano Aspirato) ha posto poi ulteriori sfide e richiesto l'evoluzione dello *script* di *post processing* originario.
Di particolare rilevanza si sono rivelati gli studi sull'*Image Filtering* e sulla *Colour Palette Detection*.
Su questi due temi si sono ottenuti due importanti risultati.
Il primo è che, tramite l'applicazione di funzioni matematiche e di *computer vision*, si è riusciti a migliore l'individuazione del documento digitalizzato rendendo quindi lo *script* di *post processing* automatico in grado di rimuovere il contenuto vero e proprio del documento dal proprio sfondo anche in circostanze in cui la differenza di colore tra il documento stesso e lo sfondo dell'immagine era poco evidente.
Il secondo obiettivo ottenuto è stato quello di rendere lo *script* di elaborazione in grado di individuare la palette colore ovunque essa si trovasse e comunque fosse orientata.
La realizzazione di *script* è stato solo il primo passo di una visione più ampia di elaborazione massiva di dati.
Questi *script* infatti non risultano facilmente fruibili da utenti con poca confidenza nell'esecuzione di comandi da terminale.
Si è progettato e realizzato un sistema che fosse più facilmente fruibile da qualsiasi tipologia di utenza, ovvero un software dotato di una interfaccia web di semplicissimo

utilizzo che permette a qualsiasi utente di richiedere processi di post produzione indicando semplicemente una cartella in input (contenente i files da elaborare) ed una di output.
Altro aspetto verso il quale si è volta l'attenzione è il potenziamente delle piattaforma di pubblicazione online degli archivi (*Digital Library*).
Si è voluto arricchire questo strumento, basato sulla piattaforma Omeka, di annotazioni ricercabili associate alle immagini che costituiscono le collezioni pubblicate.
La strada scelta è stata quella di utilizzare le API di *Google Vision* per l'estrazione di OCR dalle immagini, creare un software di conversione dei file OCR ottenuti in formato *open annotations* e sviluppare uno *script* di import di tali file nella piattaforma Omeka.

La Formazione

Tra i valori fondamentali del Centro ARCHive vi sono la ricerca e la formazione. Fin dalla sua creazione nel 2018, ci si è impegnati quindi nell'organizzare corsi di formazione e aggiornamento per dipendenti e collaboratori della Fondazione Cini e per studenti e professionisti esterni.
Nel 2019 il Centro ARCHive ha organizzato e ospitato 8 cicli di lezioni e workshop tenuti da docenti esterni e da personale interno, su tematiche inerenti le attività del Centro e dei suoi partners, Factum Foundation ed EPFL. I percorsi teorici e laboratoriali erano rivolti allo sviluppo di competenze spendibili nella pratica professionale, con l'intento di formare e aggiornare in maniera specifica i partecipanti.
Le tematiche da affrontare sono state scelte a partire dalle esigenze di approfondimento dei dipendenti e collaboratori della Fondazione Cini, con la volontà di condividere con altri il grande potenziale di esperienza del Centro ARCHive, dei suoi partner e dei suoi collaboratori. Considerata la grande eterogeneità di professionalità coinvolte all'interno della Fondazione, è risultato utile organizzare dei corsi formativi a beneficio dei dipendenti e dei collaboratori interni, per approfondire alcuni campi specifici, utili per la progettazione e lo sviluppo dei progetti della Fondazione stessa. Si sono quindi volute affrontare le peculiarità e le opportunità date dalle piattaforme di catalogazione in uso presso la Fondazione, elementi di archivistica

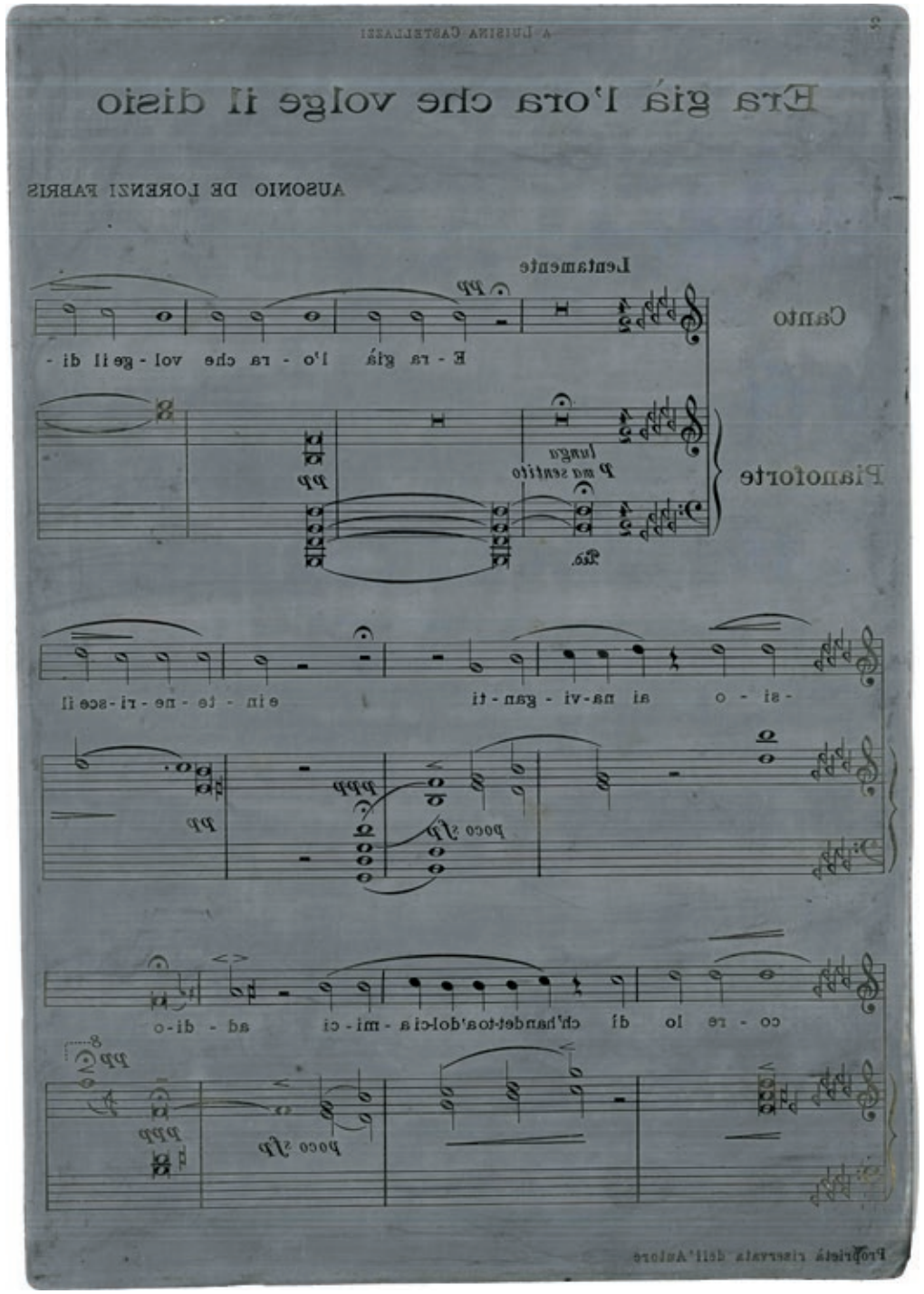
19.
Sala conferenze di ARCHive
©FONDAZIONE GIORGIO CINI

applicati ai progetti in corso, strumenti e tecniche per la digitalizzazione di materiali differenti (volumi, positivi fotografici, documenti cartacei, documenti sonori ecc.). Inoltre si è organizzato un workshop per la produzione di materiale audiovisivo per documentare gli eventi e le attività della Fondazione, ed uno sulla fotogrammetria, curato da EPFL.
Per gli utenti esterni, selezionati tra studiosi di prestigiose università nazionali e internazionali, Factum Foundation ha organizzato, assieme al Centro ARCHive, tre cicli formativi dedicati alla documentazione fotografica del patrimonio culturale, tramite rilievi fotogrammetrici e tecniche di rilevazione 3D.
Il Centro ha inoltre ospitato la seconda edizione di *Sguardi musicali* un progetto di etnomusicologia visuale, a cura del direttore dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati della Fondazione Giorgio Cini, Giovanni Giuriati; il workshop ha visto la partecipazione di studiosi e professionisti di documentazione audiovisiva nell'ambito della ricerca etnomusicologica.
Nella primavera del 2020 l'offerta formativa è stata potenziata dai corsi AOA (ARCHive Online Academy) in cui si è potuto così dare accesso ad un maggior numero di utenti. Le lezioni si sono rivelate un utilissimo strumento conoscitivo e di confronto, tanto per l'utenza, formata da professionisti e studiosi del settore dei beni culturali, quanto per i docenti e gli organizzatori.
ARCHive Online Academy si struttura come una serie di corsi tematici, erogati online, in diretta sulla piattaforma *Zoom* e in differita su *YouTube*; la partecipazione è gratuita ma l'affluenza è selezionata per garantire ai singoli utenti un'esperienza qualitativamente elevata.
Aprendo la partecipazione online ad un pubblico più ampio, si sono voluti condividere metodi e strumenti alla base di molti progetti della Fondazione, al fine di instaurare un dialogo con altri professionisti e studiosi. Gli obiettivi di questa scelta vanno ricercati nella volontà di diffondere le pratiche che si sono rivelate vincenti per i progetti, confidando così di poter essere utili ad altri privati, istituzioni ed aziende, promulgando la crescita del digitale nel settore dei beni culturali.
A maggio 2020 sono partiti dunque due corsi dedicati alla fotografia digitale applicata alla digitalizzazione dei beni culturali, a partire dalle fasi di preparazione dei materiali, dei set e dello scatto, fino alla post produzione dei file, anche mediante la creazione e l'utilizzo di algoritmi ad hoc.
Il coinvolgimento degli avvocati Roberto Caso e Paolo Guarda, chiamati a presentare i principali problemi giuridici e le possibili soluzioni concernenti la digitalizzazione del patrimonio culturale, è stato pensato per affrontare contestualmente le questioni legali a cui sono soggette le immagini.
Il tema del Web Semantico, per la sua enorme rilevanza, è stato approfondito invitando Fabiana Guernaccini che ha parlato dei *Linked Open Data*.
Il Centro reputa questa tecnologia fondamentale per la valorizzazione e l'uso dei dati e metadati culturali. L'acquisizione della piattaforma xDams all'interno della Fondazione denota proprio questa convinzione. Questa piattaforma di gestione documentale XML è sviluppata interamente sul web, ideata per il trattamento e la

gestione di archivi storici multimediali, la fruizione online delle risorse digitali, la pubblicazione e la comunicazione in rete del patrimonio archivistico.
Infine, in considerazione della presenza, in molti archivi, di importanti materiali sonori, si è voluto dare spazio al tema della conservazione e della digitalizzazione di materiali sonori storici, chiamando ricercatori del Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova ad affrontare la complessa tematica.
Sicuramente maggiore spazio andrebbe dedicato a tutti i progetti che il centro ARCHive ha realizzato ed ha in corso, ma ne riassumo la rilevanza riportando solo alcuni numeri che attestano come, in così poco tempo, sia stato possibile occuparsi di digitalizzazione di massa in modo sostenibile esplorando approcci del tutto nuovi.
Finora sono stati digitalizzati oltre 1,6 milioni di documenti, e sono in corso 12 grandi progetti:

- ALM (Atlante Linguistico del Mediterraneo), un progetto risalente agli anni Sessanta, ripreso grazie alle attuali tecnologie che permette l'analisi dei dati dei lemmi fonetici del mare, raccolti nelle campagne di indagine, svolte da linguisti nei porti del mediterraneo. 270.000 unità
- Il progetto Replica (*cfr. supra*). 700.000 unità
- Il Fondo Rolandi, un fondo di oltre 21.000 libretti d'opera conservati presso l'Istituto di Teatro e Melodramma. 1.500 libretti d'opera digitalizzati (160.000 unità)
- Il Fondo Danielou che conserva documenti manoscritti in sanscrito e inglese al quale, in collaborazione con il consorzio Transkribus si sta operando per il riconoscimento automatico del testo manoscritto. 290.000 unità
- Il Fondo Ettore Sottsass, 100.000 unità, tra documenti e disegni
- Il Fondo Tiziano Terzani, 96.000 unità, in corso di digitalizzazione
- Il Fondo Seguso vetri Arte Murano, 26.000 disegni su grandi formati, digitalizzati in fronte e retro
- Le voci di San Giorgio, progetto nato a seguito della prima mappatura dell'archivio storico della Fondazione, che conserva le registrazioni dei convegni avvenuti nell'isola di San Giorgio tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta. 1.500 nastri magnetici in corso di digitalizzazione
- L'Archivio storico della Fondazione Giorgio Cini, in corso di digitalizzazione
- Il Progetto Essling, 3.500 libri antichi in corso di digitalizzazione
- I programmi musicali dell'Istituto per la Musica, 30.000 documenti digitalizzati

Quello che ARCHive si prospetta di fare in conclusione è costruire un ponte tra il passato, inteso come analogico e il futuro, inteso come digitale, studiando il modo per rendere possibile la digitalizzazione di massa del patrimonio culturale, in modo sostenibile.



1. Lastra in piombo per la stampa di *Era già l'ora che volge il disio* di Ausonio De Lorenzi Fabris (1861-1935) dal fondo di persona dell'autore conservato presso la Fondazione Ugo e Olga Levi

Annarita Colturato

A proposito della nuova collana 'Libraria musicale'

A scorrere i titoli dati alle stampe dalla Fondazione Levi sin dall'avvio della sua attività editoriale, nel 1979,[1] non si può non notare la centralità da subito assegnata al libro di musica e sulla musica: centralità che emerge dalla scelta di fare dei cataloghi di fondi musicali conservati a Venezia e nel Veneto uno dei pilastri portanti della produzione[2] e che trova conferma nell'interesse per i periodici antichi come fonti d'informazione tanto trascurate quanto preziose per l'indagine musicologica,[3] nell'attenzione prestata alle ricerche su testimoni sconosciuti[4] e agli studi sulla stampa musicale;[5] centralità che non ha mancato di riverberarsi in una rivista come «Note d'archivio per la storia musicale» (nuova serie, 1983-1987), sede per sua natura propizia a rimarcare l'importanza della documentazione storica per la ricerca musicologica e a ospitare contributi dai toni anche accesi su statuto e metodi della bibliografia musicale,[6] e nelle più recenti «Musica e storia» (1993-2009) e

1. Il titolo inaugurale fu *Apografo miscellaneo marciano. Frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798)* di Francesco Luisi, Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 1979; riproduzione in formato digitale disponibile in LEVidata (archivio digitale della Fondazione): <https://archivio.fondazionelevi.it/record/57989>. Precedentemente Ugo Levi aveva promosso la pubblicazione di un volumetto di don Siro Cisilino intitolato *Stampe e manoscritti preziosi e rari della Biblioteca del Palazzo Giustinian Lolin a San Vidal*, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 1966, esito editoriale della conferenza che lo studioso aveva tenuto il 20 maggio dell'anno precedente all'Ateneo Veneto (riproduzione digitale alla pagina <https://www.fondazionelevi.it/biblioteca/fondo-storico/>).

2. Il primo catalogo a vedere la luce fu quello, completo e redatto secondo le norme adottate a livello internazionale dal RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*), del fondo musicale della Levi; cfr. Franco Rossi, *La Fondazione Levi di Venezia. Catalogo del fondo musicale*, Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 1986 (<https://www.fondazionelevi.it/biblioteca/fondo-storico/>). La Fondazione ha inoltre collaborato alla pubblicazione dei cataloghi di vari fondi del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia usciti per l'editore Olschki (elenco in *14 febbraio 1962 / 2012: 50° Fondazione Levi*, a cura di Ilaria Campanella, Claudia Canella, Alessandra Ignesti, Silvana Poletti e Alberto Polo, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2012, p. 179; <https://archivio.fondazionelevi.it/record/58034>).

3. Cfr. Eleanor Selfridge-Field, *Pallade veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 1985 (<https://archivio.fondazionelevi.it/record/57992>).

4. Cfr. ad esempio Giulio Cattin, *Il pianto della Madonna e la visita delle Marie al sepolcro. Introduzione, testi e melodie del secolo XIV secondo una sconosciuta fonte di Venezia*, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi – La Biennale di Venezia, 1994 (<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58001>).

5. Cfr. *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Atti del convegno internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 2001), a cura di Giulio Cattin e Patrizia Dalla Vecchia, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2005 (<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58024>); cfr. inoltre la collaborazione alla pubblicazione di *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 9 ottobre - 4 novembre 2001), a cura di Iain Fenlon e Patrizia Dalla Vecchia, Mariano del Friuli: Edizioni della Laguna, 2001.

6. Cfr., a proposito del RISM, Oscar Mischiati, *Bibliografia e musicologia*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., III, 1985, pp. 171-192 (<https://www.fondazionelevi.it/editoria/note-darchivio-per-la-storia-musicale-n-s-iii-1985/>) e Joachim Schlichte, *Musicologia e bibliografia (una replica «assolutamente» polemica)*, ivi, IV, 1986, pp. 261-263 (<https://www.fondazionelevi.it/editoria/note-darchivio-per-la-storia-musicale-n-s-iv-1986/>).

«Musica e figura» (dal 2011; in collaborazione con l'Università di Padova).
D'altronde, ai libri di musica e sulla musica Ugo Levi rivolse «ogni affetto»[7] sin da quando era studente universitario della Facoltà di Lettere a Padova, e lo stesso Statuto della Fondazione da lui voluta pose «l'istituzione di una biblioteca […] per studi storici sulla musica di tutti i paesi, di tutti i tempi, di tutte le forme e tendenze» come finalità dell'ente immediatamente successiva alla prima, relativa alla destinazione di Palazzo Giustinian Lolin, abitato da Ugo e dalla moglie Olga, a luogo di studi e manifestazioni musicali ad alto livello.[8] «Desiderando che il Palazzo […], con la Biblioteca musicale per la quale ho lavorato tanti anni, siano destinati in perpetuo a scopo di incremento e diffusione degli studi musicali», scrisse Levi nel testamento, redatto il 16 settembre 1957, «dispongo che la parte del mio patrimonio che preciserò qui appresso sia devoluta […] per la istituzione di una Fondazione che abbia per finalità la conservazione ed utilizzazione del Palazzo suddetto e della biblioteca».[9] «È la biblioteca che genera la Fondazione», recita un lapidario appunto di Giorgio Busetto che, alle prese con la ricostruzione della storia dell'ente (alla cui direzione è incaricato dal 1992), ribadisce come esso nacque proprio per la «salvezza nel tempo a venire» della biblioteca.[10]
Libri di musica e sulla musica sono stati, nell'ultimo ventennio, protagonisti di quattro importanti mostre promosse dalla Fondazione alla Biblioteca Nazionale Marciana: la citata *Venezia 1501. Petrucci e la stampa musicale* (9 ottobre - 4 novembre 2001), in occasione del quinto centenario dell'*Harmonice musices Odhecaton A*, e, a seguire, *Tesori della musica veneta del Cinquecento. La policoralità, Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce* (17 aprile - 2 giugno 2010), *Cantus Planus. Notazione musicale bizantina in codici marciani* (19 luglio - 3 agosto 2014) e *Musico perfetto. Gioseffo Zarlino, 1517-1590. La teoria musicale a stampa nel Cinquecento* (2 dicembre 2017-31 gennaio 2018).[11] Ancora: ai libri e ai libri di musica, alle biblioteche e agli archivi come luoghi di produzione, ricerca e trasmissione di informazioni e conoscenza, alle pratiche di lettura e fruizione in ambiente digitale, la Fondazione ha dedicato convegni, seminari, corsi di formazione,[12] e uno dei gruppi di ricerca

7. Così Levi in Cisilino, op. cit., p. 3.

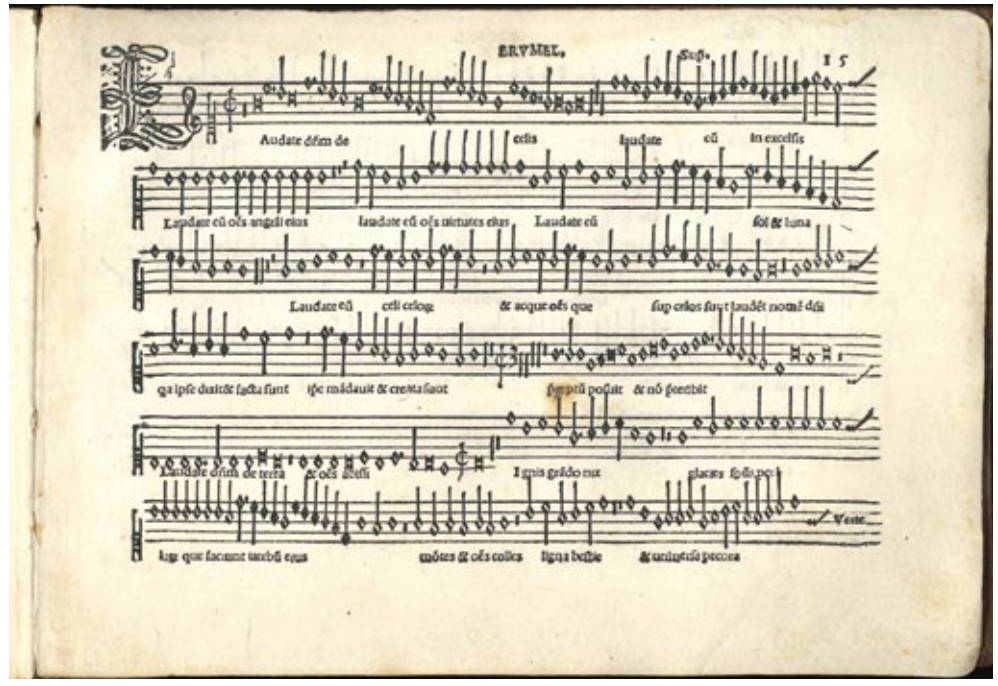
8. Citato dal presidente Davide Croff in *Per Gianni Milner 1926-2005*, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2008, pp. 9-11: 9 (<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58029>).

9. Cfr. Gianni Milner, *Ugo Levi*, in *Per Gianni Milner 1926-2005,* op. cit., pp. 68-70: 69.

10. Giorgio Busetto, *Ugo e Olga Levi e la loro fondazione. Primi appunti per una storia*, in *14 febbraio 1962 / 2012: 50º Fondazione Levi,* op. cit., pp. 211-239: 211-212.

11. Cfr. i cataloghi *Tesori della musica veneta del Cinquecento. La policoralità, Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce*, a cura di Iain Fenlon e Antonio Lovato, Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi, 2010 (<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58031>); *Cantus Planus. Notazione musicale bizantina in codici marciani*, ivi, 2014 (<https://www.fondazionelevi.it/editoria/cantus-planus-notazione-musicale-bizantina-in-codici-marciani/>); *Musico perfetto. Gioseffo Zarlino, 1517-1590. La teoria musicale a stampa nel Cinquecento*, a cura di Luisa Zanoncelli, Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana - Fondazione Ugo e Olga Levi, 2017 (<https://archivio.fondazionelevi.it/record/58041>).

12. Cfr. Ilaria Campanella, *Le attività di promozione e valorizzazione della Biblioteca Gianni Milner*, «Quaderni», I, 2019, *Biblioteca Gianni Milner 2012-2022*, a cura di Giorgio Busetto, pp. 135-148 (<https://archivio.fondazionelevi.it/record/59131?ln=it>).



2.
Motetti de la corona [libro primo], 2. ed., [Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1516?]
Venezia, Biblioteca "Gianni Milner" della Fondazione Ugo e Olga Levi, Ris. A 85 (libro parte del *Superius*)
Nella foto, il *Laudate Dominum de c[a]elis*, mottetto a 4 voci di Antoine Brumel (c. 15r).

3.
Volumi facenti parte del nucleo originario della Biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, ora intitolata a Gianni Milner. I monogrammi in oro sono riconducibili al nonno di Ugo Levi, Giacomo (G.L.), alla primogenita di Giacomo, Emma (E.L.), e a un prozio di Ugo, Angelo Adolfo Levi (A.L.), fratello del compositore Samuele (1816-1883).

più attivi negli ultimi anni lavora sulle biblioteche di compositori del Novecento.[13]
Nessuno stupore dunque se, nel riorganizzare la produzione editoriale e promuovere nuove collane utili a dar conto delle attività di ricerca, si sia pensato a una serie dedicata ai libri e, in particolare, ai libri di musica; con tutti i problemi che il concetto stesso di libro di musica mette in campo, se si considera come, nell'accezione moderna, il "libro" rimandi a un'idea di unitarietà fisica (e, generalmente, intellettuale), di completezza ed entità conchiusa che, ad esempio nel caso dei manoscritti musicali, può essere il risultato di un processo di decontestualizzazione e ricontestualizzazione rispetto alle originarie condizioni di produzione, circolazione e fruizione, laddove la specificazione "di musica" rinvia al fatto che il libro di musica esiste per lo più in funzione dell'esecuzione, viene prodotto soprattutto perché il suo contenuto sia realizzato nella pratica (e recepito nell'esperienza) musicale, con quel che ne consegue dal punto di vista delle correlazioni fra elementi di natura intellettuale e materiale, fra contenuto e contenitore.
Dedicata al libro di musica e sulla musica (manoscritto e a stampa, specie dei secoli XV-XIX), ai problemi concettuali e metodologici che pone e ai rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni musicali e culturali, la nuova collana prende il titolo di *Libraria musicale*: *Libraria* – per dirla con il "Battaglia" – come «luogo adibito alla custodia, alla classificazione, alla schedatura e alla pronta consultazione dei libri stampati o manoscritti, di codici antichi, di documenti; biblioteca (pubblica o privata); sala di lettura o di studio (e, anche, i libri che vi sono contenuti)»;[14] *Libraria* come le due opere di carattere bibliografico che Anton Francesco Doni, dilettante di musica e autore del *Dialogo della musica* uscito a Venezia nel 1544 per i tipi di Girolamo Scotto, pubblicò nella Serenissima negli anni 1550-51 presso due dei principali editori del tempo, Gabriele Giolito e Francesco Marcolini (quest'ultimo, fra l'altro, al pari di Scotto ben noto a chi si occupa di stampa musicale).[15]

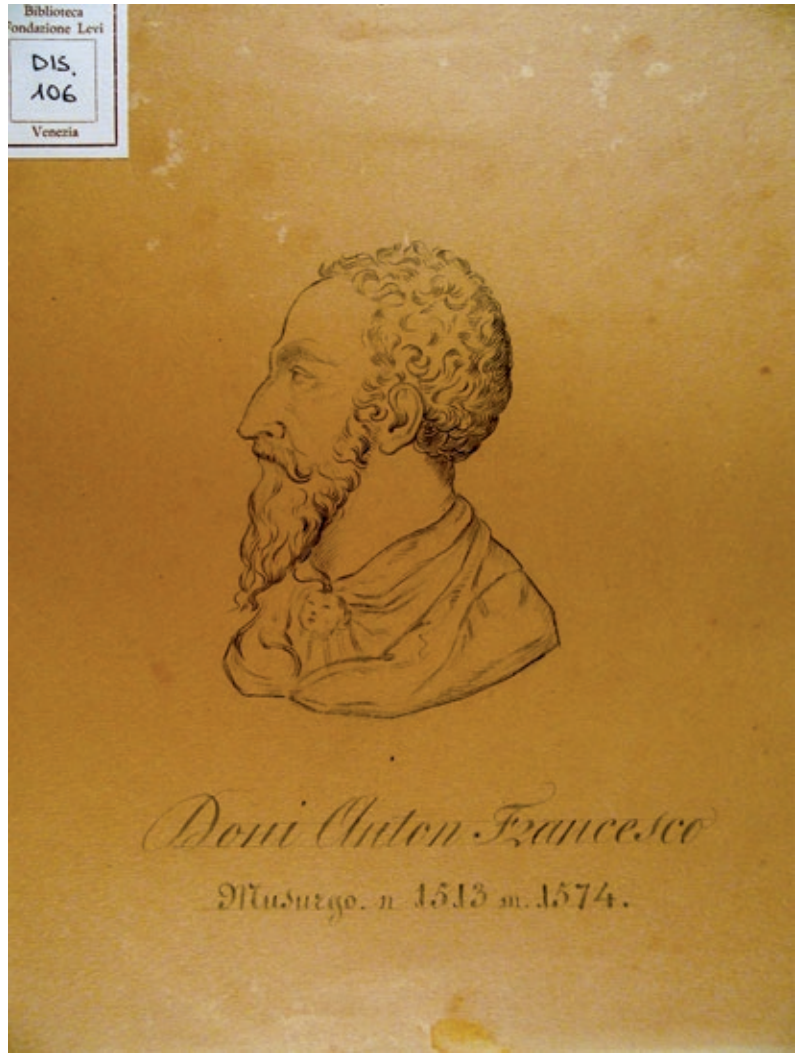
La collana ospiterà titoli che indagheranno il libro di musica e sulla musica come insieme inscindibile di elementi materiali e immateriali, nello sviluppo storico delle sue forme, nei suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), nelle pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, nella filiera delle professionalità che coinvolge, nel ventaglio dei suoi valori semantici e dei processi di significazione culturale.

---

13. Sul gruppo di ricerca, il cui coordinatore scientifico è Paolo Dal Molin, si veda <https://www.fondazionelevi.it/ricerca/biblioteche-di-compositori/>.

14. *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, vol. 9, Torino: UTET, 1975, p. 34 (voce *Libreria*, «ant. e region. *libraria*»).

15. Del comitato editoriale della collana, diretta da chi scrive, fanno parte Bianca Maria Antolini (Società Editrice di Musicologia), Stefano Campagnolo (Biblioteca Nazionale Marciana), Marco Capra (Università di Parma), Florence Gétreau (CNRS), Stephen Parkin (The British Library), Angelo Pompilio (Università di Bologna - Dipartimento di Beni Culturali, Ravenna), Rudolf Rasch (Università di Utrecht), Pietro Zappalà (Università di Pavia - Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Cremona).



4.
Ritratto di Anton Francesco Doni (1513-1574).
Mano anonima, s.d.; matita su carta; 23,5×18 cm
Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi,
Collezione Gambara Bovardi, Dis. 106
Letterato, editore e collaboratore di editori, nel 1550
Doni pubblicò a Venezia presso Giolito *La Libraria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritti tutti gl'autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le tradutioni fatte dall'altre lingue, nella nostra & una tavola generalmente come si costuma fra librari.* Considerata una sorta di prima prova di bibliografia nazionale italiana, la *Libraria* è dedicata alla produzione (anche musicale) a stampa. Nel 1551 le fece seguito la *Seconda Libraria*, pubblicata sempre a Venezia da Marcolini e dedicata ai manoscritti di opere in volgare.

Potrà includere studi sulla stratificazione di raccolte librarie pubbliche e private realizzati attraverso l'analisi dei segni legati alle committenze/appartenenze (legature, ex libris, timbri, note di possesso ecc.), sulle tracce lasciate dai diversi contesti e periodi di fruizione e consumo come dagli eventuali trattamenti biblioteconomici ricevuti nel tempo; potrà accogliere indagini su cataloghi e documenti d'archivio relativi a biblioteche disperse, ricerche e riflessioni sulle diverse forme di collezionismo. Potrà, infine, interrogarsi sulla problematicità di un ambito scientifico-disciplinare – quello delle scienze del libro, anche di musica – come e forse più di altri investito dalle implicazioni teoriche e metodologiche connesse alla cosiddetta rivoluzione digitale, da modalità di produzione, organizzazione e diffusione di saperi e conoscenze che, se offrono potenzialità inimmaginabili sino a qualche anno fa, al tempo stesso minano alle fondamenta concetti, strutture mentali, forme di registrazione della memoria, processi, pratiche, istituzioni e professioni di una civiltà secolare che si è scoperta fragile.

Enrique Cámara de Landa, Serena Facci, Giovanni Giuriati, Ilario Meandri

Quaderni di etnomusicologia

Quaderni di etnomusicologia è una nuova collana della Fondazione Levi fondata nel 2020. I quaderni pubblicano studi etnomusicologici o di musicologia transculturale, con particolare attenzione all'edizione dei primi risultati di ricerche innovative, a *review* sistematiche o semi-sistematiche della letteratura specialistica, a traduzioni di studi di interesse etnomusicologico editi in lingue non comunemente accessibili. I volumi pubblicati dalla collana sono sottoposti a revisione tra pari.

Negli anni sono stati innumerevoli i contributi alla ricerca etnomusicologica, o a temi interdisciplinari ad essa connessi, nati a partire da iniziative della Fondazione, tra i quali spiccano indubbiamente i seminari sull'antropologia della musica nelle culture mediterranee, in collaborazione con l'ICTM, che hanno costituito l'ossatura portante, anche a livello editoriale, di una vasta serie di iniziative di interesse etnomusicologico. La collana nasce dunque sotto l'auspicio del Presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Ugo e Olga Levi, Roberto Calabretto, al fine di raccogliere e organizzare i futuri contributi in questo ambito disciplinare.

Il volume inaugurale, *Reflecting on Hornbostel-Sachs's Versuch a Century later*, a cura di Cristina Ghirardini, raccoglie gli atti delle giornate internazionali di studio del 3-4 luglio 2015, volute e concepite da Febo Guizzi, che vi lavorò intensamente ancora pochi mesi prima della sua prematura scomparsa. Nell'ampio volume, pubblicato in accesso aperto sul sito della Fondazione Levi, un team di studiosi internazionalmente riconosciuti nell'ambito dell'organologia ed etno-organologia riflette sull'attualità della classificazione HS a un secolo dalla pubblicazione del "tentativo" di Hornbostel e Sachs (*Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, 1914), che costituisce ancora oggi un inesauribile strumento di indagine sul mondo degli strumenti musicali. Nel volume viene inoltre pubblicata, sia in versione italiana che nella traduzione inglese di Cristina Ghirardini e Matilda Colarossi, la preziosa versione della HS, rivista e commentata da Febo Guizzi, un'opera di revisione cui Guizzi lavorò per più di trent'anni a partire dai primi emendamenti proposti all'inizio degli anni Ottanta e che costituisce oggi uno dei più significativi e originali contributi per lo sviluppo della sistematica degli strumenti musicali.

Ilario Meandri e Giulia Ferdeghini

Studio dell'epica e del canto narrativo curdo

Un *kilam* è un ampio componimento narrativo cantato, in genere per voce sola, interpretato da un *dengbêj* (termine curdo che ha la sua più vicina traduzione in *bardo*). Il nome con cui è conosciuta questa tipologia di canto differisce notevolmente a seconda delle zone del Kurdistan prese in esame. La laconicità e non sistematicità degli studi sull'argomento rendono difficile l'analisi delle denominazioni locali e delle forme del canto. Per la definizione del canto epico, o di forme vocali imparentate, è possibile rilevare una vasta pluralità di categorie emiche – *bend*, *bend û baw*, *beyt*,[1] *bâwere*, *cirîke*, *destan* (*dastan*), *destan raz*, *qewl*, *kilam*, *heyran*, *qetar*, *lawk*, *hore*, *mur*, *siâw-çamane*.[2] La letteratura ha fatto ricorso ad altrettante categorie etiche – *cantefable*, poema epico, leggenda, canzone epico-lirica, *roman*. Il termine kurmanji *dengbêj* deriva da *deng*, voce, e *bêj*, radice del tempo presente del verbo *gotin* = dire.

Sebbene vi siano notizie circa la composizione di nuovi *kilam* anche in tempi recenti, la maggior parte dei canti narrano di eventi riferibili alla caduta dell'impero ottomano, alla Prima guerra mondiale e alla fondazione della repubblica turca. Composti, per le aree di cui ci occupiamo, in lingua *kurmanji*, i *kilam* hanno per protagonisti donne o uomini delle aree curde anatoliche, siriache, irachene, in genere sunniti curdi ma non di rado anche armeni cristiani, che compaiono nei *kilam* come il principale *altro* da sé. Un *kilam* narra in genere di storie d'amore o di battaglia (spesso tra curdi e ottomani, ma anche tra clan curdi rivali) caratterizzati da incipit stereotipici che consentono di identificare il genere (*lo mîro / Oh re!* ad esempio, qualifica l'incipit di un *kilam* di battaglia e lutto). A questo genere di repertori ci si riferisce in alcuni territori come *lakiweé siwaran* (*canzoni dei cavalieri*), proprie delle regioni montane del Kurdistan del nord, in opposizione al genere *delal* (lett. *bello*), proprio delle popolazioni delle pianure. Questi ultimi

1. Nella grafia curda kurmanji/bahdini più comune, altrimenti anche *bayt*.

2. Cfr. soprattutto Michael L. Chyet, *"And a thornbush sprang up between them": studies on Mem û Zîn, a Kurdish romance*, 2 voll., (Ph.D. Diss.), Dept. of Near Eastern Studies, Berkeley: University of California, 1991; Mohammad Ali Merati, *Les Maqâms Anciens et Les Instruments de la Musique Kurde D'iran et D'irak Hore, Siâw-Çamane, Mur et Bayt*, Paris: l'Harmattan, 2016; Dieter Christensen, *On Variability in Kurdish Dance Songs*, «Asian Music», VI/1-2, 1975, pp. 1-6; Christine Allison, *The Yezidi Oral Tradition in Iraqi Kurdistan*, Richmond-Surrey, Curzon Press, 2001; Ayako Tatsumura, *Music and Culture of the Kurds*, «Senri Ethnological Studies» 5, 1980 pp. 75-93; Ilhan Başgöz, *The Tale Singer and His Audience*, in *Folklore Performance and Communication*, a cura di Kenneth S. Goldstein e Dan Ben-Amos, Paris - The Hague: Mouton, 1975, pp. 143-204; Martin Stokes, *Anthropological Perspectives on Music in Turkey*, (Ph.D. Diss.), Oxford: University of Oxford, 1989.

generi, a differenza dei *kilam* classici sono accompagnati dal *tanbur* (liuto a manico lungo) e/o anche dal *dūdūk*. Se eccezionalmente il *kilam* può essere accompagnato da aerofoni o anche dal *kemançe* nell'area della quale ci occupiamo sono più rari i casi di accoppiamento della voce con il liuto, come è invece consuetudinario nella tradizione musicale poetica alevitica curda, dove i cantori poeti – *aşık* o *zakir* – intonano con l'accompagnamento del *saz*. Le popolari trasmissioni in curdo di Radio Erivan almeno dagli anni Cinquanta hanno rappresentato in questo senso un modello di innovazione che ispira oggi le giovani generazioni di musicisti. Nelle trasmissioni curde di Erivan i musicisti professionisti accompagnavano il canto *dengbêj* con il *duduk/mey* (ma anche, sebbene in misura minore, col *kemançe*, col *kaval* o col *tanbur*). Nel panorama mediale televisivo, radiofonico, discografico o, più recentemente, digitale, non è raro imbattersi in dengbêj "professionalizzati" che adottano, a seconda dei contesti, sia il modello di canto tradizionalmente non accompagnato, sia il canto accompagnato ispirato allo stile di radio Erevan, le cui pratiche costituiscono una memoria consolidata, un modello consacrato, accettabile e "autentico" di "curdità", sebbene non pienamente rispondente al dettame tradizionale. Il *kilam* è caratterizzato da una recitazione melodica drammatica, fortemente melismatica, nella quale il *dengbêj* fa sfoggio delle proprie doti vocali non separando i versi, riducendo al minimo i respiri (fiato rubato) e sostenendo l'emissione vocale il più a lungo possibile. Le strutture scalari del *kilam* non sono mai state oggetto di studio sistematico. Un *dengbêj* è in grado di interpretare altri generi musicali e narrativi come lo *stran* (canzoni ritmiche che accompagnano la danza), o il *çirok û stran* (lett. *racconto e canzone* ovvero forma di narrazione che alterna il parlato a versi cantati). Solo il *dengbêj* è però in grado di interpretare la forma più nobile e poetica del *kilam*. Performer i quali si dedicano specificamente allo *stran* o al *çirok* sono detti *stranbêj* o *çirokbêj* (narratori). Mentre *stranbêj* o *çirokbêj* definiscono il performer sulla base del genere musicale o narrativo praticato, *dengbêj* è un termine esclusivamente riservato al cantore-poeta riconosciuto e accettato come tale dalla comunità. L'epica curda eredita alcuni aspetti dall'epopea curda coltivata dal sedicesimo secolo al Seicento, con tratti comuni all'epica Albanese, della penisola anatolica, dell'Azerbaijan e dell'Armenia. L'uso concreto che i curdi hanno fatto della *voce*, ossia di quella dei propri cantori tradizionali che tramandano il repertorio orale, per secoli ossatura culturale e memoria storica collettiva, è largamente studiato e analizzato con approcci linguistici, storici, antropologici e sociologici.[3] Nonostante il *kilam* sia stato raramente oggetto di una

3. Tra i lavori più recenti si vedano: Christine Allison, *The Yezidi Oral Tradition in Iraqi Kurdistan*, op. cit.; Clémence Scalbert Yücel, *The Invention of a Tradition: Diyarbakır's Dengbêj Project*, «European Journal of Turkish Studies», 10, 2009 (consultabile in <https://doi.org/10.4000/ejts.4055>); Amir Sharifi - Zuzan Barwari, *The Oral Tradition of Dengbêjî: A Kurdish Genre of Verbal Art and Reported Speech*, in «Kurdish Art and Identity: Verbal Art, Self-Definition and Recent History», a cura di Alireza Korangy, Berlino-Boston, De Gruyter, pp. 136-168; Akke Wendelmoet Hamelink, *The Sung Home. Narrative, Morality, and the Kurdish Nation*, Leiden, Brill 2016; Marlene Schäfers, *Being Sick of Politics: The Production of Dengbêjî as Kurdish Cultural Heritage in Contemporary Turkey*, «European Journal of Turkish Studies», 20 (consultabile in <https://doi.org/10.4000/ejts.5200>) e Idem, *Walking a Fine Line: Loyalty, Betrayal and the Moral and Gendered Bargains of Resistance*, «Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East», XL/1, pp. 119-132.

trattazione narratologica approfondita, esistono studi di matrice prevalentemente oralista dedicati ad alcune epiche curde, come ad esempio, *Mem û Zîn,* che racconta dell'amore tragico tra Mem e Zîn, appartenenti a due casati curdi rivali. La storia ha similitudini con quella di Romeo e Giulietta, di Tristano e Isotta o di Piramo e Tisbe e ne esistono sia versioni orali, sia una nota e celebrata versione letteraria (probabilmente basata su quelle orali) composta dall'astronomo, filosofo e poeta curdo Ehmedê Xanî Ehmedê Xanî (n. 1650, m. 1707 secondo Shakely, 1706 secondo Hassanpour-Aghdam). *Mem û Zîn* non è l'unico racconto curdo ad esistere in versioni letterarie e orali. Sono state proposte in letteratura analisi delle versioni orali e letterarie dell'epos curdo *Zembîlfiroṣ* (Musaèlian 1983), *Yusuf e Zelikha* (Rudenko 1986) e *Dimdim* (Ferdeghini 2012). During ha formulato alcune ipotesi circa tratti stilistici comuni alla cultura musicale colta mediorientale, almeno sino al primo quarto del diciottesimo secolo: le poliglotte e cosmopolite corti principesche ottomane e persiane facilitarono il contatto tra repertori musicali appartenenti a mondi culturali diversi e questo transito ebbe una plausibile influenza sulla musica curda, la cui popolazione è da secoli situata al crocevia tra impero persiano e ottomano.
Uno studio monografico dei *kilam* e dell'arte performativa dei poeti-cantori curdi nelle aree curde anatolica e nord-irachena è l'oggetto di questo progetto di ricerca. L'obiettivo del progetto è lo studio sistematico delle varietà stilistiche e delle proprietà musicali, testuali, delle tecniche vocali, dei caratteri ritmico-prosodici, dei profili intonativi e scalari e delle modalità compositive dei *kilam* della tradizione orale curda, sia in chiave diacronica, mediante ricerca sulle fonti d'archivio, che sincronica, mediante conduzione di una ricerca sul campo multisituata, svolta con metodo etnomusicologico. La ricerca prevede altresì la raccolta sistematica di dati etnografici sui *dengbej* attualmente attivi nelle aree a maggioranza curda, con particolare attenzione al ruolo sociale del poeta-cantore, alla formazione artistica e all'apprendistato, all'analisi dell'etimologia etnografica e di eventuali tracce di etno-teorie musicali riferite all'estetica del *kilam* e dei suoi diversi stili. Un aspetto del progetto concerne inoltre la storia della patrimonializzazione di questo genere vocale e un primo censimento di fondi archivistici e documentali eventualmente individuati sul terreno.

Cristina Miatello

Linee di ricerca del Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia in collaborazione con la Fondazione Ugo e Olga Levi

Formazione, produzione e ricerca sono gli obiettivi dell'attività che si svolge all'interno di tutti i Conservatori. La riforma che vent'anni fa, esattamente nel 2000, ha uniformato lo studio della musica ad un percorso di tipo universitario, ha inteso anche ampliare la visuale dell'allievo musicista, in precedenza forse troppo concentrato solo sullo studio dello strumento a scopo esecutivo. Per chi da anni pratica il repertorio della musica cosiddetta antica, definizione in verità piuttosto vaga ma che raccoglie in effetti un repertorio molto ampio, che va dal primo Rinascimento al Barocco inoltrato, o per chi gli si avvicini in qualità di studente è importante considerare quanto quegli obiettivi siano inscindibili tra loro. Tanto più lo diventano nella città di Venezia, dove per secoli la musica ha rappresentato il fulcro di tante, se non tutte, le manifestazioni di carattere religioso, politico e sociale, oltre a quelle private. Nella Serenissima repubblica è stata istituita una delle più antiche Cappelle del mondo presso la Basilica di San Marco, e fu inaugurato il primo Teatro pubblico per l'opera, il San Cassiano, nel 1637.
Il Dipartimento di Musica Antica di Venezia considera quindi la sua programmazione pluriennale come un percorso variegato ma unitario, che risulti trasversale a tutte le finalità esposte. I tre obiettivi primari richiedono un'attività coordinata da parte di tutti gli insegnanti attuali delle Scuole di Musica Antica: Tiziano Bagnati (liuto), Cristiano Contadin (viola da gamba), Francesco Erle (musica d'insieme vocale e repertorio corale), Cristina Miatello (canto rinascimentale e barocco), Enrico Parizzi (violino barocco), Rosanna Posarelli (clavicembalo), Elena Russo (musica d'insieme per voci e strumenti antichi), Giovanni Toffano (flauto dolce).
Il repertorio sul quale maggiormente si sono concentrate le attenzioni e si continua a progettare e concretizzare il lavoro è proprio quello veneziano, anche se ovviamente non in maniera esclusiva, per l'importanza già sottolineata e per la naturale possibilità di trovare fonti, collaborazioni e occasioni di produzione musicale in città e nel territorio, con una ricaduta successiva di coinvolgimento internazionale.
Tra la Fondazione Levi e il Dipartimento di Musica Antica del Conservatorio veneziano si è instaurato un rapporto di collaborazione molto proficuo fin dal 2015, quando per la prima volta il Comitato scientifico della Fondazione ha deciso di invitare gli insegnanti che si dedicano al repertorio rinascimentale e barocco a formulare un progetto per un appuntamento musicale che da anni la Fondazione offre al pubblico che segue fedelmente le sue iniziative: il Concerto delle Ceneri.

Da quell'inizio di attività si sono ben presto evidenziati i tratti comuni – la formazione e l'esperienza esecutiva per i giovani, unita alla ricerca – che uniscono le due Istituzioni e cementano il loro percorso insieme.
L'interesse musicale e musicologico si è quindi concentrato sulla musica veneziana del Seicento, in particolare per la valorizzazione di importanti Maestri di Cappella attivi a S. Marco, non abbastanza studiati in epoca moderna, col supporto e la collaborazione di Franco Rossi, all'epoca anche Direttore del Conservatorio.
Il programma musicale del 2015 venne dedicato a Giovanni Legrenzi (1626-1690) con l'esecuzione di mottetti a 2 voci, una Sonata per quartetto di viole da gamba, un Magnificat e in prima esecuzione moderna la parte iniziale di una Messa a 4 cori e basso continuo, allora creduta incompleta e quindi mutila dalle ultime battute del Credo in poi. Questo concerto del 18 febbraio, con la partecipazione di un gran numero di studenti e degli insegnanti del Dipartimento, sia come esecutori che preparatori (Davide Amodio, violino barocco, Miranda Aureli, clavicembalo, Tiziano Bagnati, tiorba, Cristiano Contadin, viola da gamba, Cristina Miatello, canto barocco) e la direzione musicale di Francesco Erle, è stata registrata in un DVD, come è avvenuto anche per il progetto del 2016, incentrato invece su Giovanni Rovetta (1596-1668).
Di questo Maestro, successore di Claudio Monteverdi alla reggenza della Cappella ducale sono state eseguite le "Turbe" a 4 voci, composte per la Settimana Santa, per cui si è intrapreso un progetto di ricerca sulle modalità esecutive in ambito veneziano, soprattutto per la formazione degli organici e l'utilizzo dei cantanti. Le Turbe, inframezzate da mottetti e salmi, erano in prima esecuzione in tempi moderni.
In questi anni è emerso che il manoscritto CG.V.57, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente la Messa a 4 cori di G. Legrenzi non era mutilo, come sembrava fino al 2015, e la Fondazione Levi ha avviato, da giugno 2018, il completamento del lavoro fatto qualche tempo prima, appoggiando e condividendo col Dipartimento di Musica Antica l'apertura verso la ricerca storica, archivistica, dei trattati e l'analisi comparata per questa composizione così interessante a 17 parti reali. Si è creato un gruppo di lavoro, formato, oltre che dagli insegnanti (Enrico Parizzi è subentrato a Davide Amodio per la classe di violino barocco e Rosanna Posarelli detiene ora la cattedra di clavicembalo) anche da musicologi (quali Paolo Fabbri, Antonella Nigro e Marco Bizzarini), che già in un paio di giornate di studio hanno condiviso tutte le idee emerse. Le avrebbero poi verificate, sulla base dell'esecuzione, in una sessione aperta anche al pubblico calendarizzata per il 27 febbraio 2020, giorno successivo al Concerto delle Ceneri, insieme al Direttore dell'esecuzione Francesco Erle e a Franco Rossi, curatori di tutte le trascrizioni e revisioni. Sono costretta ad usare il condizionale perché purtroppo la prima sospensione delle manifestazioni musicali e la chiusura delle istituzioni scolastiche a causa del Covid hanno impedito la conclusione del lavoro iniziato, a soli due giorni dal concerto.
Fortunatamente ciò non ha bloccato il percorso, nella produzione didattica curriculare che già da anni le classi di Musica Antica perseguono, creato attraverso una

serie di progetti che affrontano specifiche tematiche relative alla prassi, per fondare le scelte esecutive su basi solide di ricerca: "Dell'abbellire e del diminuire", proposto addirittura in un arco temporale biennale, "Dammi tempo", "Cantare l'opera tra Sei e Settecento" sono solo alcuni titoli che indicano gli ambiti di studio, che hanno coinvolto anche insegnanti e studiosi ospiti, e hanno poi una diretta ricaduta pratica nel momento in cui il Dipartimento si esprime con le esecuzioni.
Tanta attenzione è stata rivolta anche al repertorio operistico, dove per "ricerca" si è inteso anche lo studio d'un contesto che ancora oggi è forse il meno sondato nella storia dell'opera, cioè la generazione previvaldiana, attraverso Giovanni Legrenzi e Tomaso Albinoni. Dopo aver recuperato per la prima volta in tempi moderni suoi titoli ignoti o quasi (*Zenobia, regina de' Palmireni*, *Statira* e ora *Engelberta*) si è accumulato un sapere – frutto di studi sperimentati sul palcoscenico – che non ha precedenti. Infatti, si deve qui parlare di "ricerca applicata", che coniuga il momento filologico della scoperta e ricostruzione del testo, quello storico speculativo sulla realtà che quel testo ha prodotto, quello della prassi canora e del basso continuo, con la sperimentazione tecnica durante le prove. La sintesi drammaturgico-performativa è rappresentata dall'allestimento sul palcoscenico realizzato in collaborazione col Teatro La Fenice. In questo senso si può dire che tale progetto, per la sua completezza, costituisca un *unicum* nel panorama italiano e forse europeo.
Tramite la collaborazione Fondazione Levi - Conservatorio "Benedetto Marcello" si realizza dunque quello che è il sogno di unione tra studiosi ed esecutori, e le risultanze di questo lavoro pluriennale e composito verranno comunicate in un Convegno Internazionale di Studi organizzato congiuntamente con la Fondazione Levi in occasione della prima rappresentazione in tempi moderni di *Engelberta*, dramma musicale in 5 atti di Tomaso Albinoni e Apostolo Zeno nella stagione del Teatro La Fenice, nell'ottobre 2021. Il comitato scientifico, istituito dai due enti, è composto da Roberto Calabretto (Presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Levi), Francesco Erle (Conservatorio di Venezia), Paolo Fabbri (Università di Ferrara), Franco Rossi (Archivio Storico Fenice), Francesco Bellotto (Conservatorio di Venezia). Il Convegno – che riunisce studiosi di fama internazionale come, fra gli altri, Gianluca Stefani (Università di Firenze), Melania Bucciarelli (Norwegian University of Science and Technology), Anna Laura Bellina (Università di Padova), Giovanni Polin (Conservatorio di Potenza) e Alfred Noe (Universität Wien) – si concentra sulle figure di Zeno e Albinoni, approfondendo caratteristiche storiografiche, drammaturgiche, musicali, narratologiche e filologiche di *Engelberta* nella versione veneziana del 1708.
L'unione dell'intento esecutivo con quello di studio ragionato della prassi all'interno dei diversi repertori, e in questo caso come integrazione tra musica e arte figurativa, si è evidenziato anche nei riguardi della musica rinascimentale, a ottobre 2019, col progetto "Leonardo-Cina" realizzato a Pechino. Un ensemble composto di allievi del Dipartimento e diretto da Cristiano Contadin, comprendente un controtenore cinese oltre ad alcuni strumentisti, ha eseguito musiche rinascimentali italiane e della tradizione cinese coeva nei concerti organizzati presso gli auditorium

dell'Ambasciata italiana e del CAFA Museum, in occasione di una mostra organizzata dalla Fondazione Levi per celebrare i 500 anni dalla morte di Leonardo Da Vinci, gettando le basi per nuove prospettive di ricerche musicali tra Italia e paesi orientali.
Una ulteriore ricchezza che accomuna Fondazione e Conservatorio è rappresentata dalle loro due preziose Biblioteche, ricche di manoscritti e stampe antiche di musica veneziana e non solo, oltre alle edizioni moderne acquisite nel tempo, che forniscono ai musicologi e studenti un campo aperto di consultazione e studio. Le sale di lettura sono aperte anche alla didattica, con la supervisione dei due bibliotecari, Claudia Canella per la "Gianni Milner" e Paolo Da Col per il Conservatorio, per guidare gli allievi e gli interessati ai contenuti degli scaffali, e alla possibilità di effettuare degli stage universitari come assistenti e/o catalogatori. Questo contatto stretto con i fondi storici, da cui si può trarre spunto anche per la compilazione di tesi di laurea, è una delle prime linee di ricerca che si vuole sostenere da ambo le parti.
Il Dipartimento ha compiuto anche i suoi primi passi per realizzare un'edizione moderna partendo da un interessante manoscritto secentesco, appartenente al Fondo Fausto Torrefranca della biblioteca del Conservatorio; il frutto della collaborazione tra allievi e insegnanti nella ricerca, analisi, trascrizione, studio ed esecuzione è stato pubblicato da Armelin musica nel 2019. I due madrigali editi, attribuiti a Jacopo Peri, per soprano e tiorba, resi così accessibili a tutti, sono un primo atto, che si auspica venga ben presto rinnovato da ulteriori iniziative, di azione performativa e ricerca scientifica. La Fondazione Ugo e Olga Levi ha, in questa occasione, contribuito alla diffusione del lavoro fatto, sostenendo l'organizzazione del I Convegno nazionale dei docenti e degli studenti di liuto dei Conservatori italiani, che si è svolto a Venezia, a Palazzo Pisani, il 20 e 21 aprile 2018, e durante il quale sono stati eseguiti dagli studenti veneziani i due madrigali, illustrando il progetto realizzato.
Il 17, 18 e 19 maggio 2019 si è svolta la seconda edizione del Convegno al Conservatorio "N. Piccinni" di Bari e il 5 giugno 2021 si realizzerà la terza edizione, purtroppo online e in versione ridotta, al Conservatorio "G. Verdi" di Milano.
Il supporto della Fondazione Levi, sempre in sintonia con Tiziano Bagnati del Dipartimento, ha permesso anche di realizzare un portale in fase di ottimizzazione, che permetterà ai docenti e agli studenti di essere aggiornati sui programmi di ricerca e di poter consultare le tesi realizzate, i programmi di studio, le iniziative concertistiche.
Mettere per iscritto riordina la prospettiva sul passato ricco di attività e soprattutto apre verso il futuro.

Marco Bizzarini e Joachim Steinheuer

Gruppo di ricerca Tradimus

Tradimus è un gruppo di ricerca che si occupa prevalentemente di musica italiana del Cinque e Seicento, soprattutto in relazione alla sua straordinaria diffusione in Europa.
La denominazione del gruppo si può leggere in due modi, entrambi legittimi. Si può anzitutto considerarla come una parola latina: prima persona plurale al tempo presente del verbo *tradere*, nel significato di trasmettere, consegnare, lasciare in eredità ai posteri. Traspare dunque l'intento di valorizzare e di far conoscere alle nuove generazioni un patrimonio musicale di grande rilevanza storico-artistica.
Ma Tradimus si può anche considerare come un acronimo basato sulle seguenti parole inglesi: Tracking the Dissemination of Italian Music. E dunque l'obiettivo diventa quello di ricostruire la diffusione europea della musica italiana nei secoli XVI-XVII.
Tra i numerosi gruppi attivi alla Fondazione Levi, Tradimus è uno dei più longevi, dato che si è costituito nel 2009 durante un incontro di studio svoltosi a Venezia sul tema *La musica policorale tra Cinquecento e Seicento: Italia-Europa dell'Est*. In una prima fase di lavoro, molto importante, che si è protratta dal 2009 al 2016, l'attenzione si è concentrata soprattutto sulle intense relazioni musicali tra la Penisola e i territori dell'Europa centro-orientale. Sono stati promossi convegni internazionali e sono usciti vari volumi di atti, tuttora disponibili, curati da studiosi quali Marina Toffetti, Aleksandra Patalas, Barbara Przybyszewska-Jarmińska e Tomasz Jeż.
Ricordiamo, oltre al convegno inaugurale, quello successivo realizzato nel 2011 a Varsavia sulla stampa musicale *Offertoria et communiones totius anni* (Venezia, 1611) del compositore polacco Mikołaj Zieleński, attento a recepire oltralpe i linguaggi policorali e le diminuzioni vocali tipici dei più aggiornati stili italiani. Nel 2013 si è svolto un terzo congresso a Venezia sulla musica di Andrea e Giovanni Gabrieli e sulla loro recezione al di là delle Alpi. Nel 2015 è seguito un nuovo incontro internazionale, questa volta a Lubiana, sul *Parnassus Musicus Ferdinandaeus* (1615), altra rilevante raccolta di musica sacra cui contribuirono rilevanti musicisti di area veneziana, milanese e della corte di Graz, dato che l'opera fu dedicata all'arciduca Ferdinando d'Asburgo, futuro imperatore col nome di Ferdinando II.
Un altro filone di ricerca di Tradimus si concentra sulla teoria musicale e sullo studio della prassi esecutiva nel periodo tra Cinque e Seicento. In questo ambito il gruppo,

su invito di Luisa Zanoncelli, ha partecipato al convegno internazionale su Gioseffo Zarlino promosso a Venezia nel 2017 allo scopo di proporre una visione aggiornata e ad ampio raggio su uno dei principali teorici musicali di epoca rinascimentale.

Proseguendo l'indagine sulla teoria, la prossima iniziativa programmata da Tradimus prevede la realizzazione di un convegno internazionale su Adriano Banchieri, una figura centrale per la trattatistica italiana d'inizio Seicento.
Banchieri (Bologna, 1568 - ivi, 1634) è senza dubbio una delle personalità musicali più interessanti e versatili nel periodo a cavaliere tra Cinque e Seicento. Monaco olivetano, compositore prolifico nell'ambito della polifonia sacra e profana, fu altresì attivo come ingegnoso didatta, nonché autore di spiritosi scritti letterari, alcuni dei quali tuttora noti (è il caso del *Cacasenno*, aggiunto al *Bertoldo e Bertoldino* di Giulio Cesare Croce). Le sue commedie madrigalesche, tra cui la celebre *Barca di Venezia per Padova*, pur inserendosi nel filone inaugurato da Orazio Vecchi, si distinguono per un umorismo ingegnoso e irresistibile che ne fanno un autore rilevante anche nel campo della storia teatrale.
Considerato che gli studi bio-bibliografici sul Banchieri sembrano fermi da alcuni decenni (tra le ultime ricognizioni di una certa ampiezza si segnalano i lavori di Oscar Mischiati nel 1972 e di Andreas Wernli nel 1981) è parso opportuno dedicare a questo autore un convegno che possa aggiornare le ricerche concentrandosi, in particolare, sulle novità storico-biografiche, la musica sacra, i madrigali, le commedie madrigalesche, gli scritti teorici, i rapporti con i musicisti coevi, le opere letterarie, il concetto di "asinità" (centrale anche nel pensiero di Giordano Bruno), la recezione a nord delle Alpi.
Si ritiene pertanto che il presente progetto su Banchieri abbia tutte le caratteristiche per proseguire in modo coerente sia l'attività del Gruppo Tradimus avviata negli anni scorsi (con un'attenzione rivolta alla diffusione della musica italiana, e segnatamente veneziana, nell'Europa centro-orientale), sia il convegno su Zarlino per quanto riguarda la teoria musicale d'età rinascimentale e post-rinascimentale, i suoi rapporti con la prassi e con altre discipline scientifico-erudite. Sarà dunque un'occasione per sondare i fecondi rapporti tra la musica, la letteratura, il teatro, le arti figurative, la teologia e la filosofia. La figura eclettica di Banchieri ben si presta a questo tipo di approfondimenti, trattandosi di un caso davvero speciale di compositore-teorico, aperto ai nuovi generi musicali e con una rilevante diffusione europea delle sue opere.

Si ricorda che la Fondazione Levi ha una pagina web specificamente dedicata a Tradimus in cui sono fra l'altro scaricabili i file degli atti di alcuni dei convegni organizzati. Il gruppo, insieme alla Fondazione, si è anche fatto promotore di concerti e produzioni discografiche con l'obiettivo di valorizzare repertori molto ricchi e storicamente importanti, anche se non ancora noti come meriterebbero.

Mauro Casadei Turroni Monti

Canto gregoriano, cecilianesimo e musica sacra postconciliare: linee di ricerca

I tre settori di ricerca che il titolo reca concorrono nell'obiettivo di indagare la musica cristiana entro la multiforme fenomenologia della *epistème* e pratica attuali. La tradizione liturgico-musicale e le sue fonti stanno incrociando una vita speculativa ed esecutiva sempre meno specchiate sulle plurisecolari e inamovibili caratteristiche identitarie del contesto liturgico-devozionale, nel cui quadro si muoveva l'attività di interpreti e studiosi fino a pochi decenni fa. Pur se ognuno dei nostri tre settori coltiva traguardi specifici, è nel dialogo tra questi e nelle imprescindibili transitività interdisciplinari che si instrada il contributo del nostro Gruppo di ricerca entro la programmazione della Fondazione Ugo e Olga Levi.

In ambito gregorianistico, la principale pianificazione verte su una rilettura della cosiddetta "nota romana". Si tratta di un progetto d'approfondimento e confronto dedicato all'indimenticato Giulio Cattin, che per tappe progressive condurrà ad un convegno internazionale, coinvolgendo anche giovani musicologi medievalisti. Principalmente, vi si intende ridiscutere e aggiornare le formidabili intuizioni di Baroffio nell'imbrigliare su nuovi scenari morfologici, liturgici e geo-politici (entro "la riforma ecclesiastica dell'Europa latina") la grafia neumatica guidoniana tra la metà dell'XI e l'intero XII secolo, prima definita notazione "beneventana" o più genericamente "di transizione".[1]
Se i versanti di studio più tradizionali sull'antica melopea cristiana da tempo costituiscono tavoli di lavoro aperti *a solis ortu usque ad occasum*, anche la "nota romana" sta poco per volta nutrendo un fermento della ricerca che va insinuandosi entro verità ormai date per acquisite. Così è stato per le tesi baroffiane, nel cui alveo critico sono cresciute pagine significative come quelle di Giulio Minniti, il quale per la "nota romana" ridiscute l'ipotesi "whether the origins of Beneventan notation can be traced to Rome", fino a ribaltare l'archetipo romano:

> Roman notation is derived from Beneventan history of the spread of music notation, but also offer a case of cultural importation in the 10th-11th c. Rome from the Beneventan area.

1. Tra i testi baroffiani di riferimento si vedano soprattutto *L'espansione delle notazioni italiane tra X e XII secolo e la "nota romana"*, «Rivista liturgica», 95/4, 2008, pp. 598-612, *Nota romana: l'espansione delle notazioni italiane e l'area d'influsso dei Canossa*, in *Matilde e il tesoro dei Canossa tra castelli, monasteri e città*, a cura di A. Calzona, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 165-175, e *Music writing styles in medieval Italy*, in *The calligraphy of medieval music*, a cura di J. Haines, Turnhout: Brepols, 2011, pp. 101-124.

> In this regard, musical notation finds a parallel in the borrowing of actual Beneventan chant items in some Old Roman sources, ultimately adding another element to the evidence that Rome looked with great attention at the area of Benevento to integrate its musico-liturgical needs.[2]

Qualunque sia il grado di tali dissimiglianze, esse rientrano nelle dinamiche neumatiche dell'Italia centro-meridionale, che feconda i moduli della "nota romana". La multiforme fisionomia di tali divergenze è stata a più riprese e debitamente glossata da Cesarino Ruini, coordinatore insieme a me di questo Progetto per la Levi. A tal proposito, ci affidiamo ad un suo esteso passaggio preso da un saggio per la rivisita «Polifonie» del 2017:

> Per quanto riguarda l'Italia, il panorama delle antiche notazioni neumatiche, delineato una novantina di anni fa da Grégoire Suñol, ma poi riproposto nelle sue linee fondamentali anche da altri studiosi, comprendeva, tra le altre, un tipo di grafia musicale che egli chiamò "centrale" (nel senso di "notazione dell'Italia centrale", come venne recepita in seguito). Tale notazione però non ha sempre posseduto un'identità certa: infatti, mentre Henry Marriott Bannister l'aveva classificata come notazione "di transizione", in altri casi è stata identificata come "beneventana".
> Se è comprensibile e ammissibile che per specificare le caratteristiche morfologiche di una particolare grafia musicale si faccia ricorso a una denominazione geografica, riferita al luogo di rinvenimento della maggior parte o delle più importanti testimonianze manoscritte, occorre anche considerare come, quasi naturalmente, tale localizzazione possa essere intesa e utilizzata nel senso di luogo di origine e centro di irradiazione della medesima notazione.
> A questo proposito, Giacomo Baroffio, nella relazione tenuta al 4º Convegno del "Cantus Planus Study Group", nel 1990, aveva annunciato l'avvio di una ricerca che, attraverso il «rilevamento a tappeto di tutto il materiale oggi in qualche modo recuperabile», mirasse a una descrizione più precisa della diffusione delle grafie musicali in Italia al momento della loro comparsa. In particolare deplorava il persistere delle terminologie sopra menzionate al riguardo della "notazione dell'Italia centrale", in quanto generiche o fuorvianti, poiché si riferivano a «grafie differenziate nei particolari, ma accomunate nelle caratteristiche fondamentali», come se non avessero nulla in comune fra di loro. Cinque anni più tardi, nello studio premesso all'edizione dell'antifonario della basilica di S. Pietro del secolo XII (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio S. Pietro, B 79), analizzando gli aspetti grafici e semiologici della sua notazione, Baroffio individuò in essa i tratti di «una scrittura musicale che, con varie differenziazioni, si estende dal Lazio settentrionale alla Campania e alla Puglia» ed è pure «tipica delle fonti dell'Italia centrale (Lazio-Umbria) dei secoli XII-XIII». Il fatto che tale notazione sia stata coltivata con straordinaria perizia nell'area cassinese-beneventana (e di conseguenza i paleografi abbiano sempre nutrito uno spiccato interesse per i documenti superstiti di quest'area) ha comportato che una declinazione locale del fenomeno – la cosiddetta "notazione beneventana" – sia diventata termine di riferimento anche per le elaborazioni autonome sviluppatesi in altre regioni. In effetti, le sue origini sono rintracciabili nel secolo X a Roma, da dove si sarebbe estesa sia verso la Campania e la Puglia (dando origine alla famosa notazione beneventana) sia verso l'Umbria e la Toscana, divenendo tipica dei manoscritti di canto liturgico dell'Italia centrale nei secoli XII-XIII. Frutto di queste considerazioni e dell'esame di un cospicuo numero di testimonianze scoperte e inventariate in decenni di ricerca è la successiva proposta di Baroffio di definire questa scrittura musicale, che presenta caratteri omogenei in tutta la fascia centro-meridionale dell'Italia, con l'espressione "nota romana", in modo da mettere l'accento sull'autorevole centro culturale in cui il prototipo neumatico aveva preso forma e da cui si era irraggiato nei territori limitrofi.[3]

2. G. Minniti, *"Nota beneventana": the beneventan origins of roman notation*, «Études Grégoriennes», 2019, XLVI, p. 2; tale scritto era stato preceduto da G. Minniti, *"Nota beneventana": a study of early Southern-Central Italian musical notation*, «Études Grégoriennes», 2018, XLV, pp. 1-70.

Per comprendere ancor meglio come sia ricco il caleidoscopio nel quale si rifrange la "nota romana", basti considerare che non solo, come visto, la *quaestio* delle origini è aperta, ma pure nell'accezione di «notazione neumatica che si stabilizza nel secolo XI in area romana e si diffonde a partire dai territori dei Canossa»,[4] il dibattito è altamente in corso; vale a dire che l'espansione alto-italiana della "nota romana" è in via di descrizione, talora con interrogativi più aggrovigliati rispetto a quelli delle origini. Io stesso mi sono trovato in un vero labirinto nell'esegesi dei frammenti emiliani in "nota romana" conservati presso le istituzioni archivistiche di Reggio Emilia; dopo un inquadramento generale, individuavo una «*Nota Romana* che sembra parlare un dialetto padano settentrionale»:

> Concentrandoci sui frammenti liturgici monodici di area reggiana, quel che ospita oggi Reggio Emilia testimonia 'notazioni in movimento', difficili da identificare soprattutto nel dialogo tra fattori originali e prestiti. Come se ciò non bastasse, la mappatura di questi numerosi lacerti è disomogenea per origine e cronologia. In assenza di fonti adiastematiche, che avrebbero fornito consapevolezze più circostanziate sulle contaminazioni reggiane – come sta accadendo riguardo alla notazione ravennate –, in via generale, per le carte reggiane più antiche (secoli XI?-XIII) possiamo parlare di notazioni che parafrasano grafie adiastematiche autorevoli, dalla nonantolana alla ravennate-bolognese, o che *grosso modo* s'adattano via via al recenziore modulo su rigo definito da Baroffio *Nota Romana*; questa non è che una dotazione umbro-toscana salita in Emilia lungo la pianificazione politico-culturale di Gregorio VII in un clima d'influenza canossiana, divenendo sostitutiva dei neumi in uso presso la cattedrale bolognese (presenti nel graduale Angelica 123 e manoscritti connessi).
> […] le carte reggiane in *Nota Romana* – sia nell'Archivio di Stato (mss. 2-5) sia del *Proprium* sparso tra i registri battesimali della cattedrale di Reggio Emilia – parrebbero abbastanza coerenti nel restituirci una notazione prossima a quella settentrionale individuabile a Nord-Est di Milano. Ciò condurrebbe ad immaginare nuovi scenari nelle dinamiche e direzioni di spostamento della *Nota Romana* nel contorto percorso dall'Italia centrale (o centro-beneventana) ai piedi delle Alpi.[5]

3. C. Ruini, *Guido d'Arezzo e Matilde di Canossa: intrecci tra politica e musica*, «Polifonie», n.s. V, 2017, pp. 7-8.

4. G. Baroffio, voce "Nota romana" in *Amen Amen. Materiale per un "Dizionario liturgico"*, 2018 (online: <https://www.liturgia.it/content/baroffio/amen/index.htm>).

5. M. Casadei Turroni Monti, *Le notazioni dei frammenti di canto gregoriano reggiani (secoli XII-XV)*, in *"Vere dignum". Liturgia, musica, apparati. Atti della III Giornata di studio sulla cattedrale di Reggio Emilia, Reggio Emilia 13 e 14 ottobre 2006*, a cura C. Ruini, Bologna: Pàtron, 2014, pp. 122-124.

Il nostro percorso in Fondazione Levi contribuirà a dettagliare questi sentieri critico-analitici sulle «culture grafiche nell'Italia centrale e meridionale» (così Baroffio), sia nel loro distanziarsi che là dove essi si ricongiungono. A tal fine il coinvolgimento delle competenze interdisciplinari sarà cruciale, anche per il fatto che la "nota romana" fu voce emblematica ed influente ben aldilà delle specifiche occorrenze liturgico-musicali.

Per quanto riguarda la sezione ceciliana, la programmazione in Levi si pone in continuità con la tipologia delle iniziative promosse e realizzate qualche anno fa per "Musifon", progetto di ricerca in collaborazione tra Università e Conservatorio di Udine, presente la Regione Friuli-Venezia Giulia, inaugurato nel 2010 e diretto da Roberto Calabretto. Tale progetto, a cui contribuii nell'intera sua parabola, oggi è stato assorbito dal conservatorio udinese su finalità diverse; prima aveva occupato aree tematiche didattico-professionali dedicate alla riforma della musica sacra tra Otto e Novecento, articolate tra ricerca storico-repertoriale, catalogazione e produzione musicale, sempre nell'esigenza di aprire prospettive ai giovani laureati e musicisti.
Va considerato che fin dal 2000 il settore ceciliano era stato promosso da Nino Albarosa e me nel Dipartimento musicale goriziano dell'Università di Udine, insieme a Calabretto, sotto la direzione dipartimentale di Luisa Maria Zanoncelli – che sorresse saldamente questo nuovo indirizzo. A tal riguardo, è opportuno rammentare il buon numero di tesi di laurea e dottorato, che aprirono il passo ad una sensibilità che sarebbe sfociata in "Musifon" e in altri traguardi accademici significativi, alcuni dei quali sotto l'egida e la collaborazione della Fondazione Levi. Tra quest'ultimi vale la pena segnalare l'incontro di studio del 2008 "Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento", ed il convegno "Giovanni Battista Candotti e il suo tempo" tenutosi nel 2009.[6]
Quasi un'anticipazione dello spazio ceciliano che sto attualmente coordinando insieme a Calabretto per la Fondazione Levi, è stata la nostra partecipazione ad un seminario di studio organizzato recentemente a Gorizia presso l'Istituto di Storia Sociale e Religiosa. Le comunicazioni riguardavano una retrospettiva sulle attività ceciliane sopra accennate: *La musica sacra in Friuli tra Otto e Novecento. Quali prospettive di ricerca?* (Calabretto), *Musica medievale e didattica universitaria in Friuli: resoconti e scenari* (Casadei Turroni Monti);[7] tutto questo in funzione ed auspicio di una loro ripresa e continuazione, sempre entro l'alchemico rapporto tra università, conservatorio musicale ed istituzioni culturali, come lo stesso ISSR e mirando verso

6. Rispettivamente: Incontro di studio "Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra nella seconda metà dell'Ottocento", svolto il 14 e 15 novembre 2008 a Venezia presso la Fondazione Levi in collaborazione col Dipartimento di Scienze storiche e documentarie dell'Università di Udine; Convegno di studi "Giovanni Battista Candotti e il suo tempo", per il bicentenario della nascita di Candotti, tenuto il 7 e 8 novembre 2009 a Codroipo e a Cividale del Friuli, in collaborazione con la Fondazione Levi. Questi due eventi generarono la pubblicazione degli Atti, riuniti nel volume *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di L. Boscolo Folegana e F. Colussi, Udine: Forum, 2011.

7. Mi riferisco al seminario di studio "Le fonti musicali sacre del Goriziano tra progetti di ricerca, edizioni critiche e didattica", Gorizia, Biblioteca pubblica del Seminario teologico centrale, 20 settembre 2019.

il coinvolgimento internazionale della Fondazione Levi. Quest'auspicio goriziano è diventato l'orizzonte di riferimento entro cui circoscrivere alcuni principali obiettivi delle nostre prossime strategie ceciliane in Levi, naturalmente con un programma che abbia lo sguardo esteso alle Tre Venezie e lungo le marche di confine austro-slave. Una prospettiva altrettanto rilevante è di riportare in luce e far uscire in edizione critica un vasto epistolario dovuto al monaco benedettino dom Paolo Ferretti (1866-1938), che fu anche preside del Pontificio istituto di Musica Sacra a Roma. Inutile sottolineare la grande aspettativa di entrare a contatto con materiali riferiti a questo gregorianista eccellente, anche in vista di percorsi complementari per familiarizzare con la fenomenologia tormentata del rinnovamento musicale sacro tentato in quei decenni. Non si dimentichi che Ferretti fu uno dei pochi filoceciliani italiani in grado di confrontarsi 'alla pari' con i riformisti della musica sacra franco-mitteleuropei, per l'adeguatezza teorico-performativa specialistica di cui fu capace.

Mentre sto dedicandomi a questo saggio, i quotidiani dibattono sul ritorno alla 'messa antica'. Il recentissimo Motu proprio di papa Francesco *Traditionis custodes* si sofferma sul messale preconciliare, la cui pratica è ammessa nell'auspicio che renda ancor più consapevole il dialogo con le soluzioni di cui fu portatore il Concilio Vaticano II. Il ruolo della musica a questo riguardo è tutto da ridefinire, soprattutto in relazione alle dinamiche di quel dialogo entro cui la musica s'inserisce. E questa non è che l'ultima vicenda ad affiorare di una disputa tra tradizionalisti e aperture degli ultimi decenni, addirittura fino ritenervi in gioco la salvaguardia della civiltà occidentale, rispetto a cui dall'angolo visuale conservatore le determinazioni papali quasi sembrerebbero eterodosse. In questa cornice si muove la quotidianità dell'idioma musicale, testimone attivo di un tal confronto per la verità sempre più incrinato. Nel nostro programma per la Levi sulla musica sacra postconciliare, riteniamo pertanto urgente creare un tavolo di lavoro sullo *status musicae* nelle tensioni successive al Vaticano II che lungo gli anni si sono e stanno affacciando sulla condizione interreligiosa attuale.
Questa iniziativa è facilitata dal fatto che mi affianca nella coordinazione Alberto Melloni, insigne storico della Chiesa e delle religioni, convinto com'è che questo faldone musicale vada aperto con estrema sollecitudine. La musica religiosa rappresenta un autentico termometro dell'*oikouméne* contemporanea, una cui piaga quasi incurabile è ormai l'analfabetismo religioso, diffuso anche nel degrado non in primis estetico di sue componenti come la musica e l'arte, da affrontare portando costante attenzione alle periferie musicali. Sull'appropriatezza di quest'ultimo aspetto, ci dà man forte lo stesso Melloni col saggio *Il canto liturgico nella periferia della Chiesa italiana: problemi e casi di studio postconciliari*, ospitato – neanche a farlo apposta – nel Seminario della Fondazione Levi sulla "La produzione musicale per la liturgia in Italia dopo il Vaticano II", svoltosi nel 2004.[8]

8. A. Melloni, *Il canto liturgico nella periferia della Chiesa italiana: problemi e casi di studio postconciliari*, «Musica e storia», XIII/3, 2005, pp. 471-488.

Quasi un presagio, dunque… dell'avvicinamento ufficiale di Melloni alle vicende della Levi su queste tematiche scabre. Il fatto poi che Melloni sia anche segretario della Fondazione per le Scienze Religiose Giovanni XXVIII (FSCIRE) di Bologna, istituto di ricerca tra i più noti internazionalmente, permette alla Fondazione Levi un partenariato che può veicolare le nostre ricerche musicali postconciliari entro una preziosa rete didattico-congressuale, che accolga seminari e panel elaborati in Levi.
Fermandoci ad un livello esemplificativo, la piattaforma convegnistica a noi più prossima è la "European Academy of Religion" (EuARe), che costituisce «un'iniziativa di ricerca avviata sotto l'Alto Patronato del Parlamento Europeo per offrire una piattaforma di scambio a studiosi e studiose, università, centri, infrastrutture di ricerca, riviste scientifiche e editori di tutta Europa e oltre».[9] La musicologia ha già avuto occasione di essere inserita nell'agenda internazionale delle prime edizioni nel 2017 e 2018, con panel vicini a quel che potrà accadere in Levi.[10]
Altra idea di FSCIRE a cui la Levi dovrebbe guardare è RESILIENCE (REligious Studies Infrastructure: tooLs, Innovation, Experts, conNections and Centres in Europe), «un'infrastruttura di ricerca scientifica e interdisciplinare dedicata agli studi religiosi che offre una piattaforma in grado di fornire agli studiosi di tutte le discipline delle scienze religiose, in ogni loro forma e varietà diacronica e sincronica, strumenti e accesso a dati fisici e digitali».[11] Va aggiunto che dal luglio del 2021 tale realtà è stata inserita nella roadmap di ESFRI (European Strategy Forum on Research Infrastructure),[12] un riconoscimento vertiginoso e insieme motivo in più perché anche la Levi e Venezia tentino di associarsi a questi processi attraverso cui sta prendendo vita l'Europa del futuro.

9. Preso da <https://www.fscire.it/chi-siamo-1/infrastrutture/document-1619621856>.

10. Panel da me coordinati e così descrivibili: 1) *Parola di Dio e la musica. Ritualità, liturgie e devozioni in Italia, da Gregorio Magno ai "Papa boys" / The Word of the Lord and music. Rites, liturgies and worship in Italy, from Gregory the Great to the "Papa boys"*, (gli altri componenti del Panel: L. Bianconi, R. Pozzi, C. Ruini), European Academy of Religion, Ex Nihilo – "Zero Conference", Bologna, FSCIRE, 18 / 21.6.2017; 2) *La riforma della musica sacra da Gregorio VII al Cecilianesimo, con riferimenti alle vicende bolognesi / Sacred music reform from Gregory VII to the Cecilianism, with references to events in Bologna*, (gli altri componenti del Panel: D. Galesi, S. Roncroffi, C. Ruini), European Academy of Religion, First Annual Conference, Bologna, FSCIRE, 05 / 8.3.2018.

11. Leggo da <https://www.fscire.it/chi-siamo-1/infrastrutture/document-1621936417>.

12. Cfr. <https://www.cnr.it/it/news/10424/roadmap-esfri-2021-i-progetti-del-cnr>.

Giuseppina Crescenzo

Ivan Fedele, direttore della Biennale Musica 2012-2020: il Festival come ricerca e sperimentazione di linguaggi diversi

È opinione comune che Ivan Fedele sia tra i più importanti compositori del nostro tempo; è idea altrettanto condivisa che sia anche un intellettuale dotato di grande intelligenza e profonda sensibilità culturale. Rimasto alla guida della direzione artistica della Biennale Musica di Venezia per ben nove anni dal 2012 al 2020, in questa pluriennale esperienza ha saputo cogliere con acuta riflessione i tratti della ricerca e della sperimentazione musicale contemporanea sia nei nuovi talenti che nei già affermati compositori di fama internazionale. Come dimenticare i Leoni d'oro da lui assegnati a personalità d'eccezione e le tante esecuzioni di musiche inedite, anno dopo anno, che hanno portato a Venezia il meglio della nuova musica internazionale? Bisogna almeno menzionare il suo primo Festival, nel 2012, con il Leone alla carriera assegnato a Pierre Boulez e l'anno successivo la strabiliante esecuzione di *Helicopter String Quartet* di Karlheinz Stockhausen, la celebre spettacolare esibizione di quattro esecutori in altrettanti elicotteri. Fedele ha dimostrato come la Biennale debba essere una mostra di pluralità di linguaggi compositivi, di ricerca e sperimentazione. Complice la sua lunga attività di compositore e didatta in giro per il mondo, grazie alla quale ha conosciuto geografie di pensieri tra le più disparate e lontane, Ivan Fedele ha impostato una rassegna di grande capacità visionaria, variegata e molteplice, in grado di interpretare attraverso una musica senza confini il nostro tempo, i nostri spazi, le nostre culture.
Subito dopo la conclusione della sua prestigiosa esperienza di direttore della Biennale, abbiamo raccolto qui di seguito le sue riflessioni.

Giuseppina Crescenzo | Quali sono stati i suoi obiettivi durante la direzione della Biennale Musica di Venezia?
Ivan Fedele | Gli orientamenti che hanno determinato gli obiettivi sono stati molteplici: il primo è stato quello di "mostrare". La Biennale è una vera *mostra* delle discipline che la caratterizzano e a loro volta queste discipline *mostrano* lo stato attuale dell'arte. Non amo la definizione "musica contemporanea" perché non indica un genere; preferisco piuttosto parlare di musica del nostro tempo. Per un pubblico meno attento a questo tipo di musica potrebbe sembrare una musica omologata, tutta uguale. I grandi maestri che da noi sono stati insigniti dei Leoni d'oro, come Pierre Boulez o Salvatore Sciarrino, dimostrano il contrario. Abbiamo voluto sottolineare la diversità oltre alla grande qualità dei linguaggi. Si trattava di un obiettivo

importante e, anche grazie a questi grandi testimonial, il messaggio mi sembra sia passato.
Tra gli altri c'è stato anche un Leone d'oro per Keith Jarrett, personalità famosa per la musica d'improvvisazione, una delle pratiche che negli ultimi anni il Festival ha voluto per la prima volta considerare. Allo stesso modo ci sono state incursioni anche in altri generi performativi, in cui ricerca e sperimentazione sono valori importanti per i compositori e gli interpreti che le praticano.

GC | Qual è stato il suo sostegno a favore dei nuovi compositori?
IF | Questa era appunto l'altra direttrice del Festival: la valorizzazione e diffusione di un grande movimento di giovani compositori che testimonia la vivacità della musica del nostro tempo. Ancora una volta bisognava sfatare un pregiudizio, per il quale si è portati a pensare che si tratti di una musica e una pratica di nicchia; in realtà questa musica ha una grandissima diffusione, come personalmente ho potuto constatare non solo attraverso l'ascolto ma anche attraverso l'attività didattica e pedagogica che continuo a svolgere nel mondo. Oggi anche la facilità di accesso a documenti audio-visivi in internet permette a tanti giovani di informarsi ma anche di formarsi, visto che molte lezioni accademiche e di master vengono impartite anche online. Attraverso quindi la commissione e la presentazione di lavori di tanti giovani, questo settore del Festival ha trovato una realizzazione vincente.

GC | Quali sono le responsabilità di un direttore nei riguardi della figura del compositore?
IF | Il direttore artistico ha un'attività limitata nel tempo e non si tratta di un'attività pedagogica. Il suo compito è di mostrare lo stato attuale dell'arte e cercare di farlo attraverso delle precise linee guida. Questa specificità è un momento in cui un festival dovrebbe esaltare quello che in realtà è un lavoro costante, non episodico ma che continua per tutta la vita. Non credo però che la visione del compositore, quale artista che svolge la sua attività, sia da intendersi come qualche cosa di paragonabile a un lavoro "normale". Il compositore è un artista che filtra attraverso l'arte dei suoni la sua visione del mondo e il fatto che ognuno abbia una visione del mondo e una sensibilità del proprio tempo, lo dimostrano i diversi sistemi, i diversi approcci: credo che valorizzare questo aspetto sia uno dei compiti dei direttori artistici.

GC | Osservando il suo percorso di direttore artistico, sembra che negli anni ci siano state anche nuove tendenze musicali al centro del suo interesse.
IF | Nelle ultime edizioni le escursioni negli altri generi sono state un'apertura a 360 gradi in quegli ambienti musicali, intesi anche come generi che normalmente non vengono considerati pertinenti alla musica colta. Ci si è focalizzati su alcune individualità che hanno fatto della sperimentazione e della ricerca una delle componenti importanti della loro esperienza musicale.
Si è anche cercato – nei limiti di un festival che ha un numero contenuto di concerti (una media tra 18 e 20 appuntamenti) – di mostrare non solo artisti già molto

conosciuti ma anche giovani musicisti e ensemble, che hanno vivacizzato con la loro energia le nostre edizioni.

GC | Nella sua direzione ci sono state delle occasioni di promozione della ricerca. Quali?
IF | Sono stato promotore e ho fatto realizzare il CIMM (Centro Informatico Musicale Multimediale) con i suoi quattro studi, due alle Sale d'Armi dell'Arsenale di Venezia e due a Mestre nel Centro Civico e nel Teatro della Bissuola. È un centro che nelle mie intenzioni dovrebbe essere non solo un luogo di produzione – l'abbiamo fatto negli ultimi due anni con la formula del "College Musica" – ma anche di ricerca. Spero che questo centro venga mantenuto anche per il futuro.

GC | Anche il College ha subito delle varianti nel tempo.
IF | Il College è un'idea del Presidente nata già prima del mio arrivo alla Biennale come direttore nel 2012. Quando il Presidente Paolo Baratta mi chiese di ideare una formula per il "College Musica", io pensai alla formula del teatro musicale. Ogni anno abbiamo selezionato da due a quattro quadri musicali in un atto, i cosiddetti "atti unici". Per la realizzazione abbiamo selezionato dei team che prevedevano il compositore, il librettista, il regista e lo scenografo. Negli ultimi anni invece abbiamo selezionato solo un team di librettista e compositore, mentre scenografo e regista venivano invece segnalati dal direttore della sezione Biennale Teatro. Ci sono state due edizioni in cui il college ha preso un'altra formula. L'ultima ha riguardato la formula del Visual, una concezione e una pratica nuove, arrivate dalla sezione cinema. Si trattava di lavori per strumento o anche voce sola e Visual, dove sussiste un'interazione stretta tra il live dell'elettronica e il live dell'immagine, secondo protocolli e pratiche differenti.

GC | Se volessimo parlare di novità, quali novità ha portato Ivan Fedele nella sua direzione?
IF | Direi il tipo di approccio nella programmazione, un approccio molto aperto, con l'attenzione a 360 gradi ai fenomeni più attuali, in cui considero pilota l'aspetto della ricerca e della sperimentazione, così come della diversità dei linguaggi. Nella prima edizione lo stream, il flusso, fu il manifesto di tutto quello che avvenne in seguito, soprattutto nel dialogo tra i due estremi: un atteggiamento di estrema complessità e un altro di maggiore linearità, coppia di punti limite all'interno dei quali tanta musica si muove.

GC | Quale dovrebbe essere il ruolo della musicologia nella divulgazione al pubblico delle creazioni artistiche?
IF | La divulgazione deve essere uno scopo fondamentale al di là delle considerazioni, anche legittime, circa la valutazione di una partitura, di un compositore, dell'opera intera. Credo che sia molto importante l'aspetto divulgativo delle "ragioni" che sono dietro l'opera d'arte, visibili soprattutto nella dimensione del linguaggio: nel

caso della musica, ovviamente, un linguaggio scritto. Da compositore ho un orientamento ben preciso sotto questo punto di vista, nel senso che anche gli aspetti formalizzanti devono passare attraverso la dimensione percettiva, che tenga conto delle facoltà, anche fisiologiche, che noi abbiamo di percepire gli eventi. Tali facoltà sono presenti non solo a livello visivo ma anche a livello acustico. La teoria della *Gestalt* ci dimostra chiaramente che, quando ci troviamo di fronte a un evento non consueto o di cui per la prima volta facciamo esperienza, il nostro istinto è sempre quello di cercare all'interno una forma, un vettore, una direzionalità, che ci aiuti a capire da dove stiamo venendo, dove stiamo andando e quali sono i percorsi. Penso che sarebbe davvero molto importante se la musicologia, per esempio attraverso l'analisi della dimensione percettiva di un'opera del nostro tempo, riuscisse a divulgarne la valenza e la qualità. Pur non essendo due attività necessariamente collegate, quella della cronaca che può fare un giornalista e quella dell'approfondimento, dell'analisi e della diffusione/divulgazione che può fare un musicologo – sebbene queste due figure spesso si incontrino – dovremmo finalmente staccarci dall'idea di dover dare a tutti i costi un giudizio; la storia della musica ci insegna che in passato sono stati dati giudizi che possono aver condizionato la diffusione di opere, le quali risentivano troppo del loro presente, senza sapersi proiettare in una prospettiva futura. Si pensi a come sono state recepite alcune opere di Beethoven o di Mozart (per quanto allora la musicologia non fosse ancora una scienza accademica): i giudizi negativi su questi autori risentivano di consuetudini che proprio quegli autori ed altri visionari stavano cambiando per sempre. Non appartengo alla categoria di persone che dice che tutto quello che si fa al nostro tempo sia eccellente, ma indubbiamente c'è oggi un movimento vasto e globale di produzione artistica all'interno del quale si possono individuare lavori di spicco e altri lavori meno interessanti: ma questo è ciò che è successo in tutti i tempi. Il cosiddetto "repertorio" è una musica filtrata, fatta di una minima scelta di opere scritte. Sembra quasi che l'immaginario collettivo di un pubblico vasto (ma anche il pubblico è un'entità che bisognerebbe definire) abbia consentito poi alle vere eccellenze di emergere e far parte comunque di un movimento grandioso. Questo vale per il passato ma anche per il presente. Capisco anche però che per il presente sia più difficile cogliere il messaggio, chiamiamolo profetico o innovativo, della musica scritta nel e per il nostro tempo.

GC | Come sceglieva un Leone d'oro alla carriera?
IF | Nei miei Festival ho voluto sottolineare la grande varietà di stili esistente attraverso la qualità altissima di ciascuno dei compositori prescelti. I premiati col Leone d'oro avevano quasi tutti un'età piuttosto matura, a dimostrare come, dalla Seconda Guerra Mondiale fino ai tempi nostri, si siano sviluppate linee stilistiche molto diverse, in periodi non facilissimi, sia dal punto di vista sociale, sia dal punto di vista estetico (si pensi ai compositori russi e alle difficoltà che hanno riscontrato nella libera esecuzione delle loro opere).

GC | Di che cosa non si è voluto occupare nella sua direzione?

IF | Non ho voluto creare un festival generalista, nel senso di un festival dove si presentassero degli spettacoli, musiche, autori, interpreti di qualità senza che fosse stabilito tra di loro un link, un filo rosso, una connessione. Ecco perché quasi tutte le edizioni sono state caratterizzate da una tematica. Per esempio geografica. Ricordo con grande piacere il Festival del 2017 quando il Leone d'oro è stato assegnato al cinese Tan Dun; un festival dove il tema era l'Oriente, inteso non solo in senso geografico ma anche concettuale. Il pezzo di apertura in quella occasione era *Inori* di Karlheinz Stockhausen, una grande preghiera musicale per danzatore-mimo e orchestra, in un festival nel quale ci si interrogava su come sia l'Oriente oggi e sul rapporto tra le due culture: come vivono l'Occidente gli orientali che vi si trasferiscono e come invece gli occidentali hanno vissuto le suggestioni dell'Oriente in maniera profonda ed epidermica.[1]

GC | Quali sono le sue considerazioni al termine di questa importante esperienza alla guida della Biennale Musica dal 2012 al 2020?
IF | Se per molti giovani la Biennale di questi anni è stata un importante trampolino di lancio, questo si deve anche al fatto che, invece di puntare sul sicuro con autori riconosciuti o giovani già individuati come promesse, ho volutamente lasciato aperte le prospettive di vere novità.
Ricordo che Mario Messinis mi diceva che nelle mie rassegne si ascoltavano sempre bravi compositori che nessuno conosceva. In realtà viaggio molto per la mia attività di compositore e quindi ascolto anche tanto e prendo nota, per mia curiosità istintiva, delle novità che mi sembrano più interessanti. Sono convinto che tutti noi dovremmo mantenere viva la nostra curiosità, sia dal punto di vista creativo che dal punto di vista dell'ascolto. Avere il desiderio di ascoltare musiche nuove facilita la comprensione e in fondo anche l'accesso all'opera. Se non si è curiosi, può capitare di ascoltare grandi capolavori, senza riuscire a gradirli. Se non ha incuriosito lo spettatore, non significa che un lavoro non sia un'opera d'arte ben riuscita, ma solo che il pubblico non è abituato a quel tipo di ascolto. Il traguardo dell'arte è sempre la sperimentazione del linguaggio, anzi la ricerca dei linguaggi e il pubblico deve quindi essere educato ed abituato ad aprirsi a tale pluralità di linguaggi.

1. Sul rapporto tra Oriente e Occidente e in particolare su quei musicisti orientali che, apprese le tecniche occidentali, sono a loro volta creatori di una nuova musica che si pone oggi come ponte tra le due culture, cfr. le riflessioni a margine della Biennale Musica 2017 di Giuseppina Crescenzo, *Una "nuova alba" per il dialogo tra oriente e occidente in musica?* «Musica+», XII, 2017, pp. 44-46.

Helicopter String quartet di Stockhausen con il quartetto Arditti

©HAKIKO MIYAKE
FOTO PER GENTILE CONCESSIONE DELLA BIENNALE MUSICA

Pierre Boulez Leone d'oro alla carriera
Biennale Musica 2012

©GIORGIO ZUCCHIATI
FOTO PER GENTILE CONCESSIONE DELLA BIENNALE MUSICA

Gli utenti, elemento costitutivo della Biblioteca. Testimonianze

Alessandra Ignesti

La mia Biblioteca Gianni Milner

Le biblioteche, da più di un anno ormai, sono luoghi disabitati, non più accessibili nei modi che ci erano noti e cari. Esistono in noi come piccole Atlantidi, impronte mentali lasciate da costruzioni che stanno ora silenziose, sterilizzate e sterili. Martin Heidegger ci ricorda che in alto-tedesco il verbo 'costruire' significa anche 'custodire' e che entrambi confluiscono nell''abitare' il quale, implicando sia un 'soggiornare' sia un 'aver cura', esprime il modo in cui gli uomini esistono sulla terra.[1] Gli uomini sono tali in quanto abitano eppure, continua Heidegger, nulla cade più facilmente nell'oblio di questo fatto fondamentale. L'esempio del ponte, usato per spiegare come la costruzione *crei* lo spazio – non *riempia* uno spazio preesistente – ci aiuta a capire quale possa essere l'essenza di una biblioteca. Come il ponte riunisce due rive e, così facendo, le rende tali, così una biblioteca riunisce in conversazioni altrimenti impossibili uomini distanti tra loro, uomini vivi e morti, con idee diverse e simili e, così facendo, rende se stessa luogo per il pensiero. Tutto questo può suonare poco attuale in un'epoca in cui strumenti di ogni tipo permettono un accesso costante, semplice e immediato a una quantità impensabile di informazioni. Eppure, una vera biblioteca, con la sua irripetibile storia e le tracce lasciate da chi se ne è preso cura o le ha donato qualcosa, rimane insostituibile nella sua capacità di custodire il sapere e ispirarne di nuovo.

Questo era, e presto di nuovo sarà, la biblioteca della Fondazione Levi. La prima volta che vi entrai ero del tutto ignara di quanto quella piccola sala al pianterreno del Palazzo Giustinian Lolin sarebbe diventata importante nella mia geografia sentimentale e intellettuale. Ero studentessa a Ca' Foscari, allora, e capitai in Fondazione per seguire una conferenza di cui ammetto di non ricordare il tema. La strada che mi avrebbe portato alla musicologia era ancora lunga, ma quando dieci anni dopo, nel 2011, ritornai alla Levi con un assegno di ricerca grazie al professor Antonio Lovato – al tempo Presidente del Comitato scientifico – il ricordo della piccola biblioteca si saldò senza interruzioni alla nuova vita che stava per iniziare. In questa vita, che vivo tutt'ora, sto completando un dottorato a McGill University, dove ho potuto continuare a dedicarmi allo studio della musica sacra, soprattutto di area veneta, di epoca medievale e rinascimentale.

---

1. Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare* in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano: Mursia, 1991, p. 97.

Nei sei anni canadesi, interrotti da frequenti soggiorni in Italia, ho avuto modo di frequentare la biblioteca della Fondazione traendo grande beneficio dalla ricchezza del suo non comune patrimonio. Nonostante i fondi storici e un certo numero di preziosi manoscritti, la biblioteca non può dirsi grande; tuttavia, il pensiero e la volontà che ne hanno guidato il recente accrescimento sono stati lucidi e coerenti, estremamente ricettivi e, detto nel modo più semplice, orientati al bene dello studioso e della sua ricerca. Non posso pronunciarmi su come fosse la dotazione libraria in passato, ma in quest'ultimo decennio ho potuto constatare una cura e un interesse costanti nell'operato del direttore della Fondazione, dottor Giorgio Busetto, che ha spesso condiviso con me i suoi progetti incoraggiandomi anche a indicare opere per le frequenti campagne di acquisizione. Grazie a questa cura, la biblioteca della Fondazione mi ha spesso evitato viaggi fuori regione alla ricerca di libri non presenti nelle pur fornite biblioteche del territorio. Spesso si trattava di testi di recente pubblicazione in lingua inglese; a volte, all'opposto, di testi datati e rari, la cui presenza nella biblioteca era dovuta a fondi — nel mio caso del critico Guido Piamonte e dei musicologi Giuseppe Massera e Sergio Miceli — che la Fondazione Levi era stata chiamata a ricevere e custodire in quanto prestigioso centro di studi e luogo di conversazione, di scambio e di pensiero.

Torna, dunque, l'idea della biblioteca come luogo di cura e custodia. E, a questo punto, sono dovuti un cenno e un ringraziamento a coloro i quali hanno reso possibile la mia esperienza di utente. Il dottor Busetto, innanzitutto, con la sua generosità probabilmente senza fine, e poi Claudia Canella e Ilaria Campanella, che più volte mi ha aiutato a impostare la macchina fotocopiatrice, procedura da me sistematicamente dimenticata. Un pensiero, infine, è per Alberto Polo, della cui gentilezza e disponibilità conservo un lontano ma ben presente ricordo. Ero a Montreal durante il mio primo anno e, per un'importante scadenza, mi trovai ad avere urgentemente bisogno di un certo numero di articoli editi dalla Fondazione. I tempi erano molto stretti perché il pur eccellente servizio di prestito interbibliotecario di McGill quella volta aveva avuto dei ritardi. Mi decisi a scrivergli a pochissimi giorni dalla consegna, non senza imbarazzo per la richiesta di scansioni praticamente in giornata. In poche ore, tutti i file furono preparati e inviati con la consueta gentilezza, senza nemmeno l'ombra del nervosismo che spesso l'urgenza dell'utente suscita in chi lavora a contatto con il pubblico. Potrà sembrare esagerato, ma in quella fredda mattina canadese fu per me come trovare i regali di Natale sotto l'albero.

Ecco, dunque, alcuni dei miei ricordi della biblioteca Gianni Milner, che già in questo momento non si trova più nella sala di un tempo. Sono molto sensibile a questo genere di cambiamenti perché, curiosamente, quasi tutte le biblioteche che ho frequentato durante i miei anni universitari sono state trasferite poco dopo la fine dei miei studi in luoghi senz'altro più funzionali ma, ai miei occhi, tragicamente impropri. So che ciò non avverrà alla biblioteca della Fondazione che,

grazie all'imminente acquisizione del fondo Giovanni Morelli, si sta trasferendo al terzo piano del bel palazzo di Ugo e Olga. Difficile immaginare un luogo più luminoso e ispirante per una biblioteca, mentre bello è sapere che presto vi torneranno coloro i quali sanno o vorranno imparare di nuovo ad abitare.

Paola Cossu

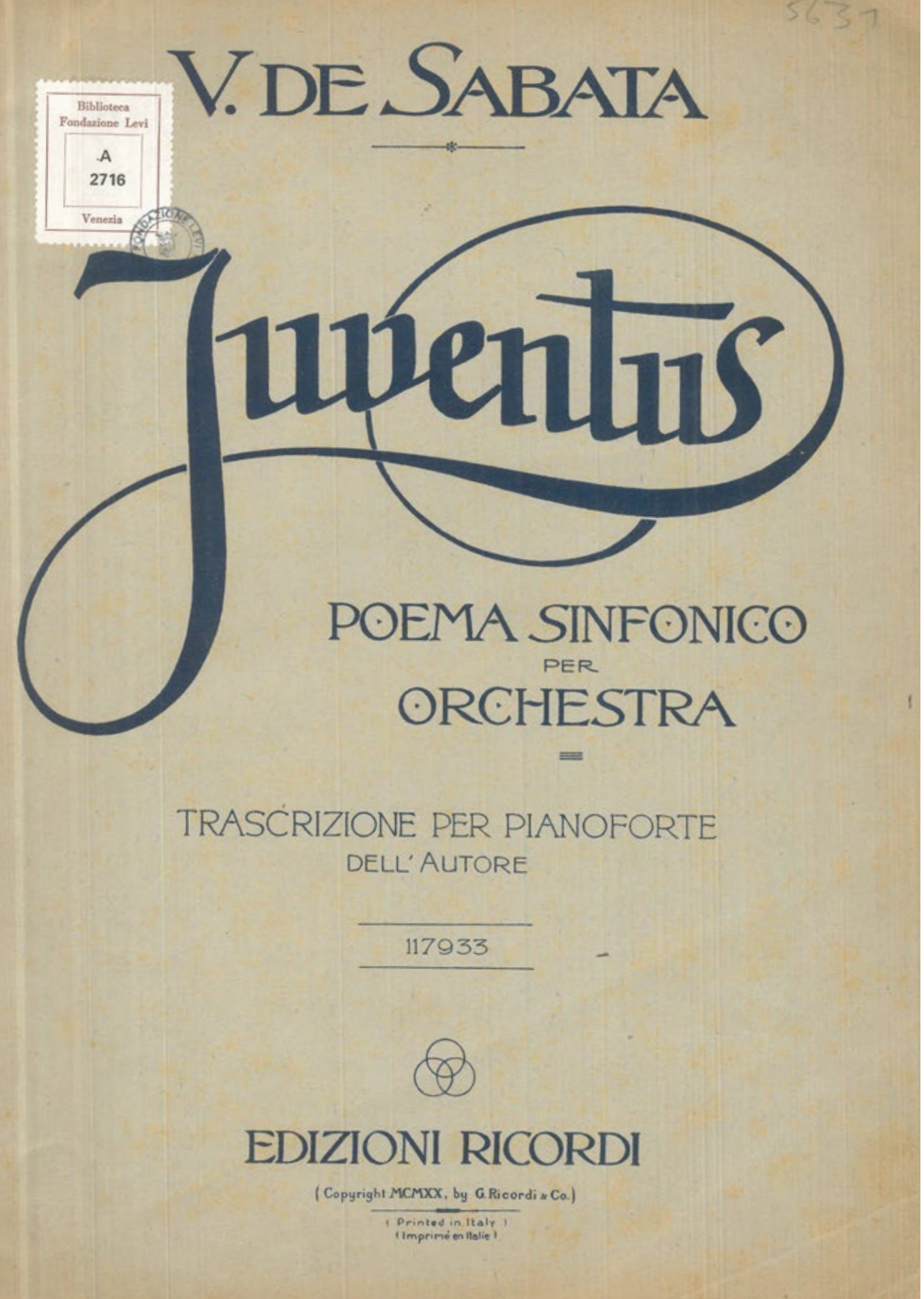
L'importanza della Biblioteca Gianni Milner per le mie ricerche

La mia prima esperienza da utente della biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi risale al 2015 con l'inizio della mia collaborazione con la Fondazione. Già negli anni precedenti, durante il periodo di studio a Ca' Foscari, sapevo dell'importanza della sua biblioteca, ma non avevo ancora avuto occasione di visitarla.
Argomento della mia tesi di laurea è stato Gian Francesco Malipiero. Fin da subito i miei studi si sono concentrati sulla figura dell'‘uomo'. Ho indagato principalmente la personalità e il carattere che sono stati alla base delle sue scelte artistiche e culturali. L'‘uomo di cultura' Malipiero ha iniziato ad attirare sempre più la mia attenzione tanto da portarmi ad allargare il mio campo di ricerca alle figure culturali che hanno ruotato attorno al compositore: i suoi allievi, i suoi amici, i suoi nemici e la sua Venezia.
Frequentando la Fondazione Levi ho piacevolmente scoperto che la biblioteca conserva al suo interno un importante segmento di materiali utili al mio campo di ricerca. Le tracce di Malipiero nella Fondazione sono infatti molteplici, dirette e indirette.
La mia attenzione è stata subito attirata dal Fondo Guido Piamonte, critico musicale e giornalista che sapevo essere stato allievo di Malipiero al Conservatorio Benedetto Marcello. Una parte importante dell'archivio della Fondazione è quindi diventata centrale nei miei progetti. Oggetto di studio del mio dottorato è diventato infatti il Fondo Guido Piamonte conservato alla Levi.
Negli ultimi anni ho frequentato con regolarità la Fondazione, ho avuto modo di trovare nei vari fondi e nella biblioteca un supporto fondamentale alle mie ricerche. Il personale inoltre ha contribuito, e contribuisce ancora oggi, a facilitare il mio lavoro di ricerca con la sua competenza e affabilità.

Chiara Girlando

Dove ripromettendomi di non diventare ricercatrice, lo sono diventata

Il mio incontro con la biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi risale a quattro anni fa quando, mentre frequentavo l'Università di Venezia, ho iniziato a preparare un progetto di tesi magistrale sulle origini dell'opera italiana, per proseguire gli studi in Francia.
L'inizio di una ricerca è delicato, soprattutto quando è la prima e si è poco preparati alla redazione accademica (in questo caso francofona). L'ambito della mia ricerca era musicale e sono andata alla Fondazione Levi, ma senza aver granché riflettuto sul concetto di 'biblioteca musicale'. Nella sala di lettura Gianni Milner c'è quell'intimità delle piccole e preziose biblioteche, umane, dove si ha l'impressione, guardando la lunga parete di libri, che i materiali d'interesse siano già stati scelti e riuniti in un unico punto, tutto sotto i nostri occhi. È qualcosa di molto rassicurante vedere sugli scaffali questa enorme bibliografia tematica, di cui ogni libro è una matrioska che contiene a sua volta una bibliografia, che a sua volta… Davvero continuare per questa strada? Così ero alla Levi e alla conferenza di musicologia organizzata dalla Fondazione sono andata ormai completamente a mio agio, salvo poi scoprire che il mondo accademico è davvero come dicono assai competitivo. Che fare? Si rimane intrappolati, ovviamente. Così dopo aver concluso il Master 2 all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, ho avuto una borsa triennale per continuare la ricerca sulla musica nei palazzi nobiliari di Venezia, Mantova e Firenze tra il 1570 e il 1640. Ed è così che, ripromettendomi di non diventare ricercatrice, lo sono diventata.



Maria Stella de Sabata

Victor de Sabata a Venezia: da Campo San Trovaso alla Biblioteca Gianni Milner

Per la mia prima visita alla biblioteca Gianni Milner sono partita da Campo San Trovaso. Perché?

Perché in questo splendido Campo, nel quadro del primo Convegno internazionale di teatro svoltosi durante la XIX Biennale di Venezia (1934), fu rappresentato *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare con la regia di Max Reinhardt, la scenografia di Duilio Torres e gli affreschi musicali per coro e orchestra di Victor de Sabata. Quando ho la fortuna di essere a Venezia, Campo San Trovaso è dunque per me una tappa obbligata.

Da tempo ho intrapreso una ricerca di materiale relativo a Victor de Sabata nelle città che lo hanno ospitato come compositore o interprete; la Fondazione Levi è stata naturalmente una delle istituzioni presso cui mi sono recata a Venezia, previa ricerca da remoto su LEVIdata ed una proficua telefonata alla biblioteca Gianni Milner per preparare la mia visita.

Sapevo che Victor de Sabata aveva diretto quattro volte nella Serenissima fra il 1929 e il 1951,[1] e che diversa sua musica vi era stata eseguita: alla Fenice il poema sinfonico *Juventus*[2] diretto da Arturo Toscanini nel 1921 ed il quadro sinfonico *La notte di Plàton* interpretato da Gino Marinuzzi nel 1928; e appunto in Campo San Trovaso gli affreschi musicali per la commedia *Il Mercante di Venezia*, direttore Angelo Questa, nel 1934 e 1935.

Se tutti conoscono Victor de Sabata (1892-1967) come immenso direttore d'orchestra, pochi sanno che la sua prima vocazione, già dai tempi degli studi al Conservatorio di Milano, era proprio la composizione, alla quale si dedicò fin quando gli impegni direttoriali non lo assorbirono completamente. Ugo e Olga Levi devono aver seguito da vicino de Sabata, perché nella biblioteca Gianni Milner si trova praticamente tutta l'opera del direttore triestino (« la gò » direbbe Ugo Levi): la *Suite per grande orchestra* in quattro tempi,[3] saggio di diploma al Conservatorio; l'opera lirica *Il*

1. Victor de Sabata diresse alla Fenice il 6 maggio 1929, il 26 marzo 1932, il 27 novembre 1946 (Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia) e l'8 settembre 1951 (Orchestra e coro del Teatro alla Scala) per la commemorazione del 50° anniversario della morte di Giuseppe Verdi.

2. Victor de Sabata ripropose *Juventus* nel suo primo concerto a Venezia.

3. Tutte le composizioni di Victor de Sabata sono edite da Ricordi. Il primo contratto con l'editore, per la *Suite per grande orchestra*, fu firmato dal padre Amedeo, vista la giovane età del compositore.

Macigno;[4] i *Tre Pezzi per pianoforte* e la *Melodia per violino e pianoforte*; i poemi sinfonici *Juventus*, *La notte di Plàton* e *Gethsemani*;[5] la fiaba coreografica *Mille e una notte*.[6] Colmo dei colmi, manca il *Mercante di Venezia*![7]
Dato che Ugo Levi era pianista e la moglie Olga cantante mi piace immaginarli insieme nell'esecuzione di brani da *Il Macigno*, che è presente in biblioteca nella riduzione per canto e pianoforte[8] e pensare a Ugo Levi cimentarsi con la trascrizione per pianoforte di *Juventus*,[9] con le spumeggianti *Mille e una notte* o con i più brevi *Tre pezzi per pianoforte* e *Melodia per violino e pianoforte*.[10] Come mai tanta musica per pianoforte? Victor de Sabata aveva una predilezione per questo strumento, che suonò a livello virtuosistico fino alla sua morte.
Ho un vivido e gradevolissimo ricordo della mia visita alla Biblioteca Gianni Milner della Fondazione Levi – che mi ha accolta con quel tavolo così pieno di materiale per la mia ricerca – così come dei rapporti cordialissimi che sono scaturiti con la direzione ed i collaboratori, i quali non esitano a segnalarmi nuovo materiale man mano che ne vengono a conoscenza.
A nome dell'Associazione di cultura musicale Victor de Sabata[11] desidero ringraziare (in ordine cronologico) Pasquale Spinelli, Roberto Calabretto, Giorgio Busetto, Claudia Canella, Ilaria Campanella, Paola Cossu, Sara Taglietti e Fabio Naccari per la competente e solerte disponibilità.

4. Prima rappresentazione alla Scala il 30 marzo 1917, direttore Ettore Panizza. L'opera fu in seguito rielaborata e presentata con il nome della protagonista, Driada, al Teatro Regio di Torino il 12 novembre 1935.

5. I tre Poemi sinfonici sono stati incisi da Aldo Ceccato con la London Philharmonic Orchestra per Hyperion (2000).

6. La fiaba coreografica in sette quadri è stata incisa da Francesco Maria Colombo con l'Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi per Universal (2009). La *Suite* dalle *Mille e una notte* (1967) è stata registrata da Riccardo Chailly con la Gewandhausorchester di Lipsia per Unversal (2012).

7. Gli affreschi musicali per *Il Mercante di Venezia* sono stati incisi da Aldo Ceccato con l'Orchestra e Coro della Filarmonica di Malaga per La Bottega Discantica (2010).

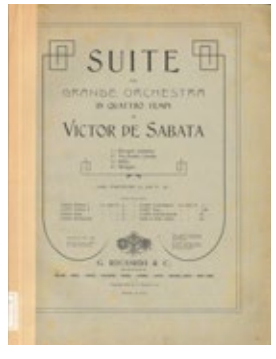
8. La riduzione per pianoforte è di Mario Smareglia.

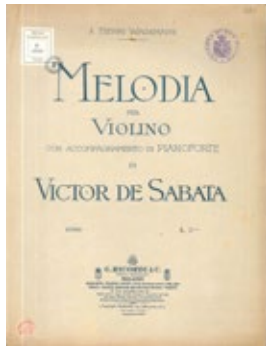
9. Trascrizione dell'autore.

10. I *Tre Pezzi* e la *Melodia* sono raccolti in un foglio su cui spicca la bella calligrafia di Gabriele d'Annunzio.

11. Si veda <www.victordesabata.it>.

L'invito a condividere con gli amici della Levi musica e ricordi di Victor de Sabata insieme al pianista Alessandro Marangoni[12] non si è purtroppo potuto realizzare di persona, ma se l'incontro è stato virtuale,[13] la gioia, quella, era reale.
Spero davvero che ci si possa ritrovare presto nei locali della biblioteca Gianni Milner per riprendere la conversazione su Victor de Sabata (forse in occasione dell'arrivo della partitura mancante?) e magari, una sera, andare insieme dalla Levi a Campo San Trovaso per una rappresentazione del *Mercante di Venezia* accompagnata dagli affreschi musicali di Victor de Sabata.





12. Alessandro Marangoni ha inciso per La Bottega Discantica (2007) i *Tre Pezzi per pianoforte* (*Câline, Habanera, Do you want me?*) e *Juventus* e *Gethsemani* nella trascizione dell'autore.

13. Il video dell'incontro del 29 gennaio 2021 si trova sul canale YouTube della Fondazione Levi <https://www.youtube.com/watch?v=S_fohQBhrXw&t=337s>.

Marco Mazzolini

Una visita al Fondo Cecconi

Da alcuni anni Casa Ricordi ha intrapreso un progetto di nuova edizione dell'opera *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* di Luigi Nono, edizione che vede la luce proprio in questi giorni. Data la particolare natura di quest'opera, i curatori (André Richard e il sottoscritto) hanno dovuto consultare molteplici fonti.

Tra le più rilevanti figura la partitura impiegata da Roberto Cecconi in occasione della prima esecuzione della versione definitiva dell'opera (Milano, 1985). Tale partitura è conservata nel fondo Cecconi, depositato presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia: grazie alla cortese disponibilità del prof. Roberto Calabretto e della m.a Claudia Canella, ho potuto esaminarla, e trovare conferme e informazioni estremamente utili al lavoro che stavo svolgendo. Ho così potuto verificare, ad esempio, in concordanza con gli altri testimoni consultati, la presenza e la consistenza delle varianti d'autore intervenute in occasione della prima esecuzione. Ma ho anche potuto reperire altre informazioni di grande interesse, in particolare alcune annotazioni del Maestro Cecconi concernenti specialmente la prassi esecutiva del Coro: tali annotazioni, che non compaiono in alcuna delle altre fonti consultate, sono particolarmente preziose, in quanto aiutano a leggere e ad interpretare con maggior precisione e proprietà stilistica le indicazioni contenute nel testo autografo.

Simona Gatto

I madrigali della *Musica Nova* di Adrian Willaert: un'esperienza di mobilità internazionale presso la Biblioteca Gianni Milner

Nel mese di ottobre 2019 ho effettuato un periodo di studio e ricerca della durata di 15 giorni, per un equivalente di 80 ore, presso la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, nell'ambito delle attività formative di mobilità previste dal regolamento della Scuola di Dottorato in *Lenguas, literaturas, culturas y sus aplicaciones* della Universitat de València, al terzo anno della quale sono attualmente iscritta.
Sotto la direzione del professor Andrea Bombi (PDI Titular de Universidad-Filologia Italiana) la mia ricerca in musicologia applicata ha come oggetto lo studio dei Madrigali della *Musica Nova* di Adrian Willaert (pubblicati a Venezia da Antonio Gardano nel 1559) e, in modo più specifico, la ricostruzione delle pratiche di interpretazione vocale e strumentale in uso nel sedicesimo secolo, come descritte dai trattati dell'epoca, integrate dalle riflessioni musicologiche contemporanee afferenti ai *performance studies*.
Avendo già frequentato in passato la Biblioteca Gianni Milner per alcuni miei studi, e conoscendo la sua importanza nel campo della ricerca musicologica, ho chiesto nel mese di giugno 2019 a Cristina Miatello, mia insegnante di Canto Rinascimentale e Barocco presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, di appoggiare la mia richiesta presso il direttore, Giorgio Busetto, il quale si è manifestato immediatamente disponibile ad una collaborazione per la mia attività specifica.
Nei successivi incontri con il Direttore e Claudia Canella, responsabile della Biblioteca, sono stati definiti gli obiettivi del mio lavoro:

- controllo e classificazione delle fonti primarie e delle edizioni moderne della *Musica Nova*;
- censimento di tutti gli articoli scientifici e saggi riguardanti i Madrigali, anche in vista di eventuali nuove acquisizioni da parte della stessa Biblioteca.

Organizzazione del lavoro

Punto di partenza del lavoro è stato il volume di David Kidger,[1] testo di riferimento per chi si avvicina ad un esame specifico bibliografico dell'intera opera di Willaert. Per ogni evidenza citata in Kidger ho effettuato dei controlli incrociati, volti a verificare l'effettiva correttezza dei dati riportati che sono stati infine organizzati in un foglio di lavoro excel.

1. David M. Kidger, *Adrian Willaert: a guide to research*, New York: Routledge, 2005.

Il risultato della ricerca è una mappatura di tutta la bibliografia inerente ai madrigali della *Musica Nova*, riportata in tre tabelle (di prossima pubblicazione):
1) Fonti primarie, comprendenti la prima edizione e successive antologie a stampa, nonché fonti manoscritte coeve (Tabella 1).
2) Edizioni moderne, risalenti al XIX e XX secolo (Tabella 2).
3) Saggi ed articoli contemporanei (Tabella 3).

Strumenti
Sono stati messi a mia disposizione tutti gli strumenti cartacei e digitali presenti in Biblioteca, tra i quali:
– LEVIdata (database istituzionale della Fondazione Levi);
– JSTOR (archivio elettronico di articoli digitalizzati da riviste accademiche e scientifiche);
– cataloghi cartacei RISM.

Sono stati consultati inoltre i seguenti cataloghi online:
– RISM;
– OPAC SBN (catalogo informatizzato delle biblioteche italiane);
– Polo SBN di Venezia (catalogo informatizzato delle biblioteche veneziane);
– Manus (censimento dei manoscritti delle biblioteche italiane);
– WorldCat (catalogo bibliografico internazionale);
– KVK (Karlsruher Virtueller Katalog, motore di ricerca bibliografica gestito dalla biblioteca del Karlsruhe Institute of Technology);
– i siti internet di biblioteche italiane e straniere.

Analisi ed elaborazione dei dati
1) Fonti primarie:
Le fonti primarie (edizioni a stampa e manoscritte) sono proposte in ordine cronologico.
La scheda excel (Tabella 1) raccoglie i dati suddivisi in 15 sezioni: autore, titolo uniforme, titolo, luogo ed anno di pubblicazione, editore, dedica, presenza in OPAC, tipologia di fonte, organico, identificativo RISM, repertori, note ed eventuali riproduzioni digitali consultabili online.
Dell'unica edizione a stampa della *Musica Nova*,[2] composta da 7 libri parte (*Cantus*-S, *Altus*-A, *Tenor*-T, *Bassus*-B, *Quintus*-5, *Sextus*-6, *Septimus*-7), il RISM[3] segnala 26 testimoni presenti in 25 biblioteche di 8 paesi in forma più o meno completa. Nella descrizione dell'organico ho adottato, come indicato nel RISM, l'abbreviatura (S) per la parte del *Cantus*, mentre la sigla 'RVF', indicata nella descrizione dei repertori, indica il *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Francesco Petrarca.
Sono stati verificati i dati di ciascuna biblioteca segnalata dal RISM come in possesso dell'edizione del 1559, incrociandoli con quelli presenti in OPAC e in Kidger, controllando l'effettiva presenza dell'esemplare e della sua collocazione. Laddove sia stato impossibile reperire la collocazione della fonte nel catalogo interno, i dati sono stati ottenuti direttamente dalle biblioteche interessate, con l'eccezione della Bischöfliche Zentralbibliothek e della Biblioteca de Catalunya, dalle quali non è stato ricevuto nessun riscontro.
Le collocazioni mancanti nella sezione OPAC della Tabella 1 riflettono questi tentativi ad oggi infruttuosi (e la difficoltà di recarmi personalmente nelle biblioteche interessate a causa dell'epidemia di Covid-19).

2) Edizioni moderne:
La scheda relativa alle edizioni moderne della *Musica Nova* (Tabella 2) è stata suddivisa in 10 campi: autore, titolo, luogo, editore, anno di pubblicazione, OPAC, genere, repertori contenuti, note e riferimenti web.
I record sono stati ordinati dal primo in ordine di autorevolezza, costituito dall'edizione accolta negli *Opera Omnia* [1966] del *Corpus Mensurabilis Musicae*[4] per proseguire poi dalle testimonianze più antiche alle più recenti. Si tratta principalmente di trascrizioni in notazione moderna, trasposizioni, riduzioni per voce e strumento di madrigali della *Musica Nova* pubblicate in riviste specializzate nel repertorio corale, in manuali di storia della musica, in antologie.
Laddove in OPAC alcune biblioteche citate non possedevano la sigla RISM, ho indicato in tabella la sigla SBN.

3) Saggi ed articoli:
Questa sezione, tuttora in divenire, riporta saggi ed articoli contemporanei concernenti i madrigali della *Musica Nova*. Nella Tabella 3 la bibliografia è classificata in ordine alfabetico, partendo dai testi segnalati in Kidger[5] (ID) ed ampliata attraverso le mie personali consultazioni. Essendo tali testi quasi tutti reperibili sull'intero territorio nazionale o consultabili online, abbiamo deciso di circoscrivere, per ragioni pratiche, la segnalazione OPAC alla città di Venezia, alla regione Veneto ed infine alle altre regioni in ordine di prossimità.

Conclusioni
L'esperienza di mobilità internazionale presso la Fondazione Ugo e Olga Levi, istituzione prestigiosa nell'ambito della ricerca musicologica, mi ha dato la possibilità di sviluppare una comprensione sistematica delle metodologie di analisi e ricerca bibliografica e di utilizzarle praticamente.

2. Adrian Willaert, *Musica Nova di Adriano Vvillaert all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Il Signor Donno Alfonso d'Este Prencipe di Ferrara*, Venezia: Antonio Gardano, 1559.

3. Karlheinz Schlager ‹et al.›, *Répertoire International des Sources Musicales, A/I, Einzeldrucke vor 1800*, 9 voll. [I-IX], Kassel: Bärenreiter, 1971-1981; *Addenda et corrigenda*, 4 voll. [XI-XIV], Kassel: Bärenreiter, 1986-1999; *Register der Verleger, Drucker und Stecher und Register der Orte zu den Bänden 1-9 und 11-14,* [XV], Kassel: Bärenreiter, 2003.

4. *XIII. Musica Nova, 1559, Madrigalia,* a cura di Hermann Zenck e Walter Gerstenberg, in *Adrian Willaert: Opera Omnia,* 14 vols (Corpus Mensurabilis Musicae 3), Roma: American Institute of Musicology, 1966.

5. Kidger, op. cit.

La costruzione di una bibliografia è un lavoro complesso, che richiede metodo, precisione e conoscenza del campo e degli strumenti. Tale compito è oggi sicuramente agevolato dalla grande quantità di strumenti informatici di ricerca di cui fortunatamente disponiamo, ma non per questo risulta meno arduo ed affascinante. È come addentrarsi in un labirinto di evidenze e di assenze, di vuoti e lacune da colmare, di nuove caselle da aprire per ricomporre, spesso faticosamente, le tessere di un intricato mosaico che si perde lontano nel tempo e nello spazio.
Il lavoro a stretto contatto con Claudia Canella, esperta in biblioteconomia e mia referente in Fondazione, mi ha fornito tutti gli elementi necessari all'impostazione e allo sviluppo della mia ricerca: informazioni bibliografiche approfondite, assistenza nell'utilizzo dei repertori, aiuto nelle ricerche su cataloghi e database online. È stata lei a chiarire i miei dubbi, ad aprirmi nuove strade quando tutto sembrava condurre in un vicolo cieco, a fornirmi preziosi consigli e a correggere le mie imprecisioni.
Quest'esperienza di studio mi ha aiutato ad avere uno sguardo d'insieme accurato su tutte le pubblicazioni inerenti l'oggetto della mia ricerca: dalla prima edizione, ancora piena di misteri, fino ai più recenti saggi ed articoli. È solo avendo piena coscienza di ciò che è stato scoperto e condiviso dalla comunità scientifica nel passato, che un nuovo studio può avviarsi poggiando su solide basi.
Ho potuto inoltre apprezzare la grande gentilezza e serietà del personale di tutte le biblioteche contattate, che mi ha fornito informazioni e a volte addirittura riproduzioni del materiale richiesto, andando ben oltre il normale assolvimento dei propri compiti. Ho constatato quanto sia importante per lo sviluppo della ricerca la collaborazione tra le istituzioni, lo scambio di informazioni tra chi investiga e chi è custode del patrimonio librario, perché solo l'apertura e la condivisione possono far riprendere vita a testimonianze e saperi dormienti da secoli.
Ringrazio dunque tutti coloro che hanno reso possibile e fruttuosa quest'esperienza: il direttore Giorgio Busetto, il presidente del Comitato scientifico Roberto Calabretto, la bibliotecaria Claudia Canella, il mio relatore Andrea Bombi, la mia docente di canto Cristina Miatello e tutto il personale della Fondazione Ugo e Olga Levi per la squisita accoglienza e la grande disponibilità mostratemi.

Luca Scarlini

Viaggio al termine degli scaffali

La prima volta che ho avuto a che vedere con la Fondazione Levi, molti anni fa, era per la foresteria accanto, in occasione di un concerto di musiche rinascimentali in Terraferma. Un caso, certo, però quella era stata l'occasione perfetta per vedere un testo che assai mi interessava di Gian Francesco Malipiero, di cui per molti anni ho raccontato gli incroci con Gabriele d'Annunzio, Eleonora Duse e Claudio Monteverdi, di cui il compositore si fece interprete. Un opuscolo raro, che si trovava soltanto in quel luogo, e in cui si trovava una informazione per me, a quel tempo, di speciale interesse.
Poi i percorsi si incrociano, le carte si mischiano, tutto prima o poi si trova al proprio posto, secondo le linee arzigogolate, ma in definitiva saldissime, del destino. Quindi molti anni dopo, con presenze veneziane sempre più frequenti, anche se come sempre irregolari, e spesso sotto il segno astrale di Mercurio, la biblioteca della Fondazione è tornata di colpo e con forza nella mia mappa serenissima.
A quel punto mi è parso giusto affrontare un tema che è assai rilevante, e poco studiato, quello della musica in salotto, della produzione in casa tra '800 e '900. Un percorso che in Italia ha avuto speciale esito a Firenze e a Venezia, al tempo di una strepitosa circolazione di stranieri, tutti musici, o per diletto, o per professione, che nelle loro magioni eseguivano quartetti, trii, romanze.
Lì si è chiarita la storia, che fino a questo punto era per me nebulosa, o nota soltanto per sommi capi, di Ugo e Olga Levi, da sempre devoti alla musica in tutte le sue possibili sfumature. Perciò i suoni di Palazzo Giustinian Lolin, quelli stessi che scandirono la vita dei padroni di casa, si trovano nelle pagine dei volumi, nei frammenti delle lettere, nei programmi di sala, nelle fotografie. A quel punto la dimora degli ultimi mesi nelle sale, silenziose nelle difficoltà dell'epoca dei morbi, si è sviluppata, grazie all'aiuto di Ilaria Campanella e Claudia Canella, in un esercizio di evocazione di quelle che Truman Capote chiamava, precisamente: "altre voci, altre stanze". In una biblioteca, infatti, conta tanto quello che c'è, ma anche quello che manca e che può indicare altri luoghi di ricerca, altri percorsi in cui molte sono le sorprese.
Quello che ho compiuto (e che per me sempre si determina quando ho modo di entrare in spazi d'archivio e di percepirne meglio la struttura) è quindi un 'viaggio al termine degli scaffali', alla ricerca di storie che poi sono state raccontate davanti a una telecamera, insieme a cantanti e musicisti, all'interno delle sale del

palazzo. Completo è stato quindi il circuito tra le pagine raccolte nell'archivio e i suoni, che dialogavano con le barche e i vaporetti sul Canal Grande, non lontano da dove Wagner, in una gran nebbia d'inverno, aveva udito quel canto del Tasso che lo aveva sedotto, lasciandone memoria nelle sue partiture.

Caterina Chiarcos

Laureata alla Fondazione Levi

Poco o nulla si sa di Jehan de Lescurel, troviere parigino vissuto a cavallo dei secoli XIII e XIV. Forse era tra i chierici impiccati per furto e condotta dissoluta nel 1304 davanti alla cattedrale di Notre Dame, o forse era un piccolo possidente terriero subito fuori dalle mura, oppure ancora era figlio dei *libraires* Martin e Aaliz de Lescurel, e insieme al fratello maggiore Fortin ereditò la fiorente attività di famiglia in rue Neuve, la strada lastricata che tagliava in verticale l'Île de la Cité. Quest'ultima ipotesi sembra essere la più plausibile perché più si studia la musica di Lescurel, il codice in cui è copiata e il mondo che trapela dalla sua poesia più si ha la sensazione di incamminarsi per le trafficate vie della Parigi borghese medievale, entrando nella quiete di una bottega di libri, profumata di pergamena e inchiostro.
Le 32 composizioni musicali di Lescurel e i 2 *dits enté* arrivati fino a noi furono copiati nel codice F-Pn. Fr.146, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, manoscritto che riporta anche la versione del *Roman de Fauvel* famosa per le pregevolissime miniature di cui è costellata; non godendo di altrettanta fama, la raccolta di *ballades* e *rondeaux* di Lescurel è stata trascurata per molti decenni, e addirittura sottovalutata come 'inoffensiva' da alcuni musicologi. Nonostante si tratti di composizioni monodiche, salvo nel caso di un unico *conductus* a tre voci che sviluppa in polifonia un *rondeau* monodico, si tratta in realtà del primo *corpus* profano della storia in cui si trovi un'applicazione sistematica della notazione mensurale dell'Ars Nova. Oltre a ciò, un'analisi dei testi poetici e la loro comparazione con la fonte parzialmente parallela dello *chansonnier* Douce 308 della Bodleian Library di Oxford riconduce la produzione lescurelliana nel contesto delle competizioni poetico-musicali delle città francesi settentrionali, in cui ormai dal Duecento fiorivano i *puys*, confraternite di musicisti, poeti e attori che organizzavano la vita artistica e l'intrattenimento della propria città.
La ricerca del contesto sociale, artistico e musicale in cui è stato copiato il codice F-Pn. Fr.146, e in particolar modo le '*balades, rondeaux et diz entés sus refrois de rondeaux*' (*ff.* 57-62v) di Jehan de Lescurel, mi ha spinta alla compilazione di uno scritto che non tratta solo di notazione francese del Trecento e trascrizione di 32 monodie, ma anche del contesto sociale in cui Lescurel è vissuto, del modo di far musica alle feste secondo il trattato *De Musica* di Jehan de Grouchy, di critica politica e delle regole non scritte del corteggiamento amoroso del tempo: nasceva così la tesi "*De desir et d'espoir*: le amorose danze di Jehan de Lescurel".

Le normative per il contenimento del contagio da SARS-COV-2 hanno reso impossibile l'organizzazione della mia laurea magistrale in 'Musica d'insieme a indirizzo medievale' presso la Civica Scuola di Musica "C. Abbado" di Milano in presenza della commissione, ma avere avuto modo di svolgerla in remoto dalla mia città è stato un dolce conforto, soprattutto con la possibilità di usufruire di una magnifica sala al primo piano di Palazzo Giustinian Lolin: avendo partecipato come studentessa alle settimane dei Laboratori di Musica Medievale della Civica presso la Fondazione, oltre ad essermi esibita in un paio di occasioni al Concerto per il Mercoledì delle Ceneri quando studiavo 'Canto barocco' presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia (appuntamento annuale divenuto per me immancabile come spettatrice) e aver fatto capolino di tanto in tanto in biblioteca seguendo la mia docente di allora Cristina Miatello, il tornare in seno ad un'istituzione che è stata così presente nei miei anni di formazione accademica è stato per me un po' come 'tornare a casa', sensazione resa ancora più vivida dalla consueta disponibilità, cortesia e interessamento del personale tutto.
In assenza di pubblico, sia la discussione della tesi che il concerto finale si sono svolti in remoto il 16 dicembre 2020, alle 11, con la partecipazione in presenza di Claudia Caffagni, sola docente della commissione con la possibilità di raggiungere Venezia in base alle norme vigenti in quei giorni, e dell'ensemble *Puy de Saint-Cyr*, che ha curato l'esecuzione musicale.
Grazie all'ottima connessione messa a disposizione dalla Fondazione è stato possibile per me e per la commissione discutere la tesi senza intoppi tecnici e intavolando una discussione scorrevole, di interessante confronto sul metodo di ricerca del materiale e stesura delle trascrizioni, oltre all'ascolto dell'esecuzione musicale di una selezione di brani, con l'intento di mostrare un'ipotesi di ricostruzione di una prassi esecutiva filologicamente curata e allo stesso tempo di grande impatto e intrattenimento musicale per un pubblico accademico e non.
L'alto riconoscimento della commissione (Claudia Caffagni, Mara Galassi, Sonia Tedla, Antonio Frigè e il Direttore della Civica dott. Roberto Favaro), che oltre alla lode ha assegnato anche la menzione d'onore, conferma la riuscita di un approccio alla ricerca e analisi musicale-storiografica atta alla restituzione della musica antica non solo come ritrovamento archeologico ma anche sotto il profilo di un'esecuzione consapevole della necessità della sua esecuzione in un *hic et nunc* attuale.
È un assoluto piacere condividere un risultato così gratificante con tutti coloro che hanno aiutato a concretizzarlo, e che tra questi vi sia la Fondazione Levi, personale punto di riferimento nell'ambito culturale-musicale veneziano, è per me motivo di grande orgoglio e riconoscenza.

All’indirizzo internet
https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.
Alcuni volumi possono essere scaricati
gratuitamente in formato PDF.
I volumi possono essere acquistati presso
Fondazione Ugo e Olga Levi
info@fondazionelevi.it

Nel 2012 la Fondazione Ugo e Olga Levi onlus ha compiuto 50 anni.
Da allora sono stati avviati importanti lavori di ampliamento, riorganizzazione di spazi e servizi, dotazioni di fondi e numerose iniziative di valorizzazione.
Il mandato dei Fondatori è rimasto la stella polare di tutte le attività, e per esso la centralità della Biblioteca, amata come un figlio da Ugo, non solo si è mantenuta, ma ha via via catalizzato attenzioni diverse, cercando di fondere sempre più il nesso fondamentale tra la musica scritta e il suo studio, e la musica eseguita.

Si è ritenuto doveroso per un verso, e utile spunto di riflessione per un altro, cercare di dare conto, con la pubblicazione di questi *Quaderni*, di quanto si sta compiendo. Il presente numero si veste con un ritratto di Giovanni Morelli in copertina, così come il precedente recava quello di Sergio Miceli.
Biblioteca e archivio di questi studiosi trovano ora, accanto ad altre decine di fondi di persona, collocazione sugli scaffali della Fondazione. Nei dovuti tempi saranno sottoposti a condizionamento, inventariazione, catalogazione, riproduzione e resi finalmente accessibili al pubblico, che è già una prima forma di valorizzazione, cui ne seguiranno molte altre, come incontri, seminari, pubblicazioni, concerti, laboratori…

Questo volume ha inteso raccogliere e fornire dati, informazioni, riflessioni, suggestioni e dare un'idea dell'ampiezza dei lavori svolti in Istituto, con i testi di cinquanta diversi autori:
Renzo Bertoncello, Carlo Bianchini, Marco Bizzarini, Marta Blanchietti, Giorgio Busetto, Roberto Calabretto, Enrique Cámara de Landa, Ilaria Campanella, Claudia Canella, Mauro Casadei Turroni Monti, Caterina Chiarcos, Giulia Clera, Annarita Colturato, Cristiano Contadin, Paola Cossu, Giuseppina Crescenzo, Davide Croff, Cristina Da Roit, Rita Deiana, Maria Stella de Sabata, Serena Facci, Giulia Federghini, Simona Gatto, Mario Gemin, Chiara Girlando, Giovanni Giuriati, Deborah Grigolo, Spyros Koulouris, Armando Ianniello, Alessandra Ignesti, Piergabriele Mancuso, Alessandro Marinello, Martina Massaro, Marco Mazzolini, Ilario Meandri, Cristina Miatello, Angela Munari, Fabio Naccari, Giovanna Pasini, Isotta Poggi, Luca Scarlini, Anna Rosa Scarpa, Pasquale Spinelli, Joachim Steinheuer, Luisa Turchi, Francesco Verona, Valeria Zane, Melania Zanetti, Angelina Zhivova, Alfonso Zoleo.

9 788875 520762