

Scheda



CD - IDENTIFICAZIONE MODULO

TSK - Tipo modulo	MEPI
CDM - Codice Modulo	ICCD_MEPI_4093258545461
IRE - Istituzione referente	Segretariato Generale MiBACT - Servizio UNESCO

PI - PROCESSO DI IDENTIFICAZIONE E RILEVAMENTO

PET - Periodo temporale	2019-2022
--------------------------------	-----------

Dalla consapevolezza dell'importanza della salvaguardia e trasmissione del proprio patrimonio culturale immateriale, la Comunità attraverso l'associazione Cantori Professionisti d'Italia dal 2011 ha intrapreso un percorso graduale di aggregazione la più inclusiva possibile dei detentori e praticanti, singoli o in gruppi formalizzati, attraverso numerose attività costantemente organizzate in tutto il contesto nazionale. Incontri, giornate di studio, convegni, seminari (e.g. Federculture- 2011, Opera Renaissance- 2012, Giornata di incontri sull'importanza della produzione culturale- 2013) sono stati promossi dalla Comunità e nel 2014 è stata avviata formalmente la richiesta per il percorso di candidatura e riconoscimento alla Lista Rappresentativa UNESCO del Patrimonio Culturale Immateriale. Attraverso il supporto ed il meccanismo di coordinamento dell'expertise di antropologia culturale del Servizio II- Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del Ministero della Cultura, la Comunità ha dato origine ad un gruppo di lavoro, senza discriminazione di genere, multidisciplinare e composto da numerosi profili di detentori e praticanti di diverse Associazioni che hanno lavorato costantemente al dossier di candidatura, adottando una metodologia partecipativa, riflessiva e applicata. Incontri periodici e costanti di lavoro di gruppo, analisi e approfondimenti dei materiali della Convenzione UNESCO 2003, l'avvio di una prima campagna di catalogazione sul campo che ha visto la collaborazione di esperti membri della ONG-SIMBDEA (accredited to UNESCO Commettee) hanno accresciuto

PAC

largamente la sensibilizzazione al processo collettivo di patrimonializzazione rappresentando un momento fondamentale di analisi circa la definizione dell'elemento stesso, stante la sua capillarità in tutto il territorio nazionale e le molteplici ed articolate componenti che lo costituiscono. Al fine di assicurare un quanto più coordinato meccanismo di programmazione, monitoraggio e aggiornamento anche delle misure di salvaguardia, la comunità ha dato vita ad un Comitato pienamente rappresentativo dell'elemento. Il Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Italiano, istituito con una struttura pluralistica ed inclusiva di co-decision making e incoraggiare la partecipazione comunitaria di singoli e di gruppo, favorire un un meccanismo coordinato di gestione tra organi competenti istituzionali per la Salvaguardia e comunità, garantire e promuovere lo scambio di conoscenze, buone pratiche ed informazioni all'interno ed all'esterno di esso e favorire il contributo attivo a diffondere l'importanza ed i valori del patrimonio culturale immateriale come strumenti delle politiche di sviluppo locale e nazionale in costante evoluzione. Al lato pratico il Comitato si è organizzato in sottogruppi tematici al fine di sviscerare ogni aspetto inerente il patrimonio culturale immateriale di riferimento. A titolo di esempio, un gruppo composto da esperti praticanti si è occupato della trasmissione e ha affrontato dettagliatamente gli aspetti della tecnica vocale, della lingua, della medicina applicata all'Arte, della pedagogia, degli ambiti formali istituzionalizzati, degli ambiti non-formali, delle attuali opportunità di scambio per i giovani in Italia ed all'estero e soprattutto delle misure di salvaguardia proponibili ed auspicabili. Il tavolo di lavoro relativo alla musicologia ha delineato il percorso storico-antropologico e sociologico del canto lirico, le origini, la diffusione sul territorio, i generi originati, in una prospettiva di sviluppo che indichi un percorso di rivitalizzazione dell'Elemento. Questa modalità di co-redazione del dossier (ICH-2) e dell'inventario (MEPI) ha rappresentato un ulteriore e fondamentale momento di condivisione, apprendimento, networking e coesione della comunità di riferimento del canto lirico italiano, diffusa su tutto il territorio nazionale e contraddistinta dalla vocazione itinerante di detentori e praticanti, che convivono e prosperano all'interno di un continuo scambio emotivo e creativo, emblema di diversità culturale e coesione sociale. Il coinvolgimento delle istituzioni culturali ha visto poi un ulteriore allargamento delle competenze, permettendo lo sviluppo di una prospettiva concreta indispensabile soprattutto per la redazione del piano di salvaguardia. Nel corso del tempo si sono creati ulteriori numerosi sottogruppi che, a causa della dislocazione in città diverse, hanno comunicato quasi sempre telematicamente, tramite online-meetings periodici programmati sulla base di un progetto che permettesse l'individuazione di task e l'assegnazione degli stessi con relative priorità, obiettivi,

numero di attività e tempo previsto per il loro svolgimento, nonché referenti individuali. Attraverso questo percorso la comunità si è inoltre riconosciuta in tutta la sua ampiezza, diversità ed accoglienza; ha ricercato percorsi di censimento che hanno superato la soglia dei 30000 individui e che al contempo si sono dissolti nella moltitudine delle sfaccettature in cui l'Arte del Canto Lirico può essere praticata e fruita, fino ad identificarsi in un patrimonio culturale collettivo in grado di abbracciare tutta la società civile, anche tramite interconnessioni capillari con i suoi luoghi, riti, tradizioni e soprattutto necessità. I valori effettivi alla base dell'identità culturale rappresentativa sono storicamente stratificati e pervenuti in maniera diffusa fino ad oggi, tanto da coinvolgere anche diversi settori professionali ed istituzioni culturali ed educative, come le Fondazioni Lirico Sinfoniche, I Conservatori e le Accademie, la Rete dei Teatri Tradizionali, le Università AFAM, e numerose altre associazioni di appassionati e melomani. La configurazione multi-stakeholders ha consentito e favorito nel tempo lo scambio di idee, di pratiche e di conoscenze mantenendo la prospettiva della formazione, della consultazione e confronto trasparente e dell'empowerment comunitario. Pertanto tutto il percorso di candidatura ha visto la piena partecipazione in ogni fase di candidatura della comunità, che ha potuto esprimere in piena libertà e volontà il proprio consenso e acquisire un approccio metodologico collettivo, tuttora attivo e basato sulla pianificazione complessa, trasversale e multi-partecipativa.

PAN

SI

OG - IDENTIFICAZIONE ELEMENTO

OGN - Nome dell'elemento

Arte del Canto Lirico Italiano

Le molteplici categorie di detentori e praticanti dell'Arte del canto lirico italiano nel presente inventario sono state schematicamente raggruppate in quattro classi principali:
 1-Comunità dei praticanti non professionali (Coralì, Circoli)
 2-Comunità dell'audience 3- Comunità scientifica interdisciplinare 4- Comunità della performance 1- Comunità dei praticanti non professionali. A testimoniare la vitalità e la rilevanza sociale dell'Elemento, in Italia, esistono almeno 2800 complessi coralì non professionali iscritti alla Federazione Nazionale Italiana Associazioni Regionali Coralì. Su tutto il territorio nazionale la comunità censita conta dunque almeno 150.000 tra cantori e operatori. Ma tale rappresentazione è solo la parte istituzionalizzata della imponente comunità: andrebbero infatti aggiunti tutti quei praticanti - anche solisti - aggregati spontaneamente attorno a centri religiosi, istituzioni teatrali locali, centri di formazione scolastica di diverso grado che in Italia producono musica ed eventi per mezzo del canto lirico. Questa vastissima rete di operatori programma con regolarità concerti, festival, corsi di formazione, concorsi, convegni,

appuntamenti conviviali e ricreativi. Tali incontri sono organizzati anche - e soprattutto - in luoghi meno praticati dal circuito delle grandi istituzioni, riunendo attorno all'Elemento generazioni e categorie sociali estremamente differenziate. Per queste ragioni in Italia i praticanti non professionali dell'Elemento contribuiscono attivamente alla creazione di ricchezza, cultura, qualità della vita, benessere e crescita sociale.

2- Comunità dell'audience. È l'insieme dei detentori passivi del bene. - Pubblico: partecipa fisicamente alla distribuzione come spettatore nei luoghi deputati, riconoscendo valore artistico, sociale, culturale, economico e d'intrattenimento alla performance. Le comunità sono molto diversificate, anche se tendono ad aggregarsi per gruppi che rispecchiano l'organizzazione sociale dei centri in cui l'Elemento è praticato professionalmente. Le città hanno prodotto, nei secoli, comunità di fruitori attorno alle stagioni liriche, da cui si è originato un circuito nazionale e sovranazionale molto fitto di appassionati di frequentatori dei luoghi della performance, soprattutto in occasione di rassegne e Festival o di eventi di rara esecuzione o di particolare pregio produttivo. Si tratta di flussi turistici che creano, ogni anno, un beneficio economico considerevole per i luoghi che producono eventi performativi. Per mezzo di riviste specializzate, web e piattaforme social la comunità dell'audience ha modo di informarsi, condividere materiali e confrontarsi a livello globale. Mai come in questi anni l'Arte del canto lirico italiano ha avuto possibilità di diffusione e promozione "dal basso", affidandosi cioè proprio al ruolo dei suoi detentori più numerosi, gli spettatori. - Pubblico dello streaming: fruisce a distanza (nel tempo e nello spazio) della distribuzione come spettatore mediante mezzi tecnologici deputati (riproduttori audio-video in genere, apparecchi per la radiofonia, postazioni al computer, televisioni, sale cinematografiche), riconoscendo valore artistico, sociale, culturale, economico e d'intrattenimento anche alla riproduzione della performance. Negli ultimi anni i teatri si sono dotati di canali di diffusione delle proprie produzioni e sono nati canali televisivi e streaming specificamente dedicati alla lirica, contribuendo alla diffusione del Bene e coinvolgendo una platea internazionale di milioni di fruitori.

3- Comunità scientifica. L'Arte del canto lirico italiano, fenomeno culturale, sociale e d'intrattenimento d'inesausta vitalità, ha prodotto nei secoli un'imponente produzione di pubblicazioni, ricerche, studi, attività speculative, con programmi, cattedre e istituzioni dedicate. La comunità scientifica, composita e internazionale, da sempre si è occupata di documentare e indagare le diverse possibili declinazioni dell'Elemento nelle società e nei patrimoni culturali. Né si deve pensare che l'interesse scientifico sia solo di area musicologica. Di fatto, il potenziale multidisciplinare delle espressioni connesse ha coinvolto ambiti assai eterogenei di studio quali, ad esempio: la linguistica, la drammaturgia, la

CGI

letteratura, la comparatistica, l'antropologia, la sociologia, la storia delle civiltà, l'architettura, la filosofia, la storia dell'arte, l'architettura, l'intermedialità, la fisiologia, la medicina, la tecnologia, ecc. 4- Comunità della performance. È l'insieme dei detentori e praticanti che produce works of art e artifacts nell'ambito della produzione: - Cantante lirico: è l'attore-musicista che si esprime da solista o in coro attraverso la parola intonata per mezzo della tecnica tipica dell'Elemento; - Compositore d'opera: progetta (talvolta di concerto con il librettista) la struttura di un dramma e ne crea attraverso la scrittura musicale le singole parti (soliste, corali, strumentali). L'artifact oggetto del suo lavoro si chiama Partitura d'opera; - Librettista: progetta (talvolta di concerto con il compositore) la struttura di un dramma musicale e dispone attraverso la scrittura la successione di scene, battute e didascalie di un'opera lirica. L'artifact oggetto del suo lavoro si chiama, con terminologia universalmente condivisa a segnalarne l'origine italiana, Libretto d'opera; - Maestro concertatore e direttore d'opera lirica: indirizza esteticamente e dirige tecnicamente la performance lirica sincronizzando musicalmente l'assieme di cantanti, cori e strumentisti contemplati nella partitura; - Direttore del coro: coordina e indirizza il lavoro musicale del coro; - Professore d'orchestra: realizza musicalmente (secondo le disposizioni e il coordinamento del direttore d'orchestra) quanto previsto dalla partitura; - Maestro sostituto: collabora con il direttore d'orchestra e il regista per la preparazione e l'esecuzione. A seconda della funzione può assumere denominazioni specifiche: maestro di sala o korrepetitor (il pianista che assiste alla concertazione e istruisce i cantanti secondo le indicazioni del direttore d'orchestra); il maestro al pianoforte (il pianista che accompagna le prove di regia); il maestro di palcoscenico (il musicista che assiste al lavoro del regista fissando e distribuendo nel tempo della performance gli ingressi dei cantanti, coro, mimi e ballerini, i cambi scena, l'uso delle attrezzerie e tutto quanto ha bisogno di essere sincronizzato al flusso della musica); maestro alle luci (il musicista che assiste al lavoro del lighting designer fissando e richiamando al tecnico della consolle luci su specifici punti musicali i cambiamenti di luce durante la performance); maestro ai sopratitoli (il musicista che distribuisce in sincrono con il flusso sonoro i sopratitoli con le parole del libretto durante la performance); maestro alle proiezioni (il musicista che distribuisce in sincrono con il flusso sonoro i video della performance); - Regista lirico: realizza il progetto di messinscena lirica coordinando e dirigendo scenicamente il lavoro di cantanti, coro, mimi, ballerini, team creativo e maestranze d'allestimento; - Team creativo: collabora con il regista alla creazione del progetto di messinscena. Classicamente si compone - al minimo - di uno scenografo (progetta l'ambiente della performance e sovrintende alla sua

realizzazione materiale); di un costumista (progetta i costumi adoperati dagli attori dai cantanti e da tutti gli artisti impegnati in scena nella performance e sovrintende alla loro realizzazione materiale); di un lighting designer (progetta e crea le luci della performance, fa interagire fra di loro tutte le luci e sovrintende alla loro messa in opera e somministrazione). Il Team creativo nel caso di performance particolarmente complesse può valersi di altre figure, quali: il coreografo (progetta gli interventi danzati, coordina e dirige il lavoro dei danzatori); il mimografo (progetta le azioni sceniche mute, coordina e dirige il lavoro dei mimi); il video designer (progetta e realizza il flusso delle videoproiezioni della performance, sovrintendendo alla realizzazione materiale delle stesse); - Direttore di scena: coordina tecnicamente le prove e la distribuzione della performance e ha il compito di riunire tutti gli elementi creativi di una produzione in stretto contatto con il team creativo; - Maestranze d'allestimento: sono figure di artigiani altamente specializzati che concorrono alla realizzazione materiale della messinscena e alla sua distribuzione. Fra loro i principali sono i macchinisti (operano nelle fasi di realizzazione e montaggio materiale della scenografia; nella fase di distribuzione operano durante la performance movimentando le scene secondo i cambi previsti dal progetto di regia); gli elettricisti (operano nelle fasi di realizzazione e montaggio materiale dell'impianto illuminotecnico; nella fase di distribuzione operano durante la performance affinché i cambi luce e le videoproiezioni previsti dal progetto di regia seguano il flusso predeterminato); i fonici (operano nelle fasi di realizzazione e montaggio materiale dell'impianto fonico; nella fase di distribuzione operano durante la performance affinché gli effetti sonori e la spazializzazione prevista dal progetto di regia seguano quanto predeterminato); attrezzisti (sono artigiani che procurano attraverso costruzione o trovarobato l'oggettistica e l'arredo necessari all'ambiente scenografico e alla drammaturgia della performance; durante la distribuzione operano per disporre arredi e oggettistica nei contesti predeterminati); sarti teatrali (operano nelle fasi di realizzazione e messa a misura materiale dei costumi; nella fase di distribuzione operano durante la performance affinché i cantanti e tutti gli artisti impegnati indossino e abbiano nella loro disponibilità i costumi e gli accessori previsti dal progetto di regia); truccatori e parrucchieri teatrali (sono artigiani che realizzano e applicano agli artisti protesi, posticci, pettinature e make-up secondo quanto stabilito dal progetto di regia).

La comunità patrimoniale che detiene l'elemento è diffusa in maniera capillare su tutto il territorio nazionale, come conferma la presenza delle strutture fisiche dove hanno sede le performance di canto lirico (teatri, auditorium, chiese etc.) e la formazione (Conservatori, accademie), così come la presenza di istituzioni dedite alla pratica e all'insegnamento (dalle Fondazioni lirico-sinfoniche ad altre realtà pubbliche e private,

LOR - Localizzazione geografica

professionistiche o dilettantistiche o di volontariato). A testimonianza del radicamento del patrimonio nel tessuto sociale e culturale, la stessa struttura tipica che ospita l'opera lirica, uno dei patrimoni associati al bene, è detta "teatro all'italiana". Edificati in massima parte fra il XVII e il XIX secolo, i teatri all'italiana sul territorio nazionale tuttora attivi vanno da una capienza nell'ordine delle migliaia di posti (oltre 2.000 al Teatro alla Scala di Milano) al centinaio dei centri più piccoli. La forma del teatro all'italiana, inoltre, è stata presa a modello in Paesi europei ed extraeuropei per ospitare parimenti performance legate al patrimonio del canto lirico. Le performance di canto lirico non hanno luogo solo nei teatri all'italiana, ma anche in sale di diversa concezione, edifici di costruzione più recente, auditorium, sale da concerto, teatri antichi (come l'Arena di Verona), spazi all'aperto (come le Terme di Caracalla a Roma, lo Sferisterio di Macerata, il Teatro Puccini di Torre del Lago), chiese, saloni etc. Non solo nei capoluoghi, dunque, ma pressoché ogni centro abitato – in alcune zone soprattutto del centro Italia anche in quelli di piccolissime dimensioni – dispone di luoghi in cui viene coltivato e praticato il canto lirico. La varietà e la diffusione degli spazi corrisponde a diverse tipologie nell'organizzazione e nella gestione delle attività legate al canto lirico, a partire dalle quattordici Fondazioni Lirico-Sinfoniche: Teatro alla Scala (Milano); Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma); Teatro Comunale di Bologna; Teatro del Maggio Musicale Fiorentino; Teatro Carlo Felice di Genova; Teatro di San Carlo in Napoli; Teatro Massimo di Palermo; Teatro dell'Opera di Roma Capitale; Teatro Regio di Torino; Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste; Teatro La Fenice di Venezia; Arena di Verona; Teatro Lirico di Cagliari; Fondazione Lirico-Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari. Alle stesse fondazioni, si aggiungono i molteplici e numerosi Teatri di Tradizione presenti nell'intero territorio nazionale, tra cui: Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo - Fondazione Haydn di Bolzano e Trento - Fondazione Teatro Grande di Brescia; Teatro Bellini di Catania; Teatro Marrucino di Chieti - Teatro Sociale As.Li.Co di Como - Teatro Ponchielli di Cremona - Teatro Comunale Abbado di Ferrara - Fondazione Teatro Pergolesi Spontini di Jesi - Fondazione Teatro Carlo Goldoni di Livorno - Azienda Teatro del Giglio di Lucca - Associazione Arena Sferisterio di Macerata - Fondazione Teatro Comunale Luciano Pavarotti di Modena - Fondazione Teatro Coccia di Novara - Fondazione Teatro Regio di Parma - Fondazione Teatro Frascini di Pavia - Fondazione Teatro Municipale di Piacenza - Fondazione Teatro Verdi di Pisa - Fondazione Teatro Dante Alighieri di Ravenna - Fondazione I Teatri di Reggio Emilia - Teatro Sociale Comune di Rovigo - Cooperativa Ente Concerti Marialisa De Carolis di Sassari - Associazione Teatro dell'Opera Giocosa di Savona - Teatro Comunale Mario del Monaco di Treviso.

L'arte del canto lirico italiano riguarda l'insieme di abilità e tecniche relative a valorizzare la proiezione della voce umana similmente ad uno strumento musicale, con una modalità fisiologicamente controllata, in determinati spazi acustici delimitati naturali o tradizionali, di forma architettonica e materiale acusticamente risonante, intervenendo sulla capacità portante della voce. Essa si basa sull'uso combinato, equilibrato, più o meno consapevole, di tre diversi organi anatomici, i quali, pur funzionando contemporaneamente, hanno scopi e funzioni/meccanismi diversi: un mantice che può regolare intensità, durata e pause dell'emissione (apparato respiratorio), una sorgente di suono con altezza di emissione regolabile (laringe-corde vocali), un filtro inverso che rinforza o attenua le vibrazioni armoniche emesse e determina dei punti di risonanza (tratto vocale). L'incontro con l'articolazione dei fonemi della lingua italiana facilita ulteriormente questo coordinamento perché l'italiano è un tipo di connected speech. La lingua italiana presenta un sistema vocalico a 7 fonemi vocalici accentati (5 se consideriamo i non accentati). Nel diagramma vocalico IPA (International Phonetic Alphabet) le vocali italiane si distribuiscono in modo ben distinto e bilanciato: vale a dire che la lingua, la faringe, il cavo orale assumono posture posteriori, anteriori e centrali e tonicità ben distinte per pronunciare l'una o l'altra vocale, a differenza di quanto accade in altre lingue che utilizzano posizioni intermedie con suoni vocalici meno distinti fra loro. La variabile lunghezza delle sillabe italiane ed il prevalente rapporto consonante-vocale-consonante (CVC) o vocale-consonante-vocale (VCV), come pure la presenza di vocali aperte e chiuse e di accenti, portano ad un connected speech con una sonorità ed un legato naturali, che rendono l'italiano una lingua naturalmente duttile e musicale. Una particolarità che accentua questa duttilità è il raddoppio consonantico, più raro nelle altre lingue, dove le consonanti, che in genere favoriscono uno staccato vocale, nel raddoppio concorrono al legato. L'evoluzione in arte a partire dalla parola cantata è documentata dalla stessa terminologia didattica e pedagogica che si è sviluppata intorno a questa tradizione, perché essa mantiene termini italiani - legato e staccato, ma anche messa di voce, trillo, squillo, picchiettato, appoggio, etc. - con significato unico e condiviso in tutto il mondo. L'adeguato equilibrio tra i diversi organi, funzioni e caratteri linguistici descritti, permette un canto "non nasale né ingolato, ma con una qualità distintiva di chiarezza e purezza", come scrisse Tosi, che si esprime in una naturale amplificazione e risultante proiezione, supportata da una "pronuncia distinta delle vocali". Altra caratteristica tipicamente italiana dell'elemento è la mimica, facciale e gestuale, che si accompagna all'emissione del suono. Pur nell'universalità della mimica delle espressioni, l'italiano ricorre con spontanee facilità e frequenza a un

linguaggio mimico e gestuale, facciale e corporeo, che meglio sostiene l'emissione cantata sopra descritta e ne facilita la condivisione degli archetipi emotivi con il pubblico, di qualunque provenienza esso sia. Per questa ragione, l'Arte scenica, associata all'Elemento, ha sviluppato modalità specifiche di declamazione, mimica, gestualità, prossemica, relazione con lo spazio. Il cantante lirico - in questa precisa accezione - è un attore che padroneggia abilità espressive molto specifiche e ben codificate, alla stregua di un danzatore o di un mimo teatrale. Nel canto lirico italiano, il testo cantato si associa a questi elementi con una reiterazione che nel tempo ha originato una tradizione dai tratti specifici, modulati sia sulla base del repertorio stilistico di riferimento (Opera, Musica Sinfonica, Musica Sacra e da Camera) che in funzione dell'ambiente di destinazione. La pratica dell'Elemento ha creato un rapporto con gli spazi della performance complesso e multiforme. La fisicità dell'Arte, con la sua tecnica applicata ai diversi contesti e momenti storici, ha implicato anche lo sviluppo di stili, estetiche, correnti che hanno trovato perfetta realizzazione in spazi specificamente progettati. Accanto ad una distribuzione, avvenuta storicamente anche in spazi "naturalmente predisposti" come arene, piazze, piccoli avvallamenti, cave, l'uomo ha cominciato a intervenire attivamente sul paesaggio e sull'urbanistica realizzando spazi tecnicamente attrezzati ed efficienti. Così - ad esempio - la tradizione della pratica vocale da camera si è insediata in spazi specifici di abitazioni private, come sale e salotti. D'altro canto, la performance musicale sacra nel corso dei secoli ha modificato l'arredo e l'articolazione dei luoghi di culto per ottimizzare la diffusione, il colore e la rilevanza dell'Elemento (p.e. cantorie). Emblematico infine il caso del Teatro all'italiana (nato in Italia e preso a modello in tutto il mondo) che si può considerare nella sua globalità come un vera e propria cassa acustica progettata attorno all'arte del canto lirico. Il sistema del Teatro all'italiana va diffondendosi e poi evolvendosi nel corso della prima metà del XVII secolo. Si può affermare che questo tipo inedito di edificio nasce, si sviluppa e nei secoli si modifica in maniera inscindibile dall'Arte del canto lirico italiano. Nel Teatro all'italiana, la sala non è più rettangolare come nei teatri di corte ma si allunga, prendendo la forma a ferro di cavallo (in alcune varianti di una ellisse o di una campana). La sala è completamente chiusa, con volta concava alla sommità. La volta non è rigida: realizzata normalmente in cannicciato sospeso e intonacato vibra per consentire il riverbero e l'amplificazione delle frequenze dello spettro acustico vocale. La piantazione della sala può essere di forma varia, ma sempre profondamente concava. A seconda della profondità e dalla foggia dell'incurvatura può assumere forme dette a "ellissi", a "U" a "campana" o -più comunemente- a "ferro di cavallo". La curvatura consente la diffusione e il riverbero controllato del suono, circondando lo spettatore con un

DES - Descrizione

“abbraccio sonoro” a 360°. L'architettura della sala rispecchia l'evoluzione del canto lirico e delle letterature connesse: con il variare della tecnica le sale modificano sensibilmente forma e proporzioni. Ad esempio, nell'avvertimento al pubblico del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, gli autori avvisano che una parte delle novità introdotte sono “indispensabili all'effetto musicale in un Teatro di ragguardevole ampiezza”: il Teatro Argentina di Roma nel 1816 -con le sue dimensioni- rispecchia un nuovo stile, completamente diverso da quello del *Barbiere di Paisiello* del 1782. La platea diventa gradualmente il luogo deputato ad accogliere una larga fetta di pubblico che, inizialmente in piedi e poi seduta, potrà godere di una buona visibilità dello spettacolo. La struttura presenta dei palchetti separati e divisi in altezza per ordini: sono piccole camere da 4-6 posti che permettono una fruizione quasi privata dello spettacolo. La collocazione di palchetti e gallerie in legno alle pareti della sala consente lo sfruttamento della dimensione verticale con un doppio vantaggio per l'Elemento: 1) la prevalenza di legni e materiali vibranti che fronteggiano il proscenio contribuisce alla amplificazione del canto e alla sua “qualificazione timbrica”; 2) i fruitori accedono frontalmente da qualsiasi posizione nel teatro, senza ostacoli visivi e uditivi, alla fonte canora. Il proscenio si estende in sala ben oltre il naturale confine del boccascena. Tra Sei e Settecento il cantante compie le azioni principali e canta le sue Arie in quella zona del palcoscenico, a fianco degli spettatori dei palchi di proscenio e -di fatto- “circondato” dai professori d'orchestra, che sono a vista del pubblico, seduti in platea e non nascosti nella “buca”. Man mano che l'arte del canto lirico si è evoluta, consentendo una diversa proiezione del suono e nuovi stili di emissione, il cantante ha cominciato a conquistare la profondità del palcoscenico, immergendosi più realisticamente nell'apparato scenografico. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento la tecnica era talmente cambiata da consentire anche lo “sprofondamento” dell'orchestra sotto il livello della platea, parzialmente sotto il palcoscenico, adeguandosi alle novità tecnologiche introdotte nel resto d'Europa. Gli accorgimenti adottati nelle sale tradizionali, come l'impiego di legni selezionati e lavorati appositamente, la realizzazione delle parti strutturali in materiali non assorbenti, la creazione di aree di fonoriflettonza costruite per consentire la vibrazione, hanno seguito, nei secoli, le esigenze particolarissime sia in materia di estetica sia in materia di rispondenza fisica dell'emissione canora all'italiana. I Teatri all'italiana dalla caratteristica forma a ferro di cavallo, il paesaggio (soundscapes) degli anfiteatri e delle arene, la capacità risonante di chiese, palazzi storici, musei, spazi pubblici, comportano, per le loro diversità di forma e acustica, caratterizzata anche da specifici materiali fonoriflettenti, diversi atteggiamenti esecutivi atti a favorire l'espressione dell'elemento al massimo delle sue potenzialità

acustiche ed emozionali. Tutto questo insieme di pratiche e abilità ha codificato una pedagogia, formale o informale, insieme allo sviluppo di conoscenze fisiologiche scientificamente documentate, permettendo un utilizzo pieno dell'elemento ai fini di salvaguardare l'igiene e la salute vocale dell'esecutore. L'arte del canto lirico è espressione radicata, condivisa e inclusiva dell'identità culturale della comunità di riferimento e della società civile. L'Elemento si è anche diffuso per tradizione orale, da un maestro a uno o più allievi, dove la presenza di diversi registri vocali portava alla spontanea formazione di cori lirici, con parità di genere tra voci femminili e voci maschili. Le diverse voci si identificano infatti per estensione vocale e colore e si suddividono in più registri: basso, baritono, tenore, contralto, mezzosoprano e soprano, sia per uomini e per donne. Nell'ambito del repertorio operistico, ove l'elemento si esprime al massimo delle sue possibilità fisiche, a queste diverse voci corrispondono poi determinate tipologie di personaggi. Inoltre un ruolo determinante è svolto dal compositore: egli si muove sia in sinergia che parallelamente all'evoluzione di quest'arte ed all'affinamento delle pratiche ed abilità che la rinnovano nel tempo. La conoscenza delle possibilità dell'elemento stimola la vena creativa del compositore che utilizza la voce umana con fini narrativi, veicolando emozioni universali e condivise. Nell'espressione composita dell'Elemento al musicista compositore si affianca un poeta specializzato, denominato librettista. Le voci più estreme, che maggiormente stupiscono lo spettatore per le loro caratteristiche, sono spesso protagoniste nei vari repertori associati all'elemento. Storicamente l'Elemento si è fuso con la lingua italiana - in concomitanza con la sua evoluzione glottologica - e la sua prosodia, attraverso il XVII secolo e, dallo stile del Recitar Cantando (poi evoluto in belcanto) si è originato il Melodramma o Opera (genere musicale e teatrale che combina canto, recitazione, musica e messa in scena). L'aderenza tra lo scritto e la pronuncia e ancora più tra il testo e la musica hanno facilitato la diffusione di arie e romanze nel popolo, ancora prima della completa alfabetizzazione, dove la tradizione orale permetteva anche a persone che non sapevano leggere di cantare a memoria intere opere. Inoltre, la tutela della voce e della salute del cantante ha seguito e stimolato la nascita della Medicina Preventiva (da Mercuriale a Ramazzini), dei Consulenti di Igiene (Paolo Mantegazza) quali Labus, Massei, Bilancioni, Nuvoli molti illustri clinici impegnati in Otorinolaringoiatria specializzata e Foniatria, a lavorare fianco a fianco con i principali insegnanti di Canto italiani per descrivere fisiologicamente le funzioni vocali e respiratorie caratteristiche dell'arte canora italiana. A testimonianza di questo, Labus (otorinolaringoiatra) fu presidente della sessione di canto al Simposio del Centenario del Conservatorio di Milano nel 1908, proponendo un protocollo

pedagogico per insegnanti di canto. L'arte del canto lirico italiano ha generato, nei secoli, innumerevoli fenomeni artistici e ambiti d'applicazione. Lo spettacolo operistico ne è la manifestazione più nota e globalmente diffusa. La descrizione d'inventario si distingue - soprattutto per le arti che implicano un'esecuzione dal vivo - fra works of art (il contenuto artistico) e artifacts (gli oggetti prodotti materialmente attorno alla performance). L'inclusività dei diversi detentori e praticanti garantisce, nel tempo, la trasmissione dell'Elemento e la sua salvaguardia. Inoltre, il canto lirico è stato utilizzato, sin dalla sua nascita, nelle celebrazioni secolari e festive e nelle rievocazioni spirituali, in virtù della sua capacità di aggregare e raccontare passioni, emozioni e sentimenti universali.

La trasmissione delle conoscenze e competenze vocali ed esecutive nell'Arte del canto lirico italiano avviene quasi esclusivamente in forma orale nel rapporto diretto tra maestro e allievo. La percezione dell'emissione del proprio suono è una mediazione tra percezione del suono restituito dall'ambiente, percezione interna dello stesso e sensibilità vibratoria del corpo. A tal fine quindi può essere anche importante lavorare in piccoli gruppi, per permettere agli allievi l'ascolto reciproco. Le tecniche di insegnamento sono sviluppate dal maestro in funzione delle peculiarità di ogni allievo, tenendo conto delle più fisiologiche modalità di apprendimento di quel singolo individuo rispetto agli altri. L'allievo infatti può dimostrare una maggiore sensibilità per la percezione muscolo-scheletrica del proprio corpo, o preferire una trasmissione principalmente fondata sulla percezione spaziale del suono, quindi più connessa all'udito interno ed esterno. Da ciò si evince quanto sia importante la profonda conoscenza reciproca tra maestro e allievo: è fondamentale che il maestro entri in sintonia con gli aspetti emotivi, psicologici e fisici caratterizzanti il singolo, perché ognuna di queste aree ha un importante impatto sullo sviluppo delle capacità dell'allievo. Le indicazioni del maestro mirano a garantire la gestione del respiro in funzione della qualità del suono (appoggio/sostegno), un assetto fisiologico dell'apparato vocale partendo da un atteggiamento posturale complessivo e locale mirato alla riduzione degli ostacoli alla fonazione, un'adeguata articolazione per la migliore qualità ed uniformità vocale ed intelligibilità del testo nella lingua di riferimento. Gli allievi sono condotti attraverso l'esecuzione di esercizi vocali noti come "vocalizzi" (esercizi di crescente complessità basati sull'emissione di tutte le vocali della lingua di riferimento, indi anche con l'aggiunta di consonanti, tendenti a sviluppare legato, articolazione, gestione dinamica, accenti) per mezzo dei quali il maestro corregge gli errori, anche ricorrendo ad esempi. Il maestro inoltre si impegna a stimolare nell'allievo le sensazioni interne legate alla migliore e più fisiologica produzione del suono, anche per mezzo di gesti ed esempi di natura associativa, come le metafore, l'uso delle mani per

rappresentare i meccanismi interni e l'esagerazione delle espressioni del volto (p.e. stupore, spavento, sorpresa, pianto, sorriso). Ciò stimola l'allievo alla propriocezione e lo educa all'autonomia. Il lavoro si sposta poi sullo studio guidato e sull'esecuzione di brani tratti da opere (o oratori, o Lieder, ecc.) appartenenti a stili ed epoche differenti con l'obiettivo di mettere a frutto le competenze acquisite nella conduzione della frase musicale e dell'interpretazione drammatica. Una volta che l'allievo ha raggiunto una buona padronanza della voce, il maestro lo guida verso la scelta di un repertorio adeguato alla sua natura ed alla maturità vocale acquisita. Il repertorio infatti può cambiare nel tempo in funzione degli assestamenti fisico-ormonali legati alle varie fasi dello sviluppo dell'individuo nel corso della vita. Per questo motivo il rapporto col maestro resta indispensabile in tutte le fasi dello sviluppo delle competenze, indipendentemente dal livello raggiunto dall'allievo. Inoltre, la trasmissione delle altre competenze associate è favorita da insegnamenti specifici, tra cui l'"Arte scenica", funzionale al lavoro con i registi, al fine di poter incarnare personaggi teatrali in maniera conforme alla gestualità ed alla prossemica tradizionale della cultura di appartenenza, oltre che all'aderenza emotiva e psicologica al carattere dei personaggi stessi. A tal scopo, al maestro si affiancano anche altre figure di riferimento come il pianista preparatore. Diverse tecniche di insegnamento si sono sviluppate nei secoli, seguendo i cambiamenti stilistici e di gusto. L'ampliamento dell'estensione vocale fino al raggiungimento massimo delle possibilità virtuosistiche, in particolare nel corso del Settecento e della prima metà dell'Ottocento (epoca del cosiddetto Belcanto), ha richiesto il consolidamento e la sistematizzazione dell'approccio didattico, con l'ausilio di testi e manuali a supporto dello studio tecnico-vocale. Ciò si è andato ad aggiungere alle competenze di natura maggiormente testuale, retorico e compositivo-improvvisativo richieste in una prima fase Seicentesca dello sviluppo della vocalità lirica all'italiana. A questo si sono aggiunti supporti di indagine scientifica sempre più sofisticati ai fini di una conoscenza fisiologica dei meccanismi di produzione del Canto Lirico, per cui oggi l'allievo affianca alla figura di riferimento del maestro anche la periodica consulenza di un medico foniatra. I contesti di trasmissione informale, integrandosi talvolta con quelli di natura formale, offrono la possibilità di una trasmissione e di un'educazione diversificata nel rispetto dell'uguaglianza di genere e dell'inclusività di un pubblico di diverse età (es. lezioni private, scuole di canto, laboratori, attività corali, recital, spettacoli lirici). L'ascolto stesso rappresenta un elemento indispensabile ed il primo passo verso l'apprendimento. L'allievo è caldamente invitato ad assistere a qualunque forma di esecuzione da parte di cantanti professionisti e non, all'osservazione degli stessi da un punto di vista gestuale, posturale, artistico-comunicativo.

MOT - Modalita' di trasmissione

Sempre in ambito informale, si registrano inoltre numerosissimi corsi, organizzati su tutto il territorio italiano da enti privati, esplicitamente dedicati agli studenti di Canto Lirico provenienti dall'estero. In questi corsi si considera il contatto con la cultura italiana, nella sua vastità di patrimonio immateriale, parte essenziale dell'apprendimento dell'arte in questione. Molti di questi programmi esistono da oltre un decennio (i.e. Mediterranean Opera Studio, Fio Italia, Opera Viva!, Oberlin, Operavision Academy, Premiere Opera Studio Foundation) ed alcuni dimostrano una forte base linguistica, a dimostrazione della correlazione tra insegnamento del canto lirico e conoscenza delle lingua italiana (in particolare il programma "Si parla, si canta!"). L'Elemento viene trasmesso in contesti formali organizzati per livelli crescenti di specializzazione: fa parte dei curricula delle scuole secondarie di primo e secondo grado, compresi i curricula specifici della scuola superiore coreutica. La formazione prosegue ad un più alto livello nella scuola terziaria e interdisciplinare nei Conservatori di Musica, fino alle Accademie di Alta Formazione di pertinenza di alcuni teatri lirici. Queste ultime istituzioni attraggono in Italia un gran numero di studenti provenienti dall'estero, a testimonianza vivente del riconoscimento internazionale della tradizione artistica italiana nel Canto Lirico. Si elencano di seguito le istituzioni di Formazione a tal scopo preposte: NON AFAM • scuola secondaria di primo grado • licei musicali e coreutici • istituti a curvatura musicale • altri istituti AFAM (Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica) • Conservatori e accademie MIUR (discipline speculative, musicologiche) • Drammaturgia musicale • Librettologia • Analisi musicale • Filologia musicale • Storia delle performing arts • Intermedia studies • Storia della musica • Storia del teatro • Storia della vocalità • Antropologia musicale • Sociologia della musica • Pubblicità specializzata • Neuroscienze • Scienze della voce. Nell'ambito della trasmissione formale dell'Elemento, la rete di riferimento principale è quella costituita in seno al MIUR dall'AFAM, che nello specifico contempla: • Conservatori di musica (59), • Istituti Superiori di Studi Musicali (24), • Istituti autorizzati (2) (art.11 DPR 8.7.2005, n.212) Nel 2021 il sistema AFAM annoverava 5172 allievi di canto e materie aggregate dall'elemento fra cui: • 3173 allievi di canto lirico e materie omogenee • 261 maestri collaboratori • 179 allievi in direzione di coro 880 sono i corsi AFAM di area omogenea che danno luogo a diplomi biennali, triennali e master dove avviene la trasmissione del bene: • Canto • Canto - Ind. Canto lirico • Canto - Ind. Direttore di palcoscenico • Canto - Ind. Discipline dello Spettacolo Musicale • Canto Lirico • Canto rinascimentale barocco • Discipline musicali a indirizzo tecnologico per l'Arte Scenica e la Regia dello Spettacolo Musicale • Lied ed oratorio • Popular music - Ind. Canto: Canzone classica napoletana • Composizione corale • Direzione di coro • Direzione di Coro e

Composizione corale • Musica Corale e Direzione Coro • Musica Sacra • Musica vocale da camera • Musica vocale da camera - Ind. Cantanti • Musica vocale da camera - Ind. Cantanti/Pianisti • Musica vocale da camera - Ind. Pianisti • Regia Lirica - master I livello • Regia Lirica - master I livello • Repertorio vocale da camera italiano tra Otto e Novecento - master II livello • Repertorio vocale da camera italiano tra Otto e Novecento - master II livello • Maestro collaboratore • Maestro collaboratore - Ind. Vocal coach • Maestro collaboratore al pianoforte • Maestro collaboratore per il canto • Maestro Sostituto e Korrepetitor. L'alta formazione dedicata all'elemento, nel MUR non è solo di carattere artistico/performativo, ma anche di carattere storico/speculativo e di ricerca, principalmente praticata nelle Università (anche se nell'ultimo anno si sono aperti nuovi diplomi accademici di musicologia anche nei Conservatori). Ad ogni buon conto, il sistema di Formazione Universitaria annovera 138 insegnamenti di carattere musicologico (dati CIDIM) in seno a diverse facoltà. I Corsi di Laurea in Musicologia o Musica attivi sono dieci: • CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN MUSICA E ARTI PERFORMATIVE ◦ Università degli Studi di Padova ◦ Università degli Studi "Ca' Foscari" di Venezia • CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN MUSICA E SPETTACOLO ◦ Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" • CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN MUSICOLOGIA ◦ Università degli Studi di Milano ◦ Università degli Studi di Palermo ◦ Università degli Studi di Pavia ◦ Università degli Studi di Roma "La Sapienza" ◦ Università degli Studi di Udine • CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI ◦ Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" ◦ Università degli Studi "Ca' Foscari" di Venezia. Un unico dipartimento di Musicologia in Italia è attivato e ha sede a Cremona, sede distaccata dell'Università di Pavia. Il sistema di trasmissione del Bene nelle fasce precedenti all'Alta Formazione è completato da 684 Scuole statali ad indirizzo musicale (medie superiori) e 134 Scuole civiche. I Teatri d'opera italiani, costruiti architettonicamente e acusticamente secondo una specifica sapienza antica per esaltare e amplificare le potenzialità del canto lirico, rappresentano i luoghi principali nei quali la realizzazione del Bene si manifesta nella sua socialità, costituendo una risorsa inesauribile di aggregazione e di produzione culturale. Nel contesto italiano, l'elemento interagisce costantemente tra comunità praticanti di contesti poetico-musicali tradizionali e forme metriche, prevalentemente improvvisate, come ad es. "L'ottava Rima, Il Cunto, Il Calendimaggio, Il Canto a Tenores". Il dialogo costante tra arti correlate e le espressioni minori, come sostrato culturale lingua e cultura nel contesto nazionale, favorisce un ecosistema culturale interconnesso e largamente inclusivo. La storia del Bene immateriale – l'arte del canto lirico italiano – si intreccia

indissolubilmente, sin dal suo nascere, con il repertorio musicale scritto da Compositori interessati e dotati del talento necessario a comprendere le esigenze tecniche del canto lirico. Questa condivisione profonda tra interprete canoro e creatore musicale delle problematiche inerenti la pratica vocale e le sue caratteristiche tecnico-espressive da una parte, e le esigenze estetiche e creative dell'evoluzione del linguaggio musicale dall'altra, si configura come una inedita e straordinaria collaborazione artistica dove il contributo di ciascuna parte diventa essenziale per la nascita e lo sviluppo di un repertorio vocale e operistico nazionale che rappresenta ancor oggi l'80% della totalità del contesto mondiale di questo genere di spettacolo dal vivo. La figura del compositore, per la vitalità e la persistenza attuale del Bene in questione, è quindi storicamente fondamentale e necessaria ancora oggi per garantire la vitalità e trasmissione del canto lirico italiano, che necessita di nuovo repertorio tecnicamente composto in modo appropriato, consapevole e rispettoso della natura fisiologica e delle caratteristiche tecniche del Bene.

SVS - STATO DI VITALITA' DELL'ELEMENTO

La Comunità svolge in maniera continuativa numerose attività di salvaguardia dell'Elemento che nel suo percorso storico-antropologico è giunto sino a noi attraverso secoli e generazioni, divenendo uno mezzo di espressione culturale, emotiva, di intrattenimento, di pubblica conoscenza nonché di studio e approfondimento. Le prime scuole di Canto Lirico sono nate nel XVII secolo ma, a livello statale, solo il Regio Decreto 1954/1930 ha istituito i Conservatori, che in seguito ai recenti interventi di riforma sono stati inseriti nell'Alta Formazione Artistica e Musicale MIUR (l. 508/1999). Sulla base di un ampio riconoscimento transnazionale dell'Arte del canto lirico italiano, sono stati ideati specifici progetti (i.e. Marco Polo, 2005 e Turandot, 2009) volti promuovere il sistema universitario italiano all'estero e a facilitare l'inserimento degli studenti stranieri nelle università italiane. A lato della formazione formale istituzionalizzata, troviamo la formazione informale che ad oggi vede impegnati singoli e gruppi in attività di forme varie (seminari, convegni, masterclass, workshop, corsi e programmi per giovani cantanti lirici) talvolta anche altamente professionalizzanti. L'educazione, infatti, è una delle misure di salvaguardia fondamentali a cui la Comunità ha dedicato la propria attività. Inoltre, dal 2009 sono stati sviluppati progetti aventi come focus bambini e giovani (e.g. Opera kids 3-6, Opera In Canto, Opera it 14-19) che, attraverso il canto e la gestualità, sperimentano e intervengono nell'arte scenica e nello spazio sonoro. Allo stesso modo, sono stati sviluppati percorsi di formazione per docenti, genitori e famiglie che attraverso specifici contenuti e moduli interdisciplinari della musica, teatro, gioco, letteratura, storia e attualità approcciano ai diversi aspetti

SVSM - Misure di salvaguardia

dell'Elemento quale patrimonio culturale immateriale. Dal punto di vista della performance il Regio Decreto 438/1936 ha istituito gli Enti Lirici, sottolineando già all'art.2 che l'attività di questi ultimi dovesse "ispirarsi soprattutto all'educazione musicale e teatrale" della collettività. Gli Enti Lirici furono poi convertiti poi in Fondazioni Lirico-Sinfoniche e Teatri di Tradizione dalla L. 367/1996. Lo stato contribuisce alla diffusione, salvaguardia e tutela dell'elemento nella sua espressione performativa, sostenendo sul territorio la complessa rete dell'industria culturale (Fondazioni Lirico Sinfoniche, Teatri Tradizione, Festival, Istituzioni di lirica ordinaria) per mezzo del F.U.S. (Fondo Unico per lo Spettacolo, L. 163/1985). Oltre allo spazio acustico dedicato alla performance, questi luoghi della tradizione comprendono pertinenze come musei ed archivi di fondamentale importanza per la conservazione e salvaguardia dell'Elemento. Ricerche multidisciplinari hanno prodotto anche recentemente studi e pubblicazioni e rilevato il rapporto tra l'elemento e gli aspetti materiali connessi agli spazi tradizionali, includendo discipline come "Architettura teatrale ed ingegneria acustica", utili anche all'impiego di conoscenze nell'ambito della progettazione e del restauro. Interventi legislativi a livello regionale includenti misure a sostegno dell'Elemento nella sua declinazione educativa e/o performativa si registrano su gran parte del territorio nazionale, come ad esempio: ● EMILIA-ROMAGNA Legge Regionale n. 13 del 5 luglio 1999: Norme in materia di spettacolo dal vivo ● SICILIA Legge regionale n. 25 del 5 dicembre 2007: Interventi in favore delle attività teatrali ● CAMPANIA Legge regionale n. 6 del 15 giugno 2007: Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo ● LAZIO Legge regionale n. 15 del 29 dicembre 2014: Sistema cultura Lazio: Disposizioni in materia di spettacolo dal vivo e di promozione culturale ● LOMBARDIA Legge regionale n. 25 del 7 ottobre 2016: Politiche regionali in materia culturale – Riordino normativo ● LIGURIA Legge regionale n. 34 del 31 ottobre 2016: Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo dal vivo ● CALABRIA Legge regionale n. 19 del 18 maggio 2017: Norme per la programmazione e lo sviluppo regionale dell'attività teatrale ● PIEMONTE Legge regionale n. 11 del 1 agosto 2018: Disposizioni coordinate in materia di cultura ● VENETO Legge regionale n. 17 del 16 maggio 2019 ● MARCHE Legge regionale n. 11 del 3 aprile 2009. La necessità di salvaguardia fisica dell'elemento ha mantenuto e sviluppato una comunità medica e sanitaria che ha evoluto esperienze dedicate, nella prevenzione, nel trattamento, nella riabilitazione. Si sono sviluppati percorsi scientifici specifici di formazione sanitaria dedicata, sia in libera professione come pure curricolari, organizzati per master, corsi, programmi ; come pure si sono avviati percorsi integrati fra sanitari, didatti e artisti, all'interno di Scuole, Conservatori e Università. La diffusione

storico-geografica dell'elemento, dove le comunità italiane sono migrate e dove si è iniziata la pratica dell'elemento, ha portato allo sviluppo di altrettanti centri di medicina dell'Arte, nazionali ed internazionali, e di studi e corsi dedicati in analogia ed in contatto con la comunità scientifica e sanitaria italiana. L'evidenza vitale della profonda funzione sociale e culturale dell'Elemento è stata espressa con continuità dalla comunità anche come strumento di mitigazione degli effetti ed impatti della crisi pandemica COVID 19, con ricorso a dispositivi virtuali e digitali di condivisione divulgativa e social, comunque non sostitutivi dell'espressività e fruizione dell'elemento stesso in live. Infatti il processo di digitalizzazione in questo contesto deve essere considerato una forma di documentazione, non un surrogato dell'esperienza reale di fruizione. Fra le diverse implicazioni della diffusione dell'Elemento riveste particolare rilevanza il sistema di informazione internazionale. Sono migliaia, nel mondo, i giornalisti, i cronisti, i reporter, i commentatori, i fotografi di scena e i videomaker che si occupano professionalmente in modo continuativo dell'Elemento e dei patrimoni aggregati. Si enumerano qui le espressioni principali: ● riviste (magazine) a stampa di settore ● spazi nella stampa generalista ● portali web di settore ● portali di diffusione dell'arte lirica in streaming ● canali radio di settore ● editoria a stampa e noleggio ● editoria video discografica ● editoria web ● canali video di settore. Inoltre, la salvaguardia della voce e della salute del cantante ha stimolato l'approfondimento in questo senso della Medicina Preventiva, delle Consulenze Igieniche, dell' Otorinolaringoiatria specialistica e della Foniatria, attraverso un lavoro fianco a fianco con i principali insegnanti di Canto italiani, al fine di descrivere fisiologicamente le funzioni vocali e respiratorie caratteristiche dell'arte del canto lirico italiano. Questa conoscenza condivisa ha dato vita a una medicina delle arti e del teatro con medici, fisiologi e neuroscienziati che eseguono ricerche specifiche in questo settore. La ricerca sull'arte canora italiana si è diffusa in tutto il mondo; ad oggi gli studi sugli aspetti della tecnica italiana sono ancora in via di sviluppo.

SVSA - Aspetti di rischio per la salvaguardia

I principali fattori di rischio per la vitalità dell'elemento sono rappresentati: - Invecchiamento della comunità detentori e praticanti - Bisogno di Implementare una didattica che tenga conto anche degli aspetti specifici dell'educazione interdipendente tra fisiologia, corpo e igiene vocale - La digitalizzazione massiva come rischio di disabitudine all'ascolto consapevole e sensoriale per la trasmissione ed apprendimento dell'elemento. Tale fenomeno minaccia altresì di sostituire la fruizione live dell'elemento con qualcosa di registrato che non contribuisce alla funzione sociale ed aggregativa dello stesso. Ciò anche a favore del rapporto intrinseco emotivo e coesivo -sociale più ampio tra performer e diversi target di audience in spazi culturali e pubblici naturalmente vocati.

Le radici storiche ed antropologiche dell'Arte del canto lirico italiano affondano nella cultura popolare, costituendo un caso unico e a suo modo paradigmatico, di unione tra cultura "alta" e "bassa" (Highbrow & Lowbrow). A sua volta, la cultura popolare che costituisce il sostrato di questa forma d'arte, sovente guarda a quella colta, giacché, per esempio, le fonti d'ispirazione per i Cantori dell'Ottava Rima, una pratica tradizionale poetico-musicale che risale ai primi anni del XIV secolo, ancora oggi praticata nel Centro Italia soprattutto in ambito non accademico, sono costituite dai grandi testi della letteratura epica. L'Orlando Furioso dell'Ariosto, la Gerusalemme Liberata del Tasso, senza dimenticare la Divina Commedia di Dante Alighieri, da tempo immemore offrono i canovacci per narrare le difficoltà dell'esistenza, le meraviglie incontrate, ma anche l'organizzazione del lavoro. Pratica fortemente radicata nella lingua italiana e allo stesso tempo nello stile monodico recitativo, per i cantori dell'Ottava rima la "presa di parola" è possibile solo attraverso la voce intonata. La storia dell'ottava rima è profondamente legata alla dimensione orale e musicale della sua intonazione, e le testimonianze della sua presenza risalgono addirittura al Medio Evo. Nel Quattrocento, tale forma d'arte improvvisata è a tal punto popolare che intellettuali della taglia di Pietro Aretino e di Niccolò Machiavelli si dilettaevano nell'improvvisare ottave canterine, dimostrando la vitalità di questa forma d'arte minore frutto dell'attimo fuggente e della ispirazione del momento. Come scrive Cecilia Luzzi nel volume a cura di Maurizio Agamennone "Cantar ottave. Per una storia dell'intonazione cantata in ottava rima" (Lucca, Libreria Musicale Italiana 2017) la produzione madrigalistica del Cinquecento e l'avvento della monodia accompagnata in stile rappresentativo sono strettamente legati a questa forma d'arte popolare. La Luzzi dimostra come l'apice della fortuna delle composizioni musicali sulle stanze in ottava rima sia stato raggiunto poco dopo la metà del Cinquecento, sull'onda del successo dell'Orlando Furioso alle cui strofe erano dedicate apposite melodie per la loro intonazione cantata. Ricordando la figura del cantore compositore e stampatore di origine francese Antonio Barré e i suoi madrigali ariosi contenuti nel Secondo libro delle muse a quattro voci, i Capricci sulle stanze ariostesche di Giachet Berchem, e quelli di Orlando di Lasso contenuti nella antologia di Barré, la studiosa ha evidenziato la presenza di melodie-tipo riconducibili agli stilemi delle formule melodiche utilizzate dai cantori popolari, come suggerito da James Haar; mentre nella intonazione delle strofe della Gerusalemme liberata del Tasso si manifesta quella distinzione tra funzione narrativa e funzione drammatica o scenica proposta da Maurizio Bianconi, quest'ultima esemplificata attraverso le Musiche a voce sola di Sigismondo d'India. Se l'ottava rima è ancora presente nei

NSE - Notizie storiche relative all'elemento

libretti del teatro musicale di corte, viene invece abbandonata nei libretti scritti per il teatro che si può definire "impresariale", a favore di strutture metriche più flessibili e agili. Una diversa forma di ottava è quella costituita da versi endecasillabi a rima alternata chiamata canzona e scritta in siciliano, che si presenta sia in veste monodica che polifonica. Nelle intavolature per voce e chitarra alla spagnola prevalentemente manoscritte era denominata anche "ceciliana" ed è caratterizzata dal pathos del tormento di amori infelici, e in qualche raro caso le sue note dolenti sono filtrate anche nell'opera seicentesca. Nell'Italia del Quattrocento, poi, bisogna guardare anche alle corti cittadine; in città come Firenze esisteva una lunga tradizione di festeggiamenti con musiche di carattere popolare, che trovavano il loro culmine nelle celebrazioni per il Carnevale: i Canti Carnascialeschi dal contenuto lieto e mondano, i quali, a loro volta, sovente si trasformavano in spettacoli aulici, lasciando intravedere ancora una volta quel fiume sotterraneo tra cultura alta e bassa, che costituisce una particolarità di questa forma d'arte. Se il ricorso alla musica per accompagnare un testo drammatico non era cosa nuova a quel tempo, del tutto inusuale era invece la messa in scena di un testo teatrale giovandosi interamente del canto, ed infatti la transizione avviene in modo graduale. Nelle grandi corti rinascimentali, la musica inizia ad assumere un ruolo di celebrazione solenne delle cerimonie – soprattutto matrimoni con intenti dinastici - che esibivano il potere e la ricchezza dei signori; da tale spunto celebrativo nacquero gli Intermedi, che venivano intercalati durante le rappresentazioni teatrali agli atti della commedia. La meraviglia di questi Intermedi, come scrisse Nino Pirrotta, era tale perché all'elemento musicale (cantato e suonato) si affiancava l'elemento figurativo, plastico e pittorico, costituendo un embrione di quello che poi si svilupperà come spettacolo d'arte totale, ossia il Melodramma (l'Opera). Se quindi nel Cinquecento la musica (soprattutto sotto forma del madrigale, ossia una polifonia a più voci) aveva iniziato ad essere utilizzata per accompagnare gli spettacoli teatrali, "La prima poesia che in istile rappresentativo fosse cantata in palco fu La favola di Dafne del signor Ottavio Rinuccini, messa in musica da Jacopo Peri con poco numero di suoni con brevità di scene e in piccola stanza recitata, e privatamente cantata", come scrisse nel 1634 Pietro di Giovanni Bardi, parlando di una rappresentazione che era avvenuta però anni prima, durante il Carnevale del 1597; sempre a Firenze, questa volta però il 6 ottobre del 1600, si rappresentò quello che è considerato il primo "dramma per musica" della storia, ossia L'Euridice, secondo frutto della collaborazione tra il musicista Peri e il letterato Rinuccini. Qui la vera novità è costituita dal fatto che il "canto a voce sola" prende nettamente il sopravvento; la musica doveva "semplicemente" rafforzare l'espressività del testo poetico, il quale aveva la netta supremazia, giacché era reputato in

possesso di virtù espressive dirette, grazie alla sua maggior naturalezza e semplicità rispetto alle complicazioni innaturali del canto a più voci (madrigale). Sempre in ambito cortigiano, nel 1607 vede la luce il primo grande capolavoro del genere, ossia L'Orfeo, firmato dalla coppia Claudio Monteverdi (musica), Alessandro Striggio (testo poetico), che però è ancora definito una "Favola pastorale", i cui protagonisti sono dunque personaggi mitologici. L'espansione rapidissima del genere infiamma tutta la Penisola, da Nord a Sud, ma è a Venezia dove la relativa permissività della censura in vigore nella Serenissima permette di abbandonare gradualmente i libretti con contenuti e storie tratte dalla mitologia e di affrontare soggetti più "umani", direttamente ispirati all'antichità greco-romana. L'apertura del primo teatro pubblico al mondo, avvenuta sempre a Venezia (S. Cassiano, 1637) permette al genere operistico di iniziare a proporsi a un pubblico composto da una colta borghesia mercantile, embrione di un pubblico diverso da quello – raffinatissimo – dei cortigiani. Nel suo successivo sviluppo e nella sua imparabile diffusione, l'Arte del canto lirico – declinata in quello spettacolo d'arte totale che oggi è conosciuto come opera lirica - mantiene questa dicotomia estremamente fruttifera tra cultura alta e bassa, come testimoniato anche da quella stagione dorata del belcanto, che vede la nascita e la crescita di una particolare scuola di canto, portata al suo auge da compositori della taglia di Rossini, Bellini, Donizetti, i cui capolavori arrivano tanto alla borghesia agiata, come alle classi popolari in due modi diversi: o direttamente attraverso i teatri, oppure grazie a un efficace sistema di mediazioni, vale a dire trascrizioni e/o riutilizzazioni di materiale derivato dal melodramma. A questo proposito vale la pena di citare: 1) I "Viggianesi", suonatori ambulanti originari di Viggiano (Basilicata), segnalati per tutto l'Ottocento non soltanto a Napoli e in Italia, ma in tutta Europa, in Turchia, Stati Uniti e nell'America Latina (Cile); costoro eseguivano non solo motivi tradizionali, ma anche frammenti d'opera (Cimarosa, Rossini e Mercadante); 2) Tenori "di strada" (a voce sola), che si esibivano soprattutto a Napoli, ma anche in altre parti d'Italia, con un vasto repertorio, costituito anche da arie d'opera. 3) In ambito lombardo e ligure sono note alcune incatenature (ossia una sorta di collage tra frammenti diversi) che venivano chiamate a Milano minestrùn o risott, in Liguria remescellu (rimescolamento). Si tratta di componimenti d'osteria, accompagnati da diversi strumenti, con ampio ricorso a citazioni operistiche. 4) Pratica bandistica, il cui repertorio era costituito da trascrizioni di arie o frammenti d'opera (celebre in questo senso fu il Concerto Cantoni, citato anche da Bernardo Bertolucci nel suo film La strategia del ragno). La massima fusione popolare – tra l'arte del canto lirico (opera) e la nazione italiana – s'incarna nella figura di Verdi, per un rapporto di filiazione che, come scriveva Massimo Mila, va dall'artista alla

Nazione, la quale in lui si identifica. Se Verdi chiude una stagione storica dell'opera italiana, un'altra la apre Giacomo Puccini, seguito da compositori della "Giovine Scuola", come Pietro Mascagni e Ruggero Leoncavallo; costoro, a loro volta, vengono affiancati da altri maestri quali Francesco Cilea ed Umberto Giordano, musicisti sensibili anche agli influssi delle correnti musicali europee (come già lo era stato Puccini) e in grado di proporre una sorta di evoluzione del canto lirico che concilia l'esigenza di "canto di conversazione" con un'orchestrazione più ricca e composita. Le fioriture e i virtuosismi del "belcanto" vengono sostituiti da una vocalità corposa a voce piena in cui si estremizza la portanza vocale, assecondando le ampie melodie del "canto spianato". Come scrive Nicola Bonora nel suo saggio *Il piacere estetico. Alcune considerazioni in merito al "giouire" del canto lirico*, "Il fascino che sprigiona dal canto lirico appare in sostanza essere una componente costante ed essenziale della storia dell'opera e della sua ricezione". La capacità di suscitare affetti e di catalizzare passioni sono due delle caratteristiche salienti che hanno accompagnato sin dai suoi esordi questa forma d'arte, la cui tecnica si è affinata, anche in relazione ai diversi spazi sonori che si è trovata progressivamente ad abitare, nel corso del tempo. L'Arte del canto lirico si è sviluppata rigogliosamente anche fuori dai confini italiani, dando vita a un repertorio di opere liriche (una delle derivazioni principali di questa forma d'arte) composte in differenti lingue nazionali. Questa tendenza si è accentuata nel corso del XIX secolo, quando il sorgere delle cosiddette "Scuole Nazionali" ha portato alla ancor più capillare diffusione del canto lirico, associato non solo a lingue come il francese, tedesco e inglese, ma anche a lingue di origine slava, come il ceco. In Spagna, invece, si fa largo un genere più leggero come la Zarzuela, una sorta di operetta che alterna, come peraltro accadeva già nel Singspiel di origine germanica, parti recitate e parti cantate, ovviamente tutte in lingua castigliana.

DO - DOCUMENTAZIONE

Riferimenti bibliografici: • GIROLAMO MERCURIALE, *De arte gymnastica*, 1573 • BERNARDINO RAMAZZINI, *De morbis artificum diatriba*, Modena 1700 • TOSI, PIER FRANCESCO. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723 • TACCHINARDI, NICOLA. *Dell'opera in musica sul teatro italiano e de' suoi difetti* / opuscolo di Nicola Tacchinardi artista toscano Firenze, Giovanni Berni, 1833 • MANUEL GARCIA, *Traité complet de l'art du chant (en deux parties)*, Paris, Brandus, [1840/1847] • GIUSEPPE FERRARIO, *Influenza del suono del canto e della declamazione sull'uomo in stato di salute e di malattia e bisogni primari delle società teatrali drammatiche per civilmente ed onestamente esistere*, Milano, Placido Maria Visaj, 1841; • ENRICO DELLE SEDIE, *Arte e*

fisiologia del canto, Milano, Ricordi, 1876 • ENRICO DELLE SEDIE, Estetica del canto e dell'arte melodrammatica, Milano, Ricordi, 1885 • MORELL MACKENZIE, Igiene degli organi vocali: manuale pratico per cantanti ed oratori, Napoli, Preisig, 1888 • GIUSEPPE LABANCHI, Dell'arte del canto in Italia, Napoli, Tizzano, 1888 • GIUSEPPE NUVOLI, Fisiologia, igiene e patologia degli organi vocali in relazione all'arte del canto e della parola. Ad uso dei medici e degli artisti, Milano, Vallardi, 1889 • FILIPPO CAMPANELLA, Guida per i giovani cultori del canto: studio sulla voce umana: metodo, igiene, fisiologia, Napoli, Tocco, 1890 • LEOLPOLDO MASTRIGLI, Igiene del cantante: Manuale ad uso dei maestri, artisti e dilettanti di canto, Roma, Paravia, 1889 • GIUSEPPE NUVOLI - PIO Di PIETRO, Sull'uso delle vocali nell'insegnamento del canto: contributo alla fisiologia della voce, Torino, Bocca, 1898 • AMINTORE GALLI, Il Canto di Sala e di Teatro: Trattato d'Arte Vocale, Milano, Demarchi, [dopo il 1900] • ANDREA GIUSEPPE LABANCHI, Gli artisti lirici e la scuola del canto in Italia: studio critico-tecnico, Napoli, Colagrande, 1902 • ALBERTO GIOVANNINI, Manualetto di nozioni utili per chi vuol dedicarsi allo studio del canto: Adottato nel R. Conservatorio Verdi di Milano, Milano, Mariani, 1902 • CARLO LABUS, Relazione tratta dagli Atti de Congresso didattico, Milano, 1908 • CARLO LABUS, Per l'oratore e per il cantante: principî di fisiologia e fisiologia patologica della voce e di estetica ed igiene vocale, Milano, Hoepli, 1912 • GIULIO SILVA, Il moderno canto artistico italiano e la sua pedagogia, Torino, Bocca, 1912 • PAOLO MANTEGAZZA, Elementi d'Igiene, Sesto s. Giovanni, Madella, 1912 • GIULIO SILVA, Il Canto ed il suo insegnamento razionale: Trattato teorico pratico seguito da un'appendice contenente brevi nozioni sulle principali malattie vocali e sull'igiene del cantante, Torino, Bocca, 1913 • GIULIO SILVA, Appunti di pedagogia del canto, Torino, Bocca, 1915 • GIULIO SILVA, La pneumografia nell'insegnamento del canto, Biella, Testa, 1915 • GIULIO SILVA, Consigli agli allievi di canto principianti, New York, Schirmer, 1917 • MATHILDE MARCHESI, The Marchesi Vocal Method , 1910 Marchesi, Mathilde, Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method. Reprint of the Enoch & Sons, Ltd., London, editionDover (1970). • LUISA TETRAZZINI, Sull'arte del canto (How to sing) , GH Doran Co. New York 1923 • GUGLIELMO BILANCIONI, La voce parlata e cantata, normale e patologica: Guida allo studio della fonetica biologica, Roma, Pozzi, 1923 • CARLO BIAGGI, Disfonie professionali negli artisti di canto, Treviglio, Tipografia sociale, [1924] • PAUL BRUNS, Minimalluft und Stütze, Berlin-Charlottenburg, Göritz Verlag, 1929 • PAUL BRUNS, Carusos technik, Berlin-Charlottenburg, Charlottenburger West-Buchhandlung, Otto George, 1922 • GIUSEPPE NUVOLI -PIO Di PIETRO, Janua Cantus: Fisiologia preparatoria all'insegnamento del canto, Milano, Ricordi, 1932 • DOMENICO

**RBS - Riferimenti
bibliografici e sitografici**

SILVESTRINI, L'insegnamento del canto fisiologico: nuovo metodo scientifico e artistico - teorico e pratico con l'ausilio della cinematografia: per le scuole pubbliche e private, Bologna, Zanichelli, 1940; • AURELIO TRONCHI, Come correggere i difetti della voce: consigli pratici per la preparazione al diploma di bel canto didattico, Milano, Ricordi, 1941 • AURELIO TRONCHI, L'arte del bel canto italiano, Reggio Emilia, Pedrini, 1943 • PIRROTTA, NINO. Li due Orfei, Einaudi, 1969 • CORNELIUS REID, Bel canto: principles and practices, New York : Joseph Patelson Music House, 1971 • NANDA MARI – OSKAR SCHINDLER, Colloquio fra canto e foniatra, Padova, Zanibon, 1974 • PERELLO' J, CABALLE' M, GUITART E, Canto - Diccion. Foniatría estética, Barcelona, Editorial científico medica, 1982 NOMI • CELLETTI, RODOLFO. La storia del Belcanto, Discanto, 1983 • ROSSELLI, JOHN. L'impresario d'Opera, Torino, EDT, 1985 • LEYDI, ROBERTO. L'opera e la cultura popolare, in Storia dell'Opera Italiana, EDT Musica, 1988 • CELLETTI, RODOLFO Il Canto, Garzanti, 1989 • TANSELLE, G. THOMAS. A rationale of Textual Criticism, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, c 1992 • RICHARD MILLER, The structure of singing: system and art in vocal technique, New York, Schirmer, 1996 • CAMARA DE LANDA, Enrique, "L'influenza italiana e spagnola nel teatro musicale di Buenos Aires (1747-1900)", in Anna Laura Bellina (ed.), Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica, (Treviso: Diastema Libri, 2000), p. 191-218. • JAMES STARK, Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy, Toronto, University Press, 2003 • TOMATIS ALFRED, L'orecchio e la voce, Milano, Baldini & Castoldi, 1993-2000 • LEOPOLD, SILKE. Die Anfänge von Oper und die Probleme der Gattung, in Journal of Seventeenth-Century Music, Vol. 9 2003 • BONORA, NICOLA. Il piacere estetico. Alcune considerazioni in merito al "gioco" del canto lirico, in Divus Thomas, Vol. 108. N. 3, settembre-dicembre 2005 • EMANUELE, MARCO. Voci, corpi, desideri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006 • NAYR GARITH, The craft of singing, Plural Pub. 2007 • MILLER DONALD GRAY, Resonance in Singing, Princeton, Inside View Press, 2008 • BEGHELLI MARCO, TALMELLI RAFFAELE. Ermafrodite armoniche: il contralto nell'Ottocento, Varese, Zecchini editore, 2011 • CETRANGOLO, ANIBAL ENRIQUE. Dentro e fuori il teatro : ventura degli Italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata, Isernia : Iannone, 2018 • AURA M, GENEID A, Bjørkøy K, RANTANEN M, LAUKKANEN AM. A Nasoendoscopic Study of "Head Resonance" and "Imposto" in Classical Singing. J Voice. 2022 Jan;36(1):83-90. doi: 10.1016/j.jvoice.2020.04.013. Epub 2020 Jun 6. PMID: 32513553. • D'ORAZIO D. Anechoic recordings of Italian opera played by orchestra, choir, and soloists. J Acoust Soc Am. 2020 Feb;147(2):EL157. doi: 10.1121/10.0000739. PMID: 32113294. • Ternström S, Cabrera D, Davis P. Self-to-other ratios measured in an opera chorus in

performance. *J Acoust Soc Am*. 2005 Dec;118(6):3903-11. doi: 10.1121/1.2109212. PMID: 16419832. • SCOTTO DI CARLO N. Internal voice sensitivities in opera singers. *Folia Phoniatr Logop*. 1994;46(2):79-85. doi: 10.1159/000266296. PMID: 8173616. • Bottalico P, Graetzer S, Hunter EJ. Effect of Training and Level of External Auditory Feedback on the Singing Voice: Pitch Inaccuracy. *J Voice*. 2017;31(1):122.e9-122.e16. doi:10.1016/j.jvoice.2016.01.012 • Bottalico P, Graetzer S, Hunter EJ. Effect of Training and Level of External Auditory Feedback on the Singing Voice: Volume and Quality. *J Voice*. 2016;30(4):434-442. doi:10.1016/j.jvoice.2015.05.010 • Wolfe J, Garnier M, Smith J. Vocal tract resonances in speech, singing, and playing musical instruments. *HFSP J*. 2009;3(1):6-23. doi:10.2976/1.2998482 • Fielding JF. Medicine and the masters of Italian opera. *J Ir Coll Physicians Surg*. 1986 Apr;15(2):54-60. PMID: 11622293. • Kleber B, Veit R, Birbaumer N, Gruzelier J, Lotze M. The brain of opera singers: experience-dependent changes in functional activation. *Cereb Cortex*. 2010 May;20(5):1144-52. doi: 10.1093/cercor/bhp177. Epub 2009 Aug 19. PMID: 19692631. • Kleber B, Birbaumer N, Veit R, Trevorrow T, Lotze M. Overt and imagined singing of an Italian aria. *Neuroimage*. 2007 Jul 1;36(3):889-900. doi: 10.1016/j.neuroimage.2007.02.053. Epub 2007 Mar 24. PMID: 17478107. • Schindler O, Uberti M, Diversi G, Balocco E. Contributo allo studio della vocalità nella voce cantata: il "colore" nelle opere monteverdiane [Quality of the singing voice: the timbre of voice in Monteverdi's operas]. *Minerva Otorinolaringol*. 1969 Jul-Aug;19(4):202-14. Italian. PMID: 4930818. • Titze IR, Long R, Shirley GI, Stathopoulos E, Ramig LO, Carroll LM, Riley WD. Messa di voce: an investigation of the symmetry of crescendo and decrescendo in a singing exercise. *J Acoust Soc Am*. 1999 May;105(5):2933-40. doi: 10.1121/1.426906. PMID: 10335642. • Corvo E, De Caro W. COVID-19 and spontaneous singing to decrease loneliness, improve cohesion, and mental well-being: An Italian experience. *Psychol Trauma*. 2020 Aug;12(S1):S247-S248. doi: 10.1037/tra0000838. Epub 2020 Jun 25. PMID: 32584108. • Paoletti, Matteo, «A huge revolution of theatrical commerce». Walter Mocchi and the Italian musical theatre business in South America, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Siti dedicati a registrazioni musicali, partiture e spartiti digitali: • PETRUCCI LIBRARY. International Music Score Library Project (Petrucci Music Library) Biblioteca Petrucci con spartiti, partiture e parti liberamente scaricabili • INTERNET CULTURALE Cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane. Contiene Spartiti, Libretti per musica, Materiali di scena, Documenti, Sonoro • MUTOPIA PROJECT Free Sheet Music for Everyone. 2124 pieces of music – free to download, modify, print, copy, distribute, perform, and record – all in the Public Domain or under Creative Commons licenses, in PDF, MIDI, and editable

**RBS - Riferimenti
bibliografici e sitografici**

LilyPond file formats • FREE-SCORES Repertorio di musica • SIBLEY MUSIC LIBRARY Repertorio di musica • LUB MEDIATHEK RegISTRAZIONI storiche della SLUB di Dresda. • MUSIC TREASURES CONSORTIUM Il consorzio Music Treasures fornisce accesso online ai manoscritti musicali e a materiali a stampa più apprezzati al mondo, conservati negli archivi e nelle biblioteche musicali più importanti, al fine di promuovere ulteriori ricerche e borse di studio. Siti dedicati ai singoli compositori/autori: • HANDEL The Handel complete edition by Chrysander Fino ad oggi la più completa edizione delle opere di Handel • MOZART Neue Mozart Edition: digitalised version Contiene l'edizione integrale delle opere Mozart Siti dedicati ai patrimoni musicali delle biblioteche e degli archivi: • BIBLIOTECA DIGITALE LOMBARDA (BDL) Progetto per la digitalizzazione del patrimonio di biblioteche e archivi della Lombardia. La nostra biblioteca ha collaborato con la digitalizzazione parziale del "Fondo prezioso". • BIBLIOTECA DIGITALE DEL CONSERVATORIO DI MILANO Progetto di digitalizzazione delle collezioni della biblioteca del Conservatorio di Milano. • GALLICA Biblioteca digitale della BnF, Bibliothèque nationale de France. In linea dal 1997, permette l'accesso a più di 2 milioni di documenti. Partecipa anche ad Europeana. • HARVARD LIBRARY DIGITAL COLLECTION Collezione di libri musicali digitalizzati dalla Harvard University. Oltre 900 titoli di libri di argomento musicale, trattati, ecc. • BIBLIOTECA DIGITALE DELLA LIBRARY OF CONGRESS Biblioteca digitale della Library of Congress (USA). • ARCHIVIO STORICO RICORDI L'Archivio Storico Ricordi costituisce una delle più importanti raccolte musicali private al mondo di partiture, lettere, libretti, ecc. dell'editore musicale Ricordi • MEDIA LIBRARY ONLINE E' la prima rete italiana di biblioteche pubbliche, accademiche e scolastiche per il prestito digitale. Attraverso il portale si può consultare e prendere in prestito gratuitamente la collezione digitale di e-book, musica, film, giornali e riviste, banche dati, corsi di formazione online (e-learning), archivi di immagini, ecc. Vi sono risorse musicali di interesse come la Naxos Music Library che consente lo streaming delle registrazioni Naxos. • INTERNET ARCHIVE La più grande Biblioteca digitale a livello mondiale che mette a disposizione testi, libri, video, programmi televisivi, musica, immagini e pagine web. • Archivio Opera di Roma L'Archivio Storico ed Audiovisuale del Teatro dell'Opera di Roma • Archivi della Fondazione Cini di Venezia La Fondazione Giorgio Cini ha affiancato alle attività di ricerca e di promozione della cultura italiana e veneziana, la conservazione del patrimonio archivistico che essa custodisce. Un tesoro documentale di inestimabile valore culturale che raccoglie più di 90 fondi con oltre 5 milioni di documenti, fotografie e libri. Altre risorse digitali: • EUROPEANA MUSIC Biblioteca digitale europea, museo ed archivio. Il portale permette un punto di accesso

unico a testi, immagini e materiale multimediale di importanti istituzioni culturali europee. • MUSREF Una guida a oltre 8,000 risorse a stampa e digitali • Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall È l'archivio digitale dei Berliner Philharmoniker; comprende concerti, concerti dal vivo, filmati, interviste, ecc. • Medici TV È uno dei principali canali di musica classica. La piattaforma di streaming on demand vanta il più grande catalogo online di oltre 1.800 video di concerti, balletti, opere, documentari, masterclass, filmati dietro le quinte e interviste agli artisti. La risorsa richiede la sottoscrizione di un abbonamento. • The Metropolitan Opera Il Teatro mette a disposizione in streaming alcuni spettacoli gratuitamente. • Carnegie Hall Sono a disposizione le trasmissioni recenti e le playlist create per lo streaming. • Teatro Mariinsky, San Pietroburgo Offre lo streaming degli spettacoli attraverso la piattaforma mariinsky.tv • Takt1 È una piattaforma digitale di musica classica. Trasmette streaming live dalle migliori sale da concerto del mondo: Gewandhaus di Lipsia, Wiener Konzerthaus, Konzerthaus Dortmund, Wiener Symphoniker, ecc. Offre una ampia libreria multimediale con più di 2000 video di concerti e opere accuratamente selezionati, accessibili in qualsiasi momento: dalle registrazioni storiche con Herbert von Karajan o Wilhelm Furtwängler alle ultime registrazioni con Teodor Currentzis o Andris Nelsons. Offrono un periodo di prova gratuito di 7 giorni. • IMZ International Music + Media Center È un network dedicato alla promozione delle arti dello spettacolo attraverso i media audiovisivi, che offre informazioni e live streaming delle iniziative intraprese da teatri lirici e sale da concerto per superare l'attuale emergenza sanitaria. • <https://archives.nyphil.org/> Archivio Digitale della New York Philharmonic, che contiene molte partiture con segni di grandi direttori d'orchestra e programmi di sala. • Archivio del Teatro alla Scala. La Scala apre al pubblico la possibilità di accedere con facilità alla storia e al patrimonio artistico del Teatro. • Archivio della OSN Rai. L'Archivio Musicale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, ubicato nell'Auditorium Rai "Arturo Toscanini" di Torino, conserva un rilevante patrimonio di documenti musicali e di interesse musicale. • JSTOR (Journal Storage) è un archivio elettronico di articoli digitalizzati di oltre 1000 riviste accademiche e scientifiche. Con JSTOR è possibile consultare copie digitalizzate di riviste complete, escluse le annate più recenti. La risorsa richiede la sottoscrizione di un abbonamento. • Academia.edu È una piattaforma per condividere documenti di ricerca e studi accademici: libri, articoli, dispense, lezioni, ecc. Permette anche di monitorare e fare analisi sull'impatto delle ricerche e avere informazioni su altre ricerche di studiosi che si seguono.

Principali cataloghi di fondi e collezioni musicali: 1. Internet culturale <https://www.internetculturale.it/> Servizio Bibliotecario Nazionale <https://opac.sbn.it/biblioteche> 2. Polo SBN Regione

RBS - Riferimenti bibliografici e sitografici	<p>Lombardia La base dati SBN delle biblioteche lombarde comprende oltre 10.000 record di musica a stampa e libri della biblioteca del Conservatorio di Milano.</p> <p>https://www.biblioteche.regione.lombardia.it/vufind/Se_archopacr/Home 3. Catalogo Generale dei Beni Culturali https://catalogo.beniculturali.it/ 4. Ufficio Ricerca Fondi Musicali http://www.urfm.braidense.it/index/ 5. Museo internazionale e biblioteca della musica, Bologna http://www.museibologna.it/musica/ 6. Répertoire International des Sources Musicales (RISM) https://rism.info/ 7. Biblioteca del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali https://openweb.unipv.it/openweb/</p>
--	---

FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA

FTAK - Nome file digitale allegato	unnamed.jpg
FTAM - Didascalia	1. Teatro alla Scala di Milano. Rapporto tra arte scenica, detentori, pubblico e spazio acustico tradizionale ed architettonico.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI

FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA

FTAK - Nome file digitale allegato	foto 3.jpg
FTAM - Didascalia	3. Immagine spettrografica di una “Voce Lirica Cantata”.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI

FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA

FTAK - Nome file digitale allegato	foto 4.jpg
FTAM - Didascalia	4. Trasmissione dell'Elemento. Lezione di canto tra Maestro-Allievo e Maestro Ripassatore al Cembalo (repertorio barocco) presso l'Accademia Vivaldi (Fondazione Cini di Venezia).
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI

FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA

FTAK - Nome file digitale allegato	foto 5.jpg
FTAM - Didascalia	5. Trasmissione dell'Elemento. Lezione di canto con accompagnamento musicale (repertorio barocco) in spazio acustico naturale – Complesso Monumentale di San Francesco in Trevi.
FTAL - Liberatoria per	SI

uso immagine	
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 6.jpg
FTAM - Didascalia	6. Trasmissione dell'Elemento con gestualità descrittiva inerente all'emissione e all'altezza del suono in Teatro all'Italiana di Montecosaro (Macerata).
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 7.jpg
FTAM - Didascalia	7. Trasmissione dell'Elemento tra Maestro Ripassatore ed Allievo.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 8.jpg
FTAM - Didascalia	8. Coordinamento tra azione prossemica/gestuale e canto durante una prova di regia. Teatro Rossini di Pesaro.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 9.jpg
FTAM - Didascalia	9. Rapporto tra canto e azione scenica durante una prova di regia presso la sala prove del Teatro Lirico di Cagliari.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 10.jpeg
FTAM - Didascalia	10. Rapporto tra canto e coordinamento corporeo durante una prova di regia presso il Teatro Alla Scala di Milano.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 11.jpg
	11. Esecuzione di un'Opera Lirica in forma di concerto con coro

FTAM - Didascalia	e coro di voci bianche durante il periodo pandemico da Covid-19.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 12.jpg
FTAM - Didascalia	12. Didattica dal vivo ai bambini in occasione del progetto "Opera Education" di As.Li.Co.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 13.jpg
FTAM - Didascalia	13. Esecuzione performativa con repertorio di musica sacra presso la "Cappella Palatina della Reggia di Caserta".
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 14.jpg
FTAM - Didascalia	14. Didattica ludica ed immersiva durante il progetto "Opera Education" di As.Li.Co.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 15.jpg
FTAM - Didascalia	15. Esempio di direzione di coro durante un'esecuzione concertistica del coro del Teatro San Carlo di Napoli.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto16.jpg
FTAM - Didascalia	16. Gioachino Rossini (1792-1868), Il barbiere di Siviglia, spartito canto e piano, Vienna, Sauer e Leidesdorf, 1823 ca., Fondazione Rossini, Pesaro
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	

FTAK - Nome file digitale allegato	foto17.jpg
FTAM - Didascalia	17. Giuseppe Molteni (1800-1867), Ritratto di una delle più celebri cantanti liriche del XIX sec. Giuditta Pasta come "Nina pazza per amore", olio su tela, Pinacoteca di Brera, Milano.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto18.jpg
FTAM - Didascalia	18. Gaetano Donizetti (1797-1848),«Una furtiva lagrima» in: L'elisir d'amore, manoscritto autografo, atto II, c. 176v, Museo Donizettiano, Bergamo
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto19.jpg
FTAM - Didascalia	19. Temistocle Solera, Nabucodonosor, libretto per la prima rappresentazione del Nabucco di Giuseppe Verdi, 1842, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 20.jpg
FTAM - Didascalia	20. Adolf Hohenstein (1854-1928), Mimì, figurino per la prima rappresentazione de La Bohème di Giacomo Puccini, 1896, Archivio Storico Ricordi, Milano.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto21.jpeg
FTAM - Didascalia	21. Adolf Hohenstein (1854-1928), Falstaff, figurino per la prima rappresentazione del Falstaff di Giuseppe Verdi, 1893, Archivio Storico Ricordi, Milano
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto22.jpg

FTAM - Didascalia	22. Enrico Caruso ed Emma Kittlova Destinn, nei ruoli di Dick Johnson e Minnie per la prima rappresentazione de "La fanciulla del West" di G.Puccini, fotografia di scena, 1910, Archivio Storico Ricordi, Milano.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	foto 23.jpg
FTAM - Didascalia	23. Disegno (c.a. 1840) di Antonio Niccolini (1172/1850) del progetto con la pianta del teatro San Carlo di Napoli, delle fabbriche annesse, del corpo di guardia e del Palazzo Reale. Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione (ICCD).
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
FTA - DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
FTAK - Nome file digitale allegato	Foto 24.jpg
FTAM - Didascalia	24. Esempio di notazione storica musicale manoscritta per canto lirico italiano di "Recitar cantando". Jacopo Peri, Le musiche di Iacopo Peri nobil fiorentino sopra L'Euridice, Marescotti, 1600, Archivio del Liceo Musicale di Bologna.
FTAL - Liberatoria per uso immagine	SI
CM - CERTIFICAZIONE DEI DATI	
RAP - Rappresentante della comunita'	Comitato per la Salvaguardia dell'Arte del Canto Lirico Italiano (Rosanna Savoia, Federico D. E. Sacchi, Francesco Bellotto, Orietta Calcinoni, Carmelo di Gennaro, Marco Tutino) e singoli esperti (Angela Nisi, Roberta Pedrotti, Alessandra Palomba)
DAR - Data di registrazione	23 MARZO 2022
ADP - Profilo di accesso	1

foto 3.jpg

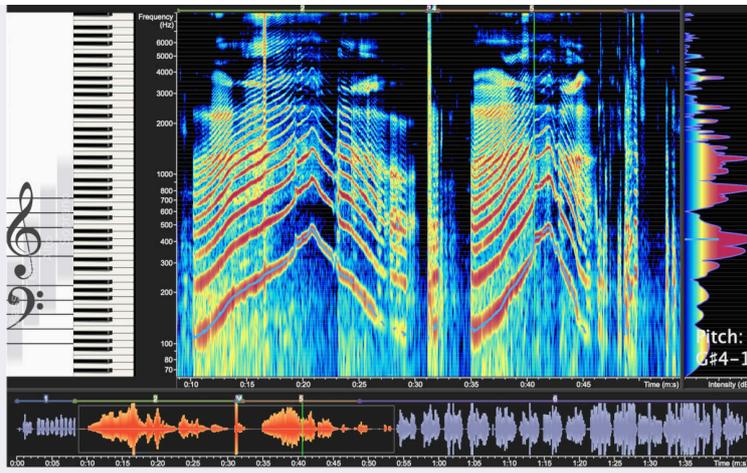


foto 4.jpg



foto 5.jpg



foto 6.jpg



foto 7.jpg



foto 8.jpg



foto 9.jpg



foto 10.jpeg



foto 11.jpg



foto 12.jpg



foto 13.jpg



foto 14.jpg



foto 15.jpg



foto16.jpg



foto17.jpg



foto18.jpg

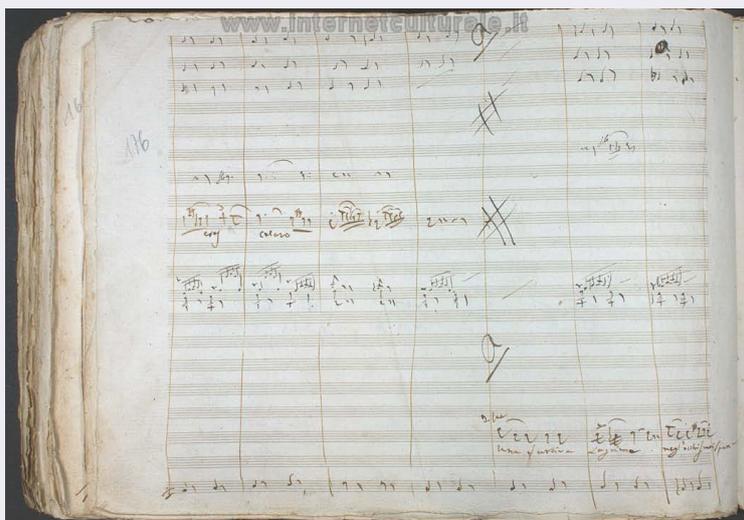


foto19.jpg

NABUCODONOSOR

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO PARTI

DI

TEMISTOCLE SOLERA

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA

L' AUTUNNO DEL 1842.



PER GASPARE TRUFFI

M.DCCC.XLII

foto 20.jpg



foto21.jpeg



foto22.jpg



foto 23.jpg

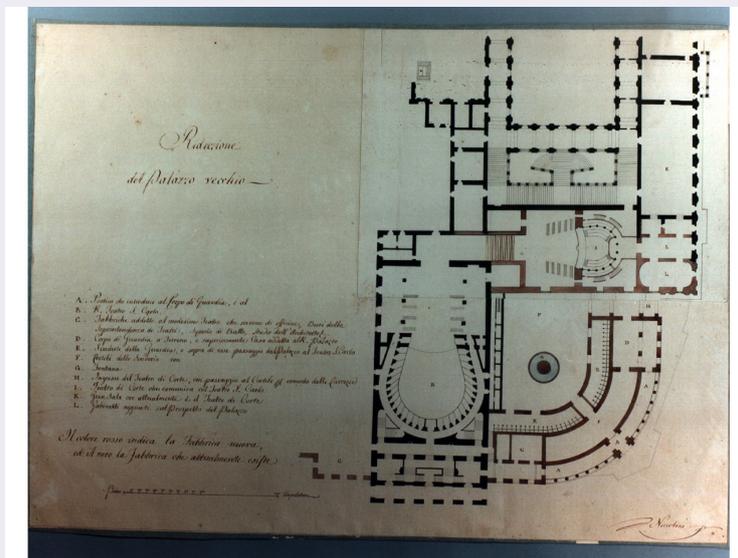


Foto 24.jpg

Aria Quinta

Illide mi a se di bel

ta sei va ga D'ognal tra cura o mai

disgom bri'l core Ardi d'amo re Ardi d'amo

re ar di d'amo re.

Ardi d'amore nell'amorose fiamme
 Risplende di beltà l'alto tesoro
 Qual gemma in oro.
 Ardi d'amore Amor pittore accorto
 Sa far le guancie di color d'aurora,
 E l'crine indora.
 Ma tu d'amore ogni fauilla spenta
 Al campo, al gregge sol pensi, & affanni
 Nel fior degli anni
 Nel fior degli anni alle canute cure
 Riuelto i bei desir negletto, e in colto
 Lasci il bel volto.

Torna deh torna alle dolcezze prime
 Non ti fouien cor mio de lieti giorni?
 Perche non torni?
 Credi cor mio per troppo feno è folle,
 Chi pensando à diman passa dolente
 Il dì presente.
 Ogni pensiero, ogni disegno atterra
 Soura'l goduto ben sol non può morte,
 O fato, ò forte.
 Eilli, che pens'ahi come strale, ò vento
 Si dileguano i giorni, e fuggon l'ore
 Ardi d'amore.

Aria Sesta

Dite v dte amanti Vdite,ò fere erranti O Ci lo,ò stelle O Luna,ò Sole Dón'edon'

