

INTRODUZIONE

La chiave di lettura di questo numero di «Chigiana» è sottesa. Non sta nell'uniformità dei contenuti, non è in un esplicito argomento-quadro, non si trova in un solo oggetto variamente declinato da molti autori.

Il segno di questo volume è nella ricchezza e nella complessità dell'Archivio e della Biblioteca dell'Accademia Chigiana intesi come fertile terreno di valorizzazione; sta nella descrizione del progetto elaborato e in corso di realizzazione su quel corpus straordinario di documenti; è nel suggerimento delle potenziali ricerche da quelle fonti derivabili e negli studi già ora da lì provenienti. E che qui sono, appunto, presentati.

Il *continuum* nei diversi saggi pubblicati in questo volume si regge quindi sulla consapevolezza che nel suo composito patrimonio archivistico e librario — formatosi in un secolo — l'Accademia ha una radice attiva da coltivare e promuovere. Come chiarisce Mauro Tosti Croce, solo dal 2019 per l'Archivio e dal 2020 per la Biblioteca è iniziata l'attività istituzionale di tutela prevista dal Codice dei beni culturali, con le formali dichiarazioni d'interesse della Soprintendenza competente. L'autore espone poi con chiarezza gli esiti delle ricognizioni e delle attività di descrizione e catalogazione da allora realizzate e apre, anche con giuste osservazioni critiche, alle prospettive future. Negli ultimi cinque anni lo studio, le parziali descrizioni e catalogazioni hanno infatti evidenziato tanto il notevole rilievo delle fonti quanto la necessità di un piano organico e programmato per ricostruirne i contenuti, la struttura, la storia.

I lavori svolti sono stati insomma fin qui un risultato apprezzabile e una sorta di utile carotaggio, rivelatore però di un deficit: documenti e libri della Chigiana non possono essere trattati a singhiozzo e con interventi frammentari e incerti. Non è solo una questione di tempi, che sarebbero più che decennali per assicurare strumenti completi e analitici, ma di piena e consistente esegesi del suo patrimonio. L'analisi di Tosti Croce è permeata da questo convincimento, e anche la Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana, organo di tutela e vigilanza su quei beni, ha espresso la medesima esigenza nel 2023 e ha per questo auspicato e poi firmato il protocollo d'intesa con l'Accademia stessa, la Regione Toscana, le Università di Siena, la Fondazione Monte dei Paschi. L'autore del saggio ne spiega motivi e obiettivi.

Un archivio e una biblioteca che si sono, entrambi, stratificati dentro l'attività del loro ente produttore sostanzialmente non esistono come tali o giungono sterili agli studi se non sono descritti nella loro struttura e nei vincoli che legano le loro unità. La ricerca storica non può muoversi correttamente se quelle unità non sono contestualizzate, se non è chiaro il loro percorso, se le tracce dei loro legami non sono comprensibili o almeno intuitive.

In sintesi, si studiano «quei complessi di fonti che sono gli archivi, non solo per ordinarli e conservarli e inventariarli in modo corretto, ma anche per indagare e insegnare in che modi e per quali ragioni dette fonti possano trovarsi o si trovino concretamente e materialmente raggruppate, rendendone così possibili la ricerca e il reperimento».¹ Non solo un “reperimento” dunque — atto comunque non superficiale — ma la ricerca. E questa prima di quello.

Per la Biblioteca dell'Accademia Chigiana siamo sullo stesso piano, perché alle circa quindicimila unità del conte Guido Chigi Saracini e della famiglia e alle ventiduemila della biblioteca musicale si aggiungono più di ventimila volumi di provenienze diverse: nuclei rimasti individuati e connessi, altri risultanti da lasciati poi smembrati senza mantenere traccia della loro origine, e quindi da studiare e possibilmente ricostruire. I titolari di questi fondi librari hanno spesso lasciato anche le loro carte ed erano inoltre chiaramente legati all'attività dell'Accademia e dunque sono essi stessi riscontrabili e attestati nell'Archivio, tanto per i fondi donati quanto per l'attività che con la Chigiana hanno svolto. L'Archivio perciò diviene — qui come di consueto nei patrimoni documentari di soggetti privati — un polmone che dà alla biblioteca il respiro non più di una collezione di libri, di per sé già più che rilevante, ma di fonte primaria essa stessa.

L'archivio in sé non coincide con la collezione — dice la disciplina —, la biblioteca può esserlo. L'archivio si sedimenta su un vincolo necessario, non scelto ma derivante dalla pratica funzionalità dell'ente che lo produce; la biblioteca è frutto della volontà di raccogliere libri.² Vero, ma con sfumature non trascurabili: i confini non sono sempre così netti e nella Chigiana le due entità comunicano sia palesemente, sia in modalità carsica. La loro permeabilità e commistione è palese negli articoli di questo volume anche dal continuo riferire — vale per molti autori — le carte alla Biblioteca e questa come contenitore di quelle: è l'esito di

1. Filippo Valenti, *Scritti e lezioni di archivistica, diplomatica e storia istituzionale*, a cura di Daniela Grana, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio Centrale per i beni archivistici, Roma 2000 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 57), p. 148.

2. Utili, recenti, riferimenti al tema generale sono Paola Carucci – Maria Guercio, *Manuale di archivistica*, Carocci, Roma 2021; Federico Valacchi, *Archivio: concetti e parole*, Editrice bibliografica, Milano 2017; Id., *Gli archivi tra storia uso e futuro. Dentro la società*, Editrice bibliografica, Milano 2021; Stefano Twardzik (cur.), *Introduzione allo studio dell'archivistica*, Biblion, Milano 2023.

una consolidata tradizione che vedeva i manoscritti come esemplari scelti per arricchire la già preziosa collezione di libri.³ Il fenomeno è riscontrabile soprattutto per i beni culturali privati ed è un punto di vista da superare, e peraltro in questo caso non rispondente alla realtà: quando tutta la documentazione dell'Archivio sarà pienamente descritta e fruibile, allora l'articolata dialettica tra Archivio e Biblioteca sarà più limpida, tanto nelle connessioni quanto nelle distinzioni: è cosa da curare come feconda relazione. Si tratta infatti delle carte dell'Accademia, della considerevole corrispondenza del conte, dei disegni e dei bozzetti, di quindici fotografie di cui diverse migliaia, straordinarie, realizzate a partire dal primo decennio del Novecento da Guido Chigi Saracini stesso e ora oggetto di dettagliato studio; si tratta infine di un inestimabile nucleo di registrazioni su nastro e in video dei concerti dagli anni Quaranta agli anni Ottanta, di recente convertiti su supporto digitale. Tutto ciò in vitale rapporto con la biblioteca musicale e con il resto dei fondi librari: leggere così il patrimonio dell'Accademia consentirà la promozione della ricerca e la piena valutazione della sua storia, che è essa stessa storia di ricerca musicale. Quest'ultima dimensione, la ricerca musicale, è ben espressa dal volume monografico sul conte e la sua creatura, pubblicato quando l'archivio e la biblioteca erano ancora assai poco descritti, dato di cui quel prezioso lavoro inevitabilmente risente.⁴ Proprio quell'opera è emblematica di come da lì si possa procedere: i testi di questo numero di «Chigiana» possono infatti esserne considerati approfondimenti e sono un primo passo verso l'uso pienamente contestualizzato delle fonti offerte dall'Accademia, nonché della potenzialità del loro valore se confrontate e interrelate con altri archivi. Un solo, immediato esempio sono le prime esecuzioni novecentesche nelle registrazioni della Chigiana integrabili con quelle conservate dall'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi a Roma: si completeranno e s'attiveranno reciprocamente alimentando la riflessione sul trattamento degli spartiti vivaldiani, degli Scarlatti, di Pergolesi, della Scuola veneziana — ovvero le Settimane Musicali dal 1939 al 1942 — e sulla relazione fra trascrizione, interpretazione e rigore filologico, un tema che attraversa molti degli articoli qui pubblicati.

Quel contesto emerge nitido nell'analisi di Cesare Mancini sull'*entourage* del conte Chigi Saracini e sulla genesi delle Settimane Musicali, la cui collegialità di direzione non fu separata dalla gestione dell'intera Accademia. Mancini mette qui

3. Sul tema ci si limita qui a segnalare i testi, nonché la bibliografia in essi indicata, di Stefano Vitali, *Le convergenze parallele. Archivi e biblioteche negli istituti culturali*, «Rassegna degli Archivi di Stato», 59/1-3, 1999, pp. 36-60 e, con particolare attenzione all'ambito toscano, di Annantonina Martorano, *Gli archivi in biblioteca: mondi paralleli che si incontrano?*, «Bibliothecae.it», 9/1, 2020, pp. 318-345.

4. Guido Burchi – Giuliano Catoni, *La Chigiana di Siena. Guido Chigi Saracini e la sua Accademia Musicale*, Fondazione Monte dei Paschi di Siena – Pacini editore, Pisa 2008 (II ed. 2020).

fecondamente in relazione la bibliografia con la corrispondenza del conte. Gli esiti restituiscono la centralità, a partire dall'anno cruciale 1938, del ruolo di Antonio Bruers come rappresentante dell'Accademia d'Italia e dunque inevitabile portatore della retorica nazionalista e del Vivaldi italiano ispiratore di Bach; evidenziano inoltre la schiettezza dei rapporti tra il Chigi e Alfredo Casella — uomo fondamentale nel recupero e nel trattamento delle musiche vivaldiane, delle carte di Dresda come di quelle conservate a Torino nel duplice fondo Foà-Giordano —, figura essenziale tra il 1939 e il 1947 ma in dialettica con un conte che non aveva peli sulla lingua sul suo opportunismo e sulle sue non apprezzate capacità di direttore d'orchestra: le lettere tra il conte e Sebastiano Arturo Luciani sono passaggi cospicui del testo di Mancini, e significativi della potenzialità dell'immensa corrispondenza del conte.⁵ Sulle impetuose comunicazioni di Casella da Dresda il Chigi scrive per esempio il 5 dicembre 1941:

Avrei caso che Lei s'informasse in proposito sulla *verità* degli asserti del buon Casella e dico ciò non per dubitare affatto di lui, ma perché ho sempre paura ch'egli si faccia traviare dal commercio, più che dall'Arte [...]. E poi penso ch'egli consideri concupiscentemente il fatto di tradurre *lui* tali musiche e quindi, per esse, mettersi in primo piano, al solito mirando alla direzione delle varie esecuzioni ecc. ecc. Conosciamo il nostro ottimo pollastro...!>>.⁶

E non meglio si esprimerà dopo, per la Settimana del 1942, quando le restrizioni inevitabili del periodo bellico portavano Luciani e Virgilio Mortari a convincere il conte sui vantaggi delle rielaborazioni di Casella se da lui stesso dirette:

Quanto alla direzione del magno Concerto Sacro [...] non posso che ripetereLe il già scritto a Mortari: una direzione di Casella di quel Concerto non potrà non essere che uno scandalo, e ci faremmo corbellare seriamente...! Lei mi vuol persuadere di affidare al Casella la direzione delle musiche vivaldiane da lui trovate e realizzate... ed io, in questo, non posso che rimettermi al Suo buon giudizio e responsabilità, pur non sembrandomi sufficiente ragione, quella che Casella è il realizzatore e lo scopritore di quelle musiche, per permettergli di assassinarle pubblicamente in esecuzione [...] quale conosciamo per prova, ormai, ch'egli ce ne darebbe di sicuro ...! Basta.⁷

Organizzazione dell'Accademia e delle Settimane, dunque, non separabile dalle ricerche, dalle trascrizioni e dalle rielaborazioni che oggi considereremmo filologicamente blasfeme ma che vanno storicizzate e osservate nella congerie del tempo,

5. Per la lettera di Casella da Dresda, *Ibid.*, p. 99.

6. *Infra*, p. 191.

7. *Infra*, p. 193.

ove la dimensione nazionalistica, la spinta a dare alla musica antica un registro in grado d'essere accolto dal gusto e dagli strumenti moderni viveva con la raffinatezza e l'attenzione del conte, affiorante pure nelle sue manifeste allergie all'enfasi fascista, da cui si sentiva più che lontano, come spiega bene lo stesso Mancini, tanto da essere frenato nel linguaggio dall'amico Luciani:

Ho letto quello che lei ha scritto a Mortari. Ma prima di rispondere a quanto mi dice la prego e l'avverto di non essere così *esplicito* nelle sue opinioni, né con me né con altri, scrivendo; perché questo potrebbe causare inconvenienti spiacevoli. A voce e presto ne ripareremo»⁸.

Lo si chiarisce, questo punto, anche nella citata monografia di Burchi e Catoni, che riprendono un condivisibile giudizio sull'idiosincrasia del conte verso stili e richiami fascisti e verso «la rozzezza con cui le autorità politiche perseguivano i loro obiettivi. Alla fine sul piano personale sembra prevalere nell'atteggiamento politico di Guido Saracini la tendenza ad un olimpico distacco da vicende che ferivano prima di tutto il suo senso estetico».⁹ Un orientamento, questo, la cui fondatezza appare già radicata nel 1915 e attestata da un altro documento dell'archivio del conte, pubblicato dalla Fondazione Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano: il diario scritto nel 1915–1916, dove la partecipazione volontaria alla guerra è raccontata dalla scrittura e dalle sue fotografie come un dovere che nulla aveva di ardito.

Se ripenso al modo mio d'intendere i doveri che liberamente si assumono, specie in simili tempi, cioè senza nulla chiedere di favori perché nulla e per nulla ne soffra il servizio affidatomi, non posso che allarmarmene e fare un preventivo tutt'altro che lieto [...] Rimorsi? Sì, rimorsi! Oggi che tutti soffrono e danno se stessi, nolenti o volenti, io libero, solo, non avendo figli, non sarei mai potuto starmene in panciale a casa. Ragioni di convinzione e di tradizione mi portarono ad arruolarmi prima, ad arruolarmi ora, nel modo che giudicai più confacente alla mia possibilità, alla mia resistenza. Beppe Camaiori, lo so, è di parere diverso; ma Beppe Camaiori è Beppe Camaiori, poveretto! Non fui mai guerrafondaio, come non gridai contro la guerra; fui solo obbediente al Governo in qualsiasi cosa avrebbe deciso [...]. Non ho fatto, non faccio e non farò, dunque, che prestare modestamente l'opera mia in quanto so e posso in sì atroci momenti che il Cielo abbrevii più che sia possibile. Amen!¹⁰

8. *Infra*, pp. 200–201.

9. Federico Valacchi, *“Nel campo in lotta ed al di fuor di sorelle”. Il magistrato delle Contrade 1894–1994*, Cantagalli, Siena 1994, p. 103; cit. in Burchi – Catoni, *La Chigiana di Siena. Guido Chigi Saracini e la sua Accademia Musicale*, p. 83.

10. Guido Chigi Saracini, *Alla Grande Guerra in automobile. Diario e fotografie 1915–1916*, a cura di Giuliano Catoni e Paolo Leoncini, il Mulino, Bologna 2015, pp. 67–68.

È nel campo di queste sensibilità, di questi delicati equilibri che si può osservare la genesi e la conduzione, appunto collegiale come racconta Mancini, delle Settimane Musicali tra il 1939 e il 1942 e dell'Accademia, ovvero proveniente da un *entourage* composito nel quale alla centralità del conte si rapportavano l'Accademia d'Italia con Antonio Bruers e poi Alfredo Casella, Sebastiano Arturo Luciani, Virgilio Mortari e in seguito Vito Frazzi.

Del contributo di Mortari alla valorizzazione «dell'italianità, dell'antico e dell'inedito»¹¹ nella Settimana del 1942 scrive in questo volume Irene Maria Caraba. Si tratta della revisione de *Il Flaminio* di Giovan Battista Pergolesi, opera sulla quale Mortari intervenne con tagli e spostamenti in continuità con quanto aveva fatto nel 1939 con *L'Olimpiade* di Vivaldi. L'autrice focalizza bene l'attenzione verso il dibattito in corso in quegli anni tra Firenze e Siena sulla fruizione dell'antico da parte del pubblico moderno. Le posizioni non erano uniformi, la priorità del rigore filologico era per esempio sostenuta da Fausto Torrefranca, ma da Mortari ne veniva un'altra e chiara: non la moderna sensibilità verso l'opera ma questa verso quella. Caraba di questo orientamento vede qui le conseguenze attraverso una dettagliata analisi de *Il Flaminio* divenuto di Pergolesi-Mortari.

Se si correla il lavoro di Caraba al quadro — ricostruito da Cesare Mancini attraverso le fonti — della cerchia del conte si può intuire qui un possibile sviluppo della ricerca. Allargando lo sguardo al contesto generale, alla politica culturale del ministro Giuseppe Bottai, dal trattamento della musica all'azione di recupero delle arti figurative e architettoniche, si arriva — è singolare — a un altro grande senese, Cesare Brandi, con Giulio Carlo Argan fondatore, proprio nel 1939, dell'Istituto centrale del Restauro e precursore, invece, di raffinatissima attenzione alla filologia nel recupero dell'unità potenziale dell'opera attraverso il riconoscimento congiunto dell'opera stessa e dell'operazione di restauro. Anche lui si pose il problema della direzione dello sguardo dall'osservatore verso l'opera e da questa verso quello: lo risolse in modo geniale e nella seconda metà del Novecento con la sua Scuola promosse quella visione del restauro nel mondo.¹² Difficile non ci sia alcuna traccia di relazioni tra il conte e Brandi: un altro argomento su cui interrogare l'Archivio dell'Accademia.

Sul filo del metodo nel recupero dell'antico sta pure il sorprendente saggio di Francesco Lora sull'attività di Mario Fabbri nel periodo 1958–1969 in Chigiana, con i suoi sei anni di direzione artistica a partire dal 1963. Fu un tempo segnato ancora dalla cultura della revisione dell'antico nel senso della direzione dall'opera al fruitore e non il contrario: processo, afferma l'autore, «in seguito anneghiato

11. *Infra*, p. 65.

12. L'attività teorica e pratica di Cesare Brandi dal 1939 portò alla pubblicazione della sua *Teoria del restauro*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1963 (ultima rist. La nave di Teseo, Milano 2022).

dall'affermarsi di una nuova coscienza storico-filologica». Il *punctum dolens* non è, però, qui ma nell'uso che, secondo l'autore, Fabbri faceva delle fonti. Dopo averne in sintesi descritto l'attività in Accademia, Lora analizza con precisione l'ipotesi dell'uso del falso da parte del musicista fiorentino e in particolare di almeno tre documenti incontrati nell'ambito dei suoi studi su Giacomo Antonio Perti presso l'archivio della Basilica di San Lorenzo a Firenze: due promemoria, uno di Giovanni Maria Casini datato al 13 febbraio 1708 e uno di Francesco Maria Mannucci, nonché una lettera di Domenico Palafuti a Giambattista Martini. Ai molti studiosi attenti al metodo filologico e convinti del valore falso di quegli atti, Lora accompagna qui i suoi attenti e fondati rilievi sorretto anche dal solido rigore di Lorenzo Bianconi. Difficile dunque smentire l'uso del falso confezionato da Fabbri, il quale a suo modo rispondeva all'esigenza di una qualche fondatezza documentaria, evidentemente sentita. E se non c'era bisognava inventarla. Ma sorprendente non è solo il cuore dell'esame di Lora. Lo è anche la sua conclusione, che tutto sommato sembra assolvere bonariamente Fabbri tenendo conto del grande e accresciuto interesse da quelle operazioni creato per Alessandro Scarlatti, Perti o Händel. Ecco, il faticoso percorso orientato alla corretta esegesi delle fonti — a cui tende ogni serio lavoro di ricostruzione degli ordinamenti di archivi — si dirige invece dalla parte opposta.

La corrispondenza del conte è a fondamento anche del testo di Elia Andrea Corazza su Elsa e Ottorino Respighi alla Chigiana. L'incontro intenso del conte con loro porta la riflessione su un altro orizzonte: la riscoperta del passato come ponte verso l'invenzione della musica futura. L'equilibrio dinamico tra le fonti antiche e la costruzione del moderno nella *Lauda per la Natività del Signore* dal testo di Jacopone da Todi o nella lieta *Suite della tabacchiera* appaiono qui come un autonomo e alto percorso del conte stesso verso la ricerca di quell'equilibrio. Il rapporto con i Respighi svela dunque una contemporaneità musicale ben accolta dal Chigi, e l'autore dipana quella relazione confrontando le lettere degli uni e degli altri, compreso un intenso carteggio con Elsa dopo la morte del marito, nel 1936.

Sono ancora i documenti dell'Archivio a fondare e consolidare la ricerca di Marica Coppola sulla formazione della comunità violinistica alla Chigiana, concepita molto presto, nel 1908, già col Quintetto senese da Piero Baglioni sostenuto dal conte e definita nel 1932 con un carattere internazionale, mantenuto e cresciuto nel dopoguerra. L'analisi di Coppola scende al dettaglio statistico nella descrizione delle trasformazioni nei componenti secondo le loro provenienze e secondo il genere, con esiti interessanti che schiudono alla dimensione sociale. Alla ricca bibliografia è integrata in questo lavoro la documentazione primaria costituita dai programmi di sala e dalla corrispondenza del conte, in particolare con Arrigo Serato, Piero e Vittorio Baglioni, Gioconda De Vito, Pina Carmirelli, Franco Gulli, Giuliana Bordoni.

Una linea di ricerca nell'ambito della natura internazionale della Chigiana è nel testo di Marica Bottaro sui compositori e gli interpreti francesi. E anche qui alla corposa bibliografia si aggiungono i programmi dei concerti. Presenti sin dal 1923, le opere francesi permangono anche negli anni Trenta convivendo invece con una contrazione degli interpreti d'Oltralpe, i cui movimenti verso l'Italia furono decisamente più difficili in quegli anni: segno della solida autonomia intellettuale del conte nella congerie nazionalista e antifrancese del tempo. Non dovette essere una scelta così facile se già nel 1926 la decisione di accogliere l'organista francese Joseph Bonnet per inaugurare il grande organo — alla presenza del ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele¹³ — fu osteggiata e criticata con l'immaginabile fervore.

Da leggere inoltre in relazione alle considerazioni qui svolte sul testo di Corazza dedicato ai Respighi è la notazione di Bottaro riferita alla presenza di musicisti come César Franck e Claude Debussy — ma si possono aggiungere Camille Saint-Saëns, Maurice Ravel, Gabriel Fauré e Francis Poulenc — in quanto evidenza «del più ampio progetto culturale del conte Chigi Saracini volto a coniugare la tradizione con la promozione della musica del proprio tempo».¹⁴ Un dato, questo, evidentemente attestato dalle carte in quanto interesse precipuo del conte, di certo superiore alle contingenze politiche.

Nell'ambito della “musica del proprio tempo” un amante della fotografia e dell'immagine in movimento come Guido Chigi Saracini non poteva non essere sensibile al rapporto tra cinema e musica: il saggio di Marco Cosci lo conferma qui con fondata ricostruzione, compiuta su fonti della cui ridotta o assente descrizione è ben consapevole e che ha come gli altri consultato grazie alla collaborazione dello staff dell'Accademia. Lettere, partiture, programmi della Chigiana e confronti con il materiale delle Teche RAI sono stati fondamento della sua ricerca.

È rilevante la cronologia dell'attività dell'Accademia sulla musica da film: iniziata già nel 1949 con i corsi di Angelo Francesco Lavagnino s'interruppe nel 1965, anno della morte del conte, per decisione dell'ineffabile Mario Fabbri. Evidentemente la diffidenza verso quella musica di cui parla lo stesso Lavagnino, opinione qui ripresa da Cosci, non veniva certo dal conte, ma era comunque dura a morire. Costruiti dall'origine come corsi pratici e teorici, con doppio binario senese-romano, le lezioni dovettero interrompersi fino agli anni Novanta con la sola eccezione dei seminari del 1976–1977 di Ennio Morricone, proseguiti poi dal 1991 in co-docenza con Sergio Miceli. Una questione, quella della collaborazione strutturale con Miceli, che fu oggetto di una polemica ben raccontata dall'autore

13. Su Pietro Fedele, storico medievista cultore di biblioteche e archivi, cfr. Francesco M. Biscione, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1995, *ad vocem*.

14. *Infra*, p. 138.

e non secondaria, testimoniata nella corrispondenza in Archivio e che potrà, anch'essa, essere accresciuta da ulteriori ricerche. Si concluse comunque nel 1996 il rapporto tra Morricone e il direttore Luciano Alberti: il percorso accidentato del rapporto tra musica da cinema e Accademia proseguì con Luis Bacalov tra il 2002 e il 2014 per riprendere nel 2022 con la direzione di Nicola Sani. Si tratta di un'esperienza, dunque, radicata nella risalente sensibilità all'avanguardia del conte, frenata nel corso della vita dell'Accademia ma parte della sua storia, e aggiornata agli aspetti tecnologici ormai imprescindibili.

In conclusione, questo volume si propone alla lettura come la dimostrazione della fecondità del patrimonio documentario e bibliografico dell'Accademia Chigiana, capace — a condizione che i progetti elaborati si realizzeranno e il protocollo d'intesa avrà piena vita — di consolidare gli studi compiuti e promuoverne di nuovi.