
SCHEDE

L'opera musicale di Giacomo Carissimi. Fonti, catalogazione, attribuzioni, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 18-19 novembre 2005), a cura di Daniele Torelli, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2014 (*L'arte armonica – Serie 3 – Studi e testi*, 14), 365 pp.

Escono finalmente, dopo una lunga attesa, gli atti di quello che fu uno degli appuntamenti più importanti del centenario di Giacomo Carissimi. Un compositore la cui conoscenza è ancora oggi per certi aspetti lacunosa: non ha un volto; le sue opere non sono inquadrare in un catalogo tematico complessivo (nonostante ve ne siano almeno tre settoriali, molto importanti, ai quali si aggiungono i diversi OPAC, i database del RISM, meritori inventari in cartaceo e *online* come quello dell'Archivio Manusardi); non possediamo neppure un autografo o una copia intera della sua opera incontrovertibilmente redatta sotto la sua supervisione. Da ultimo, Carissimi non è ancora stato oggetto di una vera edizione critica (pur se promessa e in arrivo), che sia quanto meno espressione degli studi attuali e del metodo editoriale contemporaneo. Carissimi, insomma, sfugge a uno sguardo d'insieme: manca anche una biografia critica di riferimento, aggiornata alle ultime istanze. Eppure Carissimi è uno dei maggiori compositori italiani di ogni tempo, sul quale si sono esercitate schiere di studiosi con letture critiche di grande interesse, edizioni musicali più o meno attendibili, congetture, ricostruzioni, attribuzioni.

Gli organizzatori del convegno del centenario si sono giustamente concentrati sui tre aspetti indicati nel complemento del titolo, vale a dire le fonti (la disseminazione come indice della fortuna, quindi le varianti e le tradizioni a stampa e manoscritte),

la loro catalogazione (o meglio l'analisi bibliografica dei singoli testimoni) e inoltre la spinosissima questione delle attribuzioni, degli incerti e degli spuri, ancora oggi il cuore di un problema difficilmente risolvibile, visto che è andato perduto l'archivio musicale originale di Carissimi. Andrew V. Jones, nel suo imponente lavoro sui motetti di Carissimi (*The Motets of Carissimi*, Ann Arbor, UMI, 1982), ha contribuito a sfoltire enormemente il campo delle fonti, individuando numerosi spuri e tracciando una strada per le ricerche future; di altre fonti, lo studioso si è limitato a segnalare l'incerta autenticità. Riguardo alle cantate, i lavori di Gloria Rose e successivamente di altri hanno fornito una base importante per gli studi sulla musica profana di Carissimi. Ma solo un catalogo tematico *online* delle opere di Carissimi permetterà, in futuro, di trarre conclusioni definitive per gli studi, offrirà una base importante per una nuova edizione critica delle sue opere e aprirà una rinnovata stagione interpretativa della sua musica.

Alcuni contributi (Andrew V. Jones, *Carissimi's Motets: A New Source*, pp. 107-126; Angelo Rusconi, *Un Miserere (di Carissimi?) in plain-chant musical*, pp. 127-136; Teresa M. Gialdroni – Enzo Mecacci – Agostino Ziino, *Frammenti di cantate nell'Archivio di Stato di Siena*, pp. 137-151; Sara Dieci, *Cantate di Carissimi in una inedita fonte parmense*, pp. 153-157; Teresa M. Gialdroni, *Carissimi a Grottaferrata*, pp. 159-171; Daniele Cannavò, *Un inedito libretto dell'Oratorio della SS.ma Vergine di Carissimi*, pp. 173-176) presentano e discutono nuovi testimoni, in maggioranza manoscritti, relativi a musica di Carissimi o, come nel caso di Cannavò, riguardanti un testo manoscritto di Balducci conservato presso la Biblioteca Fardelliana di Trapani. Sempre riguardo

alle fonti, Cosetta Farina (*Il catalogo delle opere di Giacomo Carissimi attraverso il lavoro di sistemazione dell'Archivio G.M. Manusardi e la redazione del "catalogo dei cataloghi"*, pp. 295-328) elenca ben settantun nuovi testimoni di musica di Carissimi, oltre a otto composizioni del tutto nuove, segnalando nel contempo innumerevoli correzioni, e rivelando il costante impegno di aggiornamento che l'Archivio Manusardi si è assunto nei confronti dell'opera del compositore. In proposito il figlio del fondatore dell'Archivio, Giorgio, tratteggia un commosso profilo del padre, della sua passione per la musica e per Carissimi in particolare (*Un pioniere, dilettante, alla scoperta di Carissimi: Gian Marco Manusardi, imprenditore e musicista*, pp. 329-336). Di pari importanza e di grande interesse per lo studio del compositore di Marino sono gli altri contributi; tra questi segnalò l'originale introduzione di Gianluca Tarquinio allo studio degli interpreti di Carissimi (*Note sulla discografia di Giacomo Carissimi*, pp. 337-349).

Daniele Torelli, curatore degli atti, è autore dell'importante contributo posto in apertura (*I mottetti con strumenti di Giacomo Carissimi: alcuni aspetti delle tradizioni testuali*, pp. 7-31). È una vera e propria premessa all'edizione critica dei mottetti di Carissimi, una discussione di metodo sulla liceità, in particolare, di una doppia edizione in presenza di due tradizioni difformi. Legato al saggio di Torelli è anche quello di Claudio Bacciagaluppi (*Carissimi "farcito": esempi di diffusione e ricezione nel Nord e nell'Est europeo*, pp. 33-53). Alcuni testimoni manoscritti tramandano mottetti di Carissimi con l'aggiunta di parti strumentali (sinfonie, interpolazioni, aggiunte finali); tali inserti, in gran parte non originali, hanno talvolta condotto gli studiosi a rifiutare del tutto gli stessi mottetti. Ma si trattava di una prassi del tempo, di cui forse lo stesso Carissimi era consapevole. A proposito di attribuzioni, Beverly Stein (*Problems in the Attribution of Carissimi Cantatas and the Question of Musical Style*, pp. 55-80) analizza, con l'intento di fornire più solide indicazioni

metodologiche, le cantate certamente autentiche per poi paragonarle a quelle di Luigi Rossi, il compositore con il quale si è verificata la maggiore confusione attribuitiva. Alessio Ruffatti (*La cantata "Dite o cieli se crudeli": un esempio di conflitto di attribuzione tra Rossi e Carissimi e la diffusione delle cantate italiane fuori d'Italia*, pp. 81-106) affronta, esaminando tutte le trentasei fonti della cantata, il tema dell'intreccio attributivo tra i due compositori. Un'interpretazione spirituale dell'opera di Carissimi, del tutto originale rispetto agli altri contributi nel volume, è offerta da Flavio Colusso (*"Ad arma, fideles": una chiave di lettura per la Missa l'homme armé di Giacomo Carissimi*, pp. 265-294), mentre Marco Gozzi (*Alcune osservazioni sul canto piano all'epoca di Carissimi*, pp. 221-263) affronta l'analisi comparata di alcuni esempi di canto liturgico, mettendo a confronto diverse edizioni a stampa uscite tra il XVI e il XVIII secolo. Ugo Onorati (*Giacomo Carissimi: Marino, Roma e dintorni*, pp. 177-195), che ripercorre con l'aiuto di documenti d'archivio la biografia di Carissimi e della sua famiglia, pubblica, oltre alla genealogia, il facsimile dell'atto di battesimo di Giacomo. Infine Juliane Riepe (*Gli oratori di Giacomo Carissimi e l'Arciconfraternita romana del SS. Crocifisso*, pp. 197-220) riesamina ancora una volta la biografia, i documenti e gli oratori di Carissimi in rapporto all'Arciconfraternita, giungendo a ipotizzare che una buona parte degli oratori pervenuti non fossero destinati a questa istituzione bensì ad altre, come in primo luogo il Collegio Germanico.

CARMELA BONGIOVANNI

ANTONIO DELL'OLIO, *Drammi sacri e oratori musicali in Puglia nei secoli XVII e XVIII*, Gallatina, Mario Congedo, 2013, 260 pp.

Il volume di Antonio Dell'Olio contribuisce in maniera sostanziale a delineare un fenomeno poco conosciuto della vita mu-

sicale pugliese e inaugura un filone ancora in attesa di una sistematizzazione in area meridionale. Il lavoro di ricerca dato alle stampe è un'altra preziosa tessera di quel mosaico teso a restituire una civiltà dello spettacolo ancora segnata da luoghi comuni e, talvolta, da frettolosi assunti nati da indagini superficiali. È pur vero che il disagio, per i ricercatori, è creato da diverse istituzioni poco sensibili nei confronti del lavoro di coloro che intraprendono seri studi e spesso si scontra con reticenti depositari di archivi privati, poco propensi ad aprire le proprie biblioteche a ricercatori qualificati e più inclini a fornire materiali a una pletera di storici locali, il cui sguardo è circoscritto a un ambito assai ristretto. Sono questi alcuni dei problemi che l'autore ha incontrato nelle sue lunghe peregrinazioni per raccogliere i materiali su cui fondare il suo testo; si è inoltrato, soprattutto, in un terreno assai insidioso, per il quale ha dovuto ridefinire di volta in volta il suo approccio a un argomento che in altre latitudini è retto da tratti marcati e lineari. Forse una delle particolarità più interessanti del lavoro sta nell'approccio poco omologato, determinato da un repertorio, e da materiali, di natura dissimile; un approccio non tanto insolito, tuttavia, per una cultura della scena molto più complessa e contaminata di quanto si immagini.

Le testimonianze seicentesche di un repertorio teatrale di parola 'corrotto' da quello musicale, presente in Puglia, contribuiscono ad arricchire quel catalogo di opere 'recitate' ispirate alla sacralità, tanto diffuse in più contesti. Nel corso del Seicento in area napoletana, per esempio, sono numerose le rappresentazioni sacre di prosa in cui si insinua, con diversa incidenza, l'elemento musicale. In effetti la presenza di 'numeri' musicali è rintracciabile sia nei canovacci sacri dei comici dell'Arte sia nelle speciose rappresentazioni delle tragedie spirituali; talvolta si perde di vista il fatto che l'apporto strumentale e vocale nel cosiddetto repertorio dei 'com-

medianti' era frequente, come testimoniano le documentazioni custodi delle attività sceniche, nelle quali è chiaro che in ogni 'stanza' e 'luogo' destinato ai *comici* era presente un *ensemble*, e che molti attori e attrici erano tenuti per contratto a suonare e a cantare.

La lettura trasversale e interdisciplinare porta sempre più a rilevare l'effettivo ruolo che la musica ha all'interno delle arti performative in età moderna, in un'offerta assai variegata e per certi versi sfuggente a semplici catalogazioni di genere. È arguita pertanto la scelta effettuata da Dell'Olio, che contempla simile materiale al di là della delusione di non aver reperito oratori musicali 'canonici' in numero più cospicuo: la ricca *Tavola sinottica* (pp. 201-237) è una ghiotta infilata di materiali eterogenei, destinati a sollecitare nuove prospettive di lettura da parte degli storici della musica e dello spettacolo. Va da sé che le coordinate 'geografiche' tracciate da questi materiali siano destinate a comporre una mappa non esaustiva di un fenomeno probabilmente più esteso, per il quale andrebbe immaginato un percorso più fitto; la dispersione delle fonti è talvolta causa di letture miopi, poco propense a immaginare scenari più articolati in cui la campionatura superstita sia collocata con maggiore plausibilità.

Le fonti, disparate, custodite in molteplici biblioteche e archivi (si veda l'elenco dei luoghi compulsati alle pp. 5-6) sono garantiti di un coscienzioso percorso di ricerca, effettuato con acribia e rigore. La metodologia adottata fa tesoro delle molteplici esperienze di ricerca affinate negli anni, per cui l'indagine mira a uno scandaglio del fenomeno a tutto tondo: la vita materiale e artistica della scena è analizzata nei suoi più minuti recessi (p. 11) rivelando, nell'autore, la consuetudine di non lasciare alcun sentiero imbattuto. La declinazione del modello del *dramma sacro* e dell'*oratorio* in tante varianti (p. 16) sorprende per la versatilità rappresentativa di quel mondo lontano. Un ruolo di primo piano nella fioritu-

ra di questo repertorio lo hanno gli ordini monastici, ai quali corrispondono tipologie spettacolari destinate a forme di catechesi distinte. Anche qui è possibile stabilire precise coordinate riguardo ai centri di produzione (p. 58) e ai repertori promossi.

I libretti superstiti – diversi tra i quali sono sconosciuti alla corrente bibliografia – sono analizzati fornendo non solo utili indicazioni di tipo storico-musicale, ma sondando sia il portato teologico che le finalità propagandistiche, destinate alla confezione di prodotti che rivelano un gruppo di ‘artigiani’, e dilettanti sapienti, ben consci della fascinazione della ‘scena’. Molti dei musicisti avevano appreso il magistero a Napoli presso i conservatori, mentre altri si erano addottrinati presso quei maestri la cui sapienza era stata coltivata nella capitale meridionale.

Utili informazioni sulla prassi esecutiva, con relativa ricostruzione di alcune compagini, emergono dal materiale archivistico compulsato (pp. 103-106) e valgono quali eloquenti documenti per eventuali riproposte dell’esiguo repertorio musicale superstite. Purtroppo le partiture pervenute non sono al momento cospicue, ma i testi ‘drammatici’ e le notizie restituite dai disparati materiali visionati permettono di acquisire non solo un repertorio in gran parte sconosciuto, ma anche di arricchire il catalogo di alcuni compositori quali, ad esempio, Nicola Logroscino o Giacomo Sellitto. Una presenza interessante, per comprendere la ricezione e la diffusione del repertorio, è rappresentata dai quattro titoli metastasiani – *Betulia liberata* (apparsa come *Giuditta immagine di Maria Madre di Dio*), *La morte d’Abel*, *Gioas re di Giuda*, *Giuseppe riconosciuto* – in più intonazioni, attraverso i quali è possibile verificare la diversità dei promotori nonché le occasioni per le quali furono scelti i versi del poeta cesareo, e soprattutto come furono manipolate le perfette architetture per renderle ‘idonee’ alle diverse platee.

Il volume comprende un’interessante appendice documentaria ricca di notizie, in gran parte compulsate con acume dall’autore, ma ancora capaci di nuove suggestioni per gli attenti lettori.

PAOLOGIOVANNI MAIONE

Responsabilità d’autore e collaborazione nell’opera dell’età barocca. Il pasticcio, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2011 (Supplimenti musicali, I, 13), XIV-382 pp.

«La parola “pasticcio” odora di compromesso, di equivoco», spiega Roberto Pagano nel saggio che apre questo corposo volume. Lo scarso interesse che la musicologia ha finora riservato al genere conferma, a ben vedere, tale visione. L’intento di questa pubblicazione, che riporta gli atti del convegno organizzato nel 2009 dal Conservatorio Francesco Cilea di Reggio Calabria, è proprio di riabilitare il valore storico ed estetico del pasticcio, colmando così una lacuna storiografica piuttosto consistente. Se le prime attestazioni del termine, inteso in accezione dispregiativa rispetto alla più ‘nobile’ opera, risalgono alla seconda metà del XVIII secolo, l’esistenza di composizioni drammatiche che attingono materiali musicali da diverse fonti e differenti compositori va fatta risalire agli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento. I nove contributi qui raccolti mettono a fuoco lo *status* del pasticcio nel Settecento, offrendo alcuni esempi che, nella loro eterogeneità, dimostrano la difficoltà (se non l’impossibilità) di dare una definizione precisa di questo prodotto artistico. Come dimostra Giovanni Polin «vi è talvolta la tendenza a confondere pasticci, opere impasticciate e lavori in cui vi sia una responsabilità autoriale collettiva» (p. 325). Vocazione pionieristica di questo studio è

pertanto la riqualificazione di una terminologia vaga e abusata: il pasticcio non è una semplice etichetta, ma una pratica di (ri)composizione che tocca diversi generi e cela implicazioni socio-politiche, drammaturgiche ed ermeneutiche.

Allo slittamento del repertorio serio in altri generi fa riferimento il saggio di Pagano citato in apertura, intitolato *Il "pasticcio" settecentesco e una sua singolare propaggine nell'area della satira*. Dopo un'introduzione, a dire il vero alquanto *démodé*, sugli abusi del teatro impresariale e sulla degenerazione del testo operistico, lo studioso rivolge la propria attenzione alla colorita figura dell'abate Ferdinando Galiani, coautore di Legrenzi per il *Socrate immaginario* e già artefice di un satirico dramma per musica: *Il Conclave*. Ispirato agli eventi del 1774 e ironicamente attribuito al Metastasio, il libretto troverà diffusione in Italia e Francia, creando notevole scompiglio e dando vita a successive riscritture.

Rosalind Halton e Marie-Louise Catsalis ci conducono invece nel mondo delle serenate di Alessandro Scarlatti. La prima, con il suo *Serenata in Flux*, parla delle due versioni di *Venere, Adone e Amore*, rispettivamente del 1696 e del 1706, e di come quest'ultima possa essere considerata un pasticcio – o meglio, una composizione impasticciata. Oltre a giustapporre stili che abbracciano l'arco di una decade e a poggiare su una struttura che rivela una stratificazione di quattro livelli, la serenata contiene infatti musiche arrangiate o composte, almeno in parte, da una mano che non sarebbe quella di Scarlatti. La Catsalis si sofferma invece sulle circostanze di composizione di *Clori, Dorino e Amore*: la serenata, eseguita in occasione della presenza a Napoli di Filippo V di Spagna (1702), condivide molti elementi strutturali e svariati materiali drammaturgici con il *Tiberio imperatore d'Oriente*, opera che, a sua volta, aveva dato vita a una sorta di serenata-pasticcio su soggetto omonimo.

Al sovrano iberico fa riferimento anche il contributo di José María Domínguez, dedicato al manoscritto M2257 custodito presso la Biblioteca Nazionale di Madrid. Indicato come «*Cinna*, opera in tre atti di Severo de Luca, Francesco Pollaroli e Giovanni Bononcini» e recentemente identificato come copia della *Clemenza di Augusto* (opera-pasticcio su libretto di Capece, andata in scena al Tordinona nel 1697), la forma di pasticcio di questo lussuoso oggetto e la sua successiva fortuna divengono elementi primari per un'indagine sui legami della committenza spagnola con l'Arcadia.

Mariateresa Dellaborra fa invece luce sulla datazione del *Pirro* attraverso la copia manoscritta della partitura conservata nello Schlossmuseum di Sondershausen. Dopo un confronto con i libretti a disposizione e un'attenta disamina delle arie, la studiosa spiega che l'opera è un pasticcio originale, su testo preesistente e musiche composte *ex novo* tra il 1696 e il 1710 da Clemente Monari, Andrea Stefano Fiorè e Antonio Caldara.

Il saggio di Gaetano Pitarresi, curatore del volume, è poi emblematico per capire la circolazione del repertorio, le relazioni e le collaborazioni tra i responsabili di uno spettacolo, l'importanza, insomma, della fitta «rete di rapporti che un'opera come il pasticcio instaura con la tradizione teatrale contemporanea e precedente» (p. 187). L'autore concentra la propria analisi sul *Turno Aricino* (Napoli, 1724), un pasticcio che potrebbe essere inteso come un vero e proprio *medley* operistico: il testo di Stampiglia – adattato per l'occasione dal figlio Luigi Maria – fu infatti messo in scena con un cast di interpreti che usava arie a proprio piacere dal repertorio di tredici compositori diversi, da Albinoni a Vivaldi, passando per Leo e Vinci che, a quanto sembra, furono i coordinatori di questa operazione di autorialità multipla.

Proprio al valore estetico del pasticcio come frutto di collaborazione tra persona-

lità diverse, in una sorta di «gara tra cavalli di razza» (p. 233), si appella Angela Romagnoli. L'esempio fornito è il *Demofoonte* impasticciato di Leonardo Leo, Francesco Mancini, Domenico Sarro e Giuseppe Sellitto, rappresentato al San Bartolomeo di Napoli nel 1735, in occasione del compleanno di Carlo III. Si tratta di una partitura affrontata con grande attenzione e in un sostanziale equilibrio tra i diversi contributi, che pur presenta varie sfumature nello stile compositivo. Quando nel 1741 l'opera sarà ripresa per permettere al sovrano di godere della rappresentazione, l'incarico di reintonarla sarà affidato al solo Leo, che dovrà sostituire le vecchie arie dei colleghi e rinnovare le proprie.

Sul terreno della commedia-pasticcio partenopea del primo Settecento ci porta invece Paologiovanni Maione, con un contributo il cui titolo parla da sé: «*La museca è na nzalata mmescata*». Oltre a riferire di pasticci originali o adattati e del ruolo di Leonardo Leo al Teatro Nuovo come 'accomodatore' di partiture preesistenti, l'autore ci parla della meno discussa pratica di impasticciare i libretti, con riferimento all'attività di Genarantonio Federico per *L'Ottavio* del 1736 o a quella di Antonio Palomba per *Il nuovo Don Chisciotte* del 1748.

Il volume si chiude infine con il saggio di Giovanni Polin, che dopo aver problematizzato le questioni lessicali – come accennavamo più sopra – propone alcune riflessioni sullo *status* del testo spettacolare melodrammatico nel Settecento. Un primo riferimento, quantomai azzeccato, è al dramma giocoso dal titolo *Il pasticcio*, andato in scena al San Moisè di Venezia nel 1759; vi sono poi alcuni esempi di divertimenti per musica dai contenuti assimilabili a quelli di un pasticcio. In cadenza vi sono infine alcune proposte concrete «per una metodologia della *recensio* nei testimoni di melodrammi impasticciati del XVIII secolo» (p. 340).

La strada per la rivalutazione del pasticcio come genere, nonché come pratica com-

positiva collettiva, ha dunque cominciato ad essere tracciata e molte sono le questioni sollevate. Attendiamo di leggere presto nuove riflessioni in questa direzione.

BIANCA DE MARIO

La festa teatrale nel Settecento: dalla corte di Vienna alle corti d'Italia, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009), a cura di Annarita Colturato e Andrea Merlotti, Lucca, LIM, 2011, XII-345 pp.

Il cerimoniale di corte non è semplicemente una *summa* di gesti e forme ripetitive, ma un vero e proprio microcosmo che offre molteplici possibilità di lettura. La prospettiva in cui si sono posti il convegno prima, e il volume d'atti poi, è stata quella politica, nell'intento di cogliere la complessità della società dell'antico regime, approfondendo precisamente la cultura «che plasmava i rituali della corte e che da essi poteva essere influenzata, assorbendo o declinando i modelli istituzionali, orientando le strategie del *patronage*». Lo spettacolo musicale celebrativo era all'epoca uno dei riti privilegiati per la rappresentazione del potere, che assumeva tratti multiformi resi evidenti dalle varie denominazioni di 'festa teatrale', 'azione teatrale', 'serenata'. Ricercandone i tratti distintivi, spesso complessi, i saggi indagano anche sul contesto, sul suo portato ideologico, sulla fruizione da parte di un pubblico che doveva essere in grado di cogliere metafore e allusioni; verificano i riflessi tra contesto celebrativo e scelta dei soggetti, modalità di intonazione, azione, vincoli d'organico vocale e strumentale, apparati scenografici, danze.

I saggi, disposti secondo l'ordine delle sessioni del convegno, si aprono con un omaggio al Metastasio, rappresentato dal testo di Andrea Chegai che mette in rilievo come le «fanfaluche» e «festarelle», che arricchiscono la ricca produzione dram-

matica del poeta cesareo, necessitassero di strumenti specifici e distintivi per contenuti e finalità rispetto ai drammi per musica, offrirono schemi drammatici meno prevedibili e dunque un tasso maggiore di sperimentalismo. Il volume volge quindi lo sguardo alla corte viennese, committente e destinataria di eventi celebrativi molto rilevanti ed epicentro di esperienze francesi e italiane, con il testo di Andrea Sommer-Mathis che focalizza l'attenzione sulle feste teatrali organizzate a Vienna in occasione di nozze (da *Le nozze d'Aurora* del 1722 sino alla *Partenope* del 1767, senza trascurare *Ascanio in Alba*, per le nozze milanesi del 1771), prospettando le feste sia come insieme di manifestazioni sia come genere drammatico-musicale, e precisandone ruolo e collocazione nel calendario delle cerimonie nuziali, nonché i cambiamenti strutturali introdotti nel corso del XVIII secolo (in particolare dal 1744 in poi, a seguito della guerra di successione austriaca). Anche Elena Sala Di Felice concentra l'attenzione sull'ambiente viennese, dopo aver rimarcato l'importanza della formazione napoletana del Metastasio e la sua ripercussione sulla scelta dei soggetti e della tipologia di allestimenti, in cui molto spesso agivano in prima persona membri della famiglia imperiale. L'impianto drammaturgico di ognuno degli spettacoli teneva conto dei minimi dettagli legati al contesto, alla circostanza dell'allestimento, agli attori coinvolti, alle loro specificità psicologiche (soprattutto quando le interpreti erano le figlie di Maria Teresa), alla morale che si intendeva esporre e svolgeva pertanto un compito di sostegno politico e di esaltazione del *dominus* di turno.

Ai balli per le feste viennesi nel Settecento è dedicato lo studio di Angela Romagnoli, che compiendo un *excursus* dal balletto celebrativo seicentesco giunge a concentrarsi su alcuni casi di feste non relative ad occasioni nuziali, approntate sia nella capitale che nelle altre regioni dell'impero (segnatamente Milano) durante l'intero Sette-

cento. Gli esempi riportati (provenienti da Silvio Stampiglia e Giovanni Bononcini, da Pietro Pariati e Johann Joseph Fux, da Luigi Gatti e Pietro Bagnoli) permettono di cogliere le diversità sostanziali tra le varie forme nonché le loro caratteristiche costitutive (quali, ad esempio, gli organici sontuosi con ottoni). Nel corso del secolo XVIII, diversamente che nel precedente, il ballo diventa elemento strutturale caratteristico, dal quale non saranno esenti neppure i drammi per musica riformati.

Interamente concentrato sulla produzione di Hasse è il testo di Raffaele Mellace che rimarca le differenze sostanziali tra le serenate napoletane degli anni Venti, i lavori nati attorno alla corte di Dresda e i festeggiamenti allestiti negli anni Sessanta a Vienna. Il dramma di Ercole al bivio musicato da Bach (BWV 213) nel 1733 su testo di Picander e dedicato all'undicesimo compleanno di Federico Cristiano, destinato al trono polacco, è oggetto di minuziosa indagine da parte di Alberto Rizzuti, che ricostruisce l'intera vicenda relativa alla genesi del testo e il suo significato allegorico, allineando confronti con la restante produzione bachiana. Andrea Merlotti inaugura il gruppo di saggi incentrati sulla corte sabauda dettagliando la visita a Torino di Giuseppe II fra l'11 e il 19 giugno 1769, durante la quale fu creato uno spettacolo «interrotto da un sol ballo». Esaminando le fonti archivistiche Franca Varallo investiga il cerimoniale di corte legato ai sei eventi nuziali festeggiati tra il 1750 e il 1789, per giungere alla dimostrazione che la festa, strumento di potere visibile attraverso la grandiosità della propria esibizione, nel tempo si conforma alle regole raggiungendo l'ideale di sobrietà e compostezza richiesto dall'etichetta. Annarita Colturato esamina le feste teatrali ideate da Gaetano Pugnani non solo ricostruendone la genesi e descrivendone le caratteristiche, ma soprattutto dimostrando il determinante influsso esercitato da Parma. I modelli francesi, sia per la predilezione dei soggetti

sia per l'impianto generale ma anche per la scelta degli stessi interpreti, indirizzarono la creazione di Pugnani che rappresentava un'autorità indiscussa nell'ambito musicale torinese. Francesco Blanchetti presenta le due feste realizzate a Torino nel 1782 e nel 1784, nelle quali furono creati al di fuori della consueta stagione di carnevale spettacoli musicali (*Il trionfo della pace* e *Bacco ed Arianna*) che determinarono l'affermazione dei rispettivi autori – Francesco Bianchi e Angelo Tarchi – non soltanto in ambiente cittadino.

Carlo Capra sposta quindi l'attenzione sull'attività di corte a Milano, concentrandosi sulla reggenza di Ferdinando d'Asburgo tra il 1771 e il 1796. Manfred Hermann Schmid precisa il ruolo e le funzioni dell'orchestra nelle tre opere teatrali mozartiane (*Ascanio in Alba*, *Il sogno di Scipione*, *Il re pastore*), diversamente denominate, offrendo interessanti considerazioni sulla scelta dei timbri, sulla corrispondenza fra struttura musicale e uso dei fiati e sulla sintassi musicale che viene a determinarsi, giungendo alla conclusione che per Mozart l'individuazione degli strumenti non riguarda solo l'aspetto timbrico, ma anche quello formale. Due saggi descrivono la produzione e il significato delle azioni teatrali promosse dalla corte di Parma: Paolo Russo si concentra su *Le feste d'Imeneo* (1760) di Traetta-Frugoni, Mercedes Viale Ferrero sull'*Alessandro e Timoteo* del 1782. Conclude con uno sguardo su Napoli Lucio Tufano, che considera minuziosamente, non senza una specifica attenzione per la danza, tre feste napoletane decorate da musiche di Paisiello (1768), Jommelli (1772) e Cafaro (1775). Il volume è completato da una preziosa serie di tavole correlate ai contenuti dei diversi saggi.

MARIATERESA DELLABORRA

GIULIA GIACHIN, *Il viandante e il tramonto. Mozart e le fonti del Lied romantico*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2012 (Musica e letteratura, 12), XI-222 pp.

Il volume fa parte della collana *Musica e letteratura*, che per lungo tempo è stata l'unica sede di approfondimento del repertorio liederistico nel panorama editoriale italiano: alcuni libri, come quello di Elisabetta Fava sui *Lieder* di Hugo Wolf, o quello della stessa Giachin sui *Lieder* di Beethoven, rimangono punti di riferimento imprescindibili in materia. La collana si segnala anche per un approccio aperto a una divulgazione d'alto livello, in cui l'attenzione al contesto storico-letterario si coniuga a una trattazione piana e scorrevole.

Il pregevole studio di Giulia Giachin sui *Lieder* di Mozart sposa in pieno questo approccio. Il libro incornicia la trattazione analitica della produzione liederistica di Mozart (*Quadro storico-analitico dei Lieder mozartiani*) con capitoli dedicati a singoli aspetti, ora di carattere introduttivo (*Uno sguardo sul Lied preromantico; Lied e letteratura*), ora 'trasversali' rispetto al tema centrale (*Un Mozart lirico o drammatico? L'influenza della musica strumentale*), oppure finalizzati a inserire queste opere nel quadro più ampio del Lied romantico (*Mozart e i miti del Lied romantico*). Le letture dei singoli *Lieder* offerte dall'autrice si segnalano per finezza interpretativa e per la capacità di aprire nuove prospettive nella comprensione di questi brani, in genere considerati 'minori'. Essi invece si rivelano un potente scandaglio della personalità di Mozart e della sua visione della vita. L'autrice fornisce informazioni esaurienti sulle biografie dei poeti e sulla datazione delle opere. Ma il suo è essenzialmente un approccio ermeneutico incentrato sul rapporto fra testo e musica, teso a individuare tematiche generali, comuni a brani diversi.

Centrale, nel libro, è l'idea che per comprendere il Lied mozartiano bisogna pro-

iettarlo sugli sviluppi successivi del genere. Certo, questi Lieder anticipano temi e soluzioni musicali propri del Lied ottocentesco: comuni sono alcuni temi poetici (e qualche poeta, che continuerà ad esser messo in musica), certi procedimenti armonici (la complementarità di maggiore-minore, per esempio), il tono e la gestualità di alcune melodie. L'autrice però non si limita a queste analogie esterne e postula una continuità profonda di temi e di motivi. La sua tesi finale vede Mozart come il punto di equilibrio fra le tendenze 'positive' e quelle nichiliste che si contendono il campo nell'Ottocento. Il capitolo conclusivo del libro, in forma di postludio (*Un cenno sull'evoluzione del Lied. La "positività" di Mozart*), argomenta questa tesi, ponendola sullo sfondo dell'intero percorso del Lied.

L'impostazione stessa del libro giustifica un continuo movimento nel tempo, alla ricerca di corrispondenze che illuminino ora questo ora quell'aspetto di ciascun brano. Lascia comunque un po' perplessi la tendenza dell'autrice a inserire le sue osservazioni in contesti sempre più ampi, che spaziano dai Minnesänger a Richard Strauss. Tale tendenza si palesa soprattutto nei primi cinque capitoli: gli ampi *excursus* probabilmente sono finalizzati a far comprendere anche al non specialista alcuni temi, ma risultano a volte fuorvianti. In particolare riflettono una visione della storia della musica intesa come un *continuum* omogeneo, in cui si possono trovare punti di contatto tra fenomeni lontani ed eterogenei: visione davvero un po' datata. Inoltre, a fronte di una lettura interamente proiettata verso gli sviluppi futuri del Lied, ci saremmo aspettati qualche approfondimento sulla effettiva diffusione e sulla ricezione dei Lieder mozartiani nell'Ottocento. È vero che mancano in generale studi in quest'ambito; ma anche solo un accenno al punto di partenza di tale diffusione – la pubblicazione della raccolta completa, nel 1799, da parte di Breitkopf und Härtel – o alla

conoscenza documentata di alcuni Lieder da parte di Beethoven e Schubert, avrebbero mostrato almeno la consapevolezza che la lettura proposta necessitava di una base documentaria.

La bontà delle letture risiede quindi tutta nell'efficacia delle argomentazioni proposte dall'autrice. In generale possiamo dire che queste risultano convincenti. Il libro si propone il fine ambizioso di illuminare al contempo i Lieder di Mozart e il percorso complessivo del Lied romantico: crediamo che esso raggiunga il suo scopo, in quanto arricchisce e rende più profonda la nostra comprensione di entrambi i soggetti.

CARLO LO PRESTI

ANGELA BUOMPASTORE, *«Dictée par la nature plus que par l'étude». Cesare di Castelbarco, nobile dilettante di musica nella Milano ottocentesca*, Pisa, ETS, 2013 (Quaderni del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, n.s. 1/2013), 298 pp.

Sulla quarta di copertina di questo volume si legge che Angela Buompastore «si occupa principalmente di Ottocento strumentale italiano con particolare attenzione alla produzione di musicisti dilettanti o poco noti». Decisamente un'eroina della musicologia, una Giovanna d'Arco, se si pensa a quanti musicologi da almeno quattro decenni indirizzano le proprie ricerche all'ampio e generoso filone del melodramma italiano, segnatamente alle partiture di quei compositori divenute ormai pilastri del repertorio di cantanti e direttori d'orchestra, per tacere di registi, scenografi, coreografi e impresari. Un'eroina, perché lavorare su figure 'minori' e dalla preminente produzione strumentale, in un secolo in cui in Italia il melodramma costrinse gli altri generi profani a una sopravvivenza pressoché carbonara, confinata in ristretti circoli, salotti e società filarmoniche popolati da cultori del camerismo voca-

le e strumentale, difficilmente potrà ripagarla con quelle soddisfazioni e quella visibilità spesso correlate alle indagini sulle musiche melodrammatiche e i rispettivi libretti, musicisti, poeti, cantanti. Tuttavia la Buompastore, formatasi presso il Conservatorio di musica di Milano, è in buona compagnia, poiché da tempo altri studiosi hanno colto l'importanza di quanto fermentava attorno ai grandi nomi e ai grandi titoli dell'Ottocento teatrale italiano, che solo un atteggiamento di sciocco e ingenuo disprezzo potrebbe liquidare con la sbrigativa etichetta di 'sottobosco'. È vero, il melodramma 'contaminava' il genere sacro – penetrando perfino nelle chiese – e il genere strumentale, con una miriade di trascrizioni, parafrasi, capricci, fantasie e rielaborazioni per ogni strumento ed *ensemble*, fino alla banda, varcando anche la soglia del salotto con le proprie arie. Ma appassionati e, spesso, abili compositori e strumentisti dilettanti operavano in gran numero in favore della sopravvivenza e della diffusione della musica strumentale, con proprie creazioni e allestimenti di accademie strumentali, nelle quali si eseguivano partiture dei classici viennesi. Non di rado la musica strumentale aveva legami più o meno stretti con l'ambiente nobiliare e con i ceti medio-alti della società ottocentesca, cui afferivano anche strumentisti professionisti, che prestavano la loro opera per le esecuzioni più o meno riservate.

In questo panorama non mancano personalità di notevole rilievo sociale e politico, e quella indagata con acribia dalla Buompastore è una di queste: il milanese conte Cesare Castelbarco Visconti Simonetta, vissuto fra il 1782 e il 1860, che spese la sua vita curando gli interessi di famiglia e gestendone gli ingenti beni, ma dedicando alla musica, alla letteratura e alla poesia tutte le forze e il tempo che poteva sottrarre agli impegni sociali, economici e politici che il suo censo gli imponeva.

Castelbarco servì la musica, quale dilettante, in veste di compositore e di vio-

linista, essendosi probabilmente formato sotto la guida dell'editore milanese Luigi Scotti, presso il quale vennero pubblicate tutte le sue composizioni. Il suo catalogo conta ben 46 numeri d'*opus*, cui si aggiungono un paio di titoli privi di tale riferimento, e qualche rifacimento. Si tratta, prevalentemente, di musica da camera per organici dal duo al sestetto d'archi, soprattutto quartetti e quintetti: gli *ensembles* prediletti dal camerismo praticato nei salotti dell'aristocrazia ottocentesca e nei circoli dilettantistici più 'alti'. Non mancano alcuni lavori sinfonici e sinfonico-corali, spesso frutto di riconsiderazioni e ampliamenti di propri quintetti e sestetti. Spiccano la *Sinfonia a piena orchestra* op. 40, parzialmente derivata dal *Sextuor dans le genre d'une Symphonie* op. 12, e la trilogia di oratori originati da altrettanti quintetti strutturati in sonate, alla stregua delle *Ultime sette parole di Cristo sulla croce* di Haydn, delle quali riprendono l'itinerario creativo. I titoli non lasciano dubbi sul pensiero del conte musicista: *Sonate caratteristiche sopra la Creazione* op. 38; *Sette parole di Dio punitore sopra il Diluvio: Sonate caratteristiche* op. 44; *Le Sette Parole del Redentore sulla Croce: Sonate caratteristiche* op. 39. I testi poetici sono dello stesso Castelbarco, autore anche di nove lavori fra tragedie e commedie e della traduzione dal francese di sei tragedie (tutti i drammi furono pubblicati fra il 1820 e il 1858). Di gran lunga più consistente è invece il *corpus* di versi (perlopiù sonetti), lettere e scritti vari: si tratta di testi morali, encomiastici, musicali, per occasioni familiari, luttuose o per conquiste tecnologiche; insomma versi e scritti sugli eventi più disparati che colpirono l'attenzione o la curiosità del conte, che fu anche un indefesso organizzatore di accademie musicali ospitate presso le sue residenze di Milano e Cremona, partecipando, come violinista, alle esecuzioni.

La nomina a ciambellano dell'imperatore, ottenuta nel 1816, costituì il requisito principale per la nomina di Castelbarco a

direttore del Conservatorio di musica di Milano; il fatto che il conte fosse anche un dilettante di musica non poté che favorire il conferimento dell'incarico da parte dell'Arciduca viceré. Castelbarco, nominato il 4 novembre 1825, lasciò l'incarico il 31 agosto dell'anno seguente, rifiutando di accettare il fatto che il censore Federici convivesse nell'istituto con la propria governante e sua nipote. Fu membro di diverse prestigiose accademie letterarie (Ferdinandum di Innsbruck, Tiberina e del Pantheon di Roma, Catenati di Macerata, Roveretana degli Agiati) e musicali (Santa Cecilia di Roma, Filarmonica di Roma, Filarmonica di Bologna) e mantenne contatti con i più celebrati musicisti, compositori e critici musicali dell'epoca. Il ritratto del personaggio si completa con la sua spiccata vocazione per il collezionismo di strumenti ad arco, decisamente favorita dall'ingente patrimonio di cui disponeva. Sono ben diciotto gli strumenti che andarono a formare la sua collezione: sette violini, una viola, due violoncelli costruiti da Stradivari, quattro violini e un violoncello Amati, una viola Stainer e due violini Guarneri.

Angela Buompastore offre alla comunità degli studiosi e ai melomani un lavoro svolto con grande accuratezza, sia sul fronte della documentazione archivistica, pubblicistica e musicologica, sia su quello dell'organizzazione del volume, la cui lettura è in alcuni momenti avvincente, complice anche la felice penna della studiosa. Se proprio le si vuol fare un appunto, questo riguarda l'assenza dell'indice dei nomi, strumento che avrebbe favorito notevolmente il lettore. Ma ciò non sminuisce il valore di un lavoro condotto con una passione paragonabile a quella che sostenne Castelbarco nel coltivare i suoi interessi artistici e nel collezionare prestigiosi strumenti.

FRANCESCO PASSADORE

L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento, Atti del Convegno internazionale di studi (Milano, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi", 28-30 novembre 2008), a cura di Licia Sirch, Maria Grazia Sità e Marina Vaccarini, Lucca, LIM, 2012 (Strumenti della ricerca musicale, 19), XXIV-673 pp.

Tra il 1998 e il 2001 la European Science Foundation di Strasburgo promosse e sostenne il programma di ricerca *Musical Life in Europe 1600-1900*, cui parteciparono musicologi italiani e di molte altre nazionalità, non solo europee. Il progetto si articolava in diversi gruppi di studio, uno dei quali, curato da Michael Fend e Michel Noiray, affrontò il tema dell'educazione musicale in Europa, svolgendo una serie di ricerche che confluirono nel volume *Musical Education in Europe (1770-1914). Compositional, Institutional, and Political Challenges* (Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005). A queste precedenti esperienze si riallaccia, non solo idealmente, ma anche attraverso il coinvolgimento di alcuni protagonisti del 'vecchio' progetto, la miscellanea qui recensita, *ad acta* di un omonimo convegno internazionale di studi promosso dal Conservatorio di Milano nel 2008, nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario della sua fondazione.

Come spiegano le curatrici Sirch, Sità e Vaccarini nella presentazione del poderoso 'prodotto' (si perdoni l'utilizzo del termine corrente con cui il MIUR definisce le ricerche scientifiche), il volume ha una struttura tripartita, collegata alle sezioni del convegno: un primo gruppo di saggi si raccoglie sotto il titolo *Nazionalismi e internazionalismi nell'insegnamento dei conservatori europei*; un secondo gruppo fa riferimento all'indirizzo di ricerca *Tradizionalismo e innovazione nelle istituzioni musicali europee*; il terzo comprende studi dedicati alla traccia *Accademismo, aggiornamento e sperimentalismo negli insegnamenti di composizione*.

La prima sezione esamina dunque le molteplici e sfaccettate relazioni che le tendenze al nazionalismo e all'internazionalismo intrattennero con l'ambito dell'educazione musicale nel corso dell'Ottocento: una prospettiva affascinante, che permette di osservare nettamente – direi quasi 'radiograficamente' – lo stretto legame tra musica, politica e società. Vi appartengono, in ordine, i contributi di Roberta Montemorra Marvin (*Verdi, Conservatory Reform, and the Italian Musical Tradition*), Marino Pessina (*Antonio Bazzini e la rinascita sinfonica italiana*), Andrea Estero (*Le cantate risorgimentali di Boito e Faccio per il Conservatorio di Milano. 1860-61*), Laura de Miguel Fuertes (*Rasgos propios y influencias en la enseñanza del piano del Conservatorio de Madrid. 1831-1868*), Michael Fend (*"German Bel Canto": Nineteenth-Century German Singing Manuals in a Political Context*), Adrienne Kaczmarczyk (*From East to West. The Contributions of the Hungarian Academy of Sciences and the Academy of Music to Hungarian Musical Culture*), Philip Gossett («Nissuno mi ha insegnato l'istrumentazione ed il modo di trattare la musica drammatica»: gli studi musicali di Giuseppe Verdi). Importante, in questo primo gruppo, la discussione sul ruolo di Giuseppe Verdi, sia nella sua duplice veste di severo custode della tradizione e d'intenditore della modernità, sia come simbolo dell'identità nazionale italiana. Quest'ultima, affrontata direttamente o indirettamente in diversi contributi, costituisce materia per un nucleo tematico di pari rilievo, anche in contrapposizione o in rapporto alla cultura e al nazionalismo germanici, la comprensione dei quali è fondamentale per bene intendere la storia dei secoli XIX e XX, non solo sul piano strettamente musicale, ma anche su quello, più ampio, della visione politica. Come s'apprende dai contributi incentrati sulle istituzioni didattiche di Madrid e Budapest, l'effetto dei nazionalismi non si esaurì tra i confini dei rispettivi paesi, ma s'irradiò su scala internazionale,

additando modelli culturali e organizzativi che, nel contaminarsi con le situazioni locali, diedero origine a nuove e feconde soluzioni.

La seconda sezione del volume, per filiazione dall'area tematica precedente (com'è chiaro in particolare per quanto attiene al verdiano oscillare fra tradizione e innovazione), affronta aspetti specifici, geograficamente dislocati, che pertengono all'ambito sociale e professionale. Rosemary Golding, nel suo (*Re)-configuring the Idea of the Conservatoire in Late-Nineteenth-Century London*, illustra i caratteri e i contorni del mestiere di musicista nella Londra di fine Ottocento, mentre Beatriz C. Montes (*La aportación de la prensa musical a la reconstitución de la historia del Conservatorio de Madrid*) si sofferma sul punto di vista della locale stampa periodica rispetto alla realtà del conservatorio madrilenno. Alle realtà locali di Vienna (Otto Biba, *The Conservatory of the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Significant Characteristics Drawn from the History of Its Teaching Activities. 1817-1908*), Napoli (Paologiovanni Mazione – Francesca Seller, «Saranno destinati a far conoscere il loro valore»: gli alunni "napoletani" e le scene cittadine), Venezia (Francesco Passadore, *Le scuole di musica a Venezia nella prima metà dell'Ottocento*), Bologna (Piero Mioli, *Le nozze di Liceo e Accademia. Cronache, eventi e angustie del primo "Conservatorio" di Bologna*) sono dedicati studi di carattere documentario, come quelli incentrati sul Conservatorio di Milano, che – com'era d'aspettarsi, in ragione della sede del convegno e della rilevanza dell'istituzione – riceve attenzioni da molteplici versanti: in prospettiva 'gender' (Pinuccia Carrer, *Presenze femminili nei primi cento anni di storia del Conservatorio di Milano*), in ottica organologica (Paola Carlomagno, *Gli strumenti musicali a uso delle prime lezioni e delle accademie del Conservatorio di Milano*), sul piano del rapporto con il Conservatorio di Napoli (Antonio Carocchia, *L'istruzione musicale nei conservatori dell'Ottocento tra regolamenti e riforme degli studi. I modelli di Milano e Napo-*

li). Di particolare interesse, nella sezione, è il contributo di Bianca Maria Antolini (*La "musica antica" nei conservatori italiani della seconda metà dell'Ottocento*), anche per la diffusione delle pratiche 'antichistiche' nelle organizzazioni dipartimentali delle moderne strutture accademiche.

Il terzo e ultimo gruppo si apre con un saggio di Rémy Campos (*La storia del Conservatorio di Parigi: bilancio e direzioni di ricerca*) che, forse, sarebbe stato più opportuno collocare nel gruppo precedente. Per il resto, si tratta di contributi tesi a esaminare questioni propriamente didattiche, riguardanti perlopiù l'insegnamento della composizione e la formazione di alcuni noti musicisti italiani dell'Ottocento. Claudio Toscani (*L'arte di orchestrare: tra accademia e sperimentazione*) mostra la centralità della musica drammatica nello studio della composizione nell'Italia di primo Ottocento (con particolare riferimento a *Il maestro di composizione* di Bonifazio Asioli), paradigma destinato a mutare soltanto verso la fine del secolo per influsso dei modelli oltremontani. Sull'esistenza e sul ruolo di una scuola italiana non scritta, di origine partenopea e affidata alla (più volatile) tradizione orale della pratica del partimento, richiama l'attenzione Giorgio Sanguinetti (*Bassi senza numeri, teoria senza parole*). Ancora in area napoletana si muove Mariateresa Dellaborra (*I quaderni di studio di Saverio Mercadante «primo allievo del R. Conservatorio di musica» di Napoli*), mentre Licia Sirch analizza i lavori giovanili di Ponchielli al fine di rilevare gli effetti della riforma del Conservatorio di Milano avvenuta nel 1850 (*La formazione del compositore nell'I. R. Conservatorio di Milano a metà '800. Il caso Ponchielli*). Il lavoro di Claudio Pavolini sui metodi italiani per viola del XIX secolo completa la sezione. Le considerazioni finali di Bruno Zanolini suggellano la miscellanea, mettendo a fuoco gli esiti importanti del convegno, che ha saputo illuminare le radici delle nostre scuole e dei nostri programmi di studio,

anche in relazione al contesto internazionale: operazione irrinunciabile per tutti coloro che intendano muoversi nel territorio della formazione musicale senza compiere passi falsi o azzardati. Le riflessioni di Zanolini fanno *pendant* con le osservazioni di Guido Salvetti, che nella sua introduzione al convegno, strategicamente proposta in doppia lingua (italiano e inglese), spiega come nel secondo Ottocento le istituzioni didattiche italiane abbiano saputo dialogare con il mondo esterno, partecipando a un processo di generale rinnovamento culturale che diede i suoi buoni frutti, e in cui i conservatori e i licei musicali rivestirono un ruolo centrale. A partire dagli anni Dieci del Novecento, i nuovi regolamenti del governo nazionale, nel tentativo di omologare l'istruzione musicale e d'imporre un medesimo modello educativo in situazioni diverse, generarono – sostiene Salvetti – un progressivo allargamento della forbice tra dinamiche educative e mondo musicale 'reale'. L'esempio di un passato glorioso dovrebbe dunque servirci da bussola per provare a ricucire, oggi, uno strappo lungo e calamitoso: in questo la conoscenza più approfondita della struttura delle antiche scuole e del contesto in cui operarono può senz'altro esserci d'aiuto.

In tale prospettiva, come accade a ogni ricognizione/ricostruzione scientifica degna di questo nome, la storia si fa politica, e finisce per coincidere con il perseguimento del cosiddetto 'bene comune'. Un meritato plauso vada, pertanto, alle curatrici del volume, per aver portato a compimento un'impresa non semplice, che da un lato allarga i confini della precedente ricerca europea, dall'altro raggiunge ed espone risultati potenzialmente molto utili per la comunità, non solo scientifica.

LUCA AVERSANO

Catalogo dei libretti di ballo dell'Ottocento (1800-1862), a cura di Francesco Melisi e Paola De Simone, Napoli, Edizioni San Pietro a Majella, 2013, IX-280 pp.

Con la pubblicazione di questo catalogo, sostenuta dal Settore Musei e Biblioteche della Regione Campania, il Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" di Napoli dà il suo contributo alla conservazione e alla valorizzazione dei beni musicali, in un momento in cui questi beni non godono né di un'attenzione adeguata né delle risorse finanziarie atte alla loro salvaguardia. Uno dei due curatori, Francesco Melisi, non è nuovo a queste imprese: giova qui ricordare come si sia più di una volta dedicato a simili volenterose operazioni, concretizzatesi nei suoi precedenti cataloghi dei libretti custoditi presso il conservatorio napoletano. Questo nuovo lavoro assume su di sé e assolve un duplice compito: *in primis* colma una lacuna storiografica, quella relativa ai repertori coreutici; in secondo luogo delinea il percorso della scuola coreografica napoletana, che dominò la scena europea del diciannovesimo secolo.

Come scrivono i due curatori nella premessa del volume, «la collezione di libretti di ballo dell'Ottocento raccolta e conservata nella biblioteca del Conservatorio di Napoli, complessivamente consistente in circa duemila unità, comprende ottocentosessantaquattro esemplari, talvolta in più copie, contenente balli che rinviano a rappresentazioni avvenute dal 1800 al 1862». Le 864 schede del catalogo (relative a circa 318 balli rappresentati al Teatro di San Carlo di Napoli, 216 al Teatro alla Scala di Milano, altri in numerosi teatri italiani e stranieri) seguono in larga misura lo schema consolidato dell'inventario Sartori e riflettono criteri maggiormente rispondenti alla struttura del libretto ottocentesco, in cui la lista dei personaggi è affiancata a quelle delle altre maestranze: interpreti, maestri collaboratori, direttori

d'orchestra, operatori di scena e così via. Le schede sono disposte in ordine alfabetico e ciascun record bibliografico è articolato in tre sezioni. Nella prima si trova la trascrizione del frontespizio del libretto, restituito secondo la grafia originale; la seconda ospita le note tipografiche e la descrizione fisica del documento; nella terza sono infine riportati i nomi dei personaggi, dei ballerini, le eventuali annotazioni (con riferimento, soprattutto, alla presenza dei figurini della biblioteca) e la collocazione del libretto. Questa mole di dati permetterà agli studiosi di approfondire e arricchire maggiormente le pagine della storia coreutica nel nostro paese; sin da ora consente, tra l'altro, di ricostruire i dati biografici e la carriera professionale di ballerini e coreografi in larga misura ancora sconosciuti.

Completano il volume le ricchissime tavole dei frontespizi dei libretti e i figurini della biblioteca, nonché le immagini dei numerosi personaggi citati nel catalogo, provenienti dalla collezione privata di Sergio Ragni. Di grande importanza e utilità risultano gli indici finali, che contengono i titoli dei balli, gli artisti citati divisi per categorie (coreografi, compositori, ballerini), i nomi di tutti coloro che parteciparono alla realizzazione degli spettacoli (scenografi, pittori, architetti, capi sarti, macchinisti e altre maestranze), nonché gli editori, i tipografi e i proprietari della musica, i luoghi di rappresentazione e i teatri; per concludere, i titoli delle opere contenenti balli. Tutte le informazioni, tra l'altro, sono consultabili in rete attraverso l'opac del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), grazie alla catalogazione elettronica dei fondi della biblioteca avvenuta negli anni scorsi. Tutto ciò non toglie però nulla all'utilità dell'opera cartacea: essa rappresenta un valido aiuto e un aggiornato repertorio per coloro che vorranno conoscere o approfondire gli aspetti fondamentali degli allestimenti coreutici dell'Ottocento.

ANTONIO CAROCCIA

Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert, a cura di Freia Hoffmann e Volker Timmermann, Hildesheim, Olms, 2013 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 77), 325 pp.

«Ci vengono effettivamente dalla società un buon numero di leggi e regolamenti, che dovrebbero tenere a freno questa mala bestia che si chiama uomo». Così si esprime Pirandello (*Le tre carissime*, dalle *Novelle per un anno*). È ciò che Freia Hoffmann e Volker Timmermann, curatori dell'opera, hanno cercato nelle fonti del XIX secolo: quelle leggi e quei regolamenti non scritti, riguardanti l'utilizzo di strumenti musicali, che dalla società dell'epoca venivano imposti alla donna. Sono 167 i testi recuperati da Freia Hoffmann, ricercatrice tedesca da sempre dedita allo studio della pedagogia musicale (in particolare a quello del rapporto tra musica e genere), e da Volker Timmermann, musicista e musicologo non nuovo a questo campo di studi. La precettistica è tratta perlopiù da riviste specializzate, quotidiani, monografie e collezioni, principalmente in lingua tedesca; la preponderanza è spiegata dalla storica e pionieristica diffusione delle riviste musicali in area germanofona, oltre che dalla vivacità con cui la discussione sul tema si è sviluppata nell'area stessa. In numero minore, ma pur sempre presenti, sono le fonti in inglese e francese, che il volume correda della relativa traduzione. L'assenza di fonti d'altra provenienza è dovuta in parte alla scarsità delle stesse, in parte alla mancanza di competenza linguistica – onestamente dichiarata – dei curatori.

All'opera fanno da *ouverture* una breve descrizione e un commento del *corpus* in questione. Questo è suddiviso in sette sezioni, in base agli strumenti considerati, ed è preceduto da un capitolo dedicato al ruolo della donna nella musica. Il pianoforte, per la sua ampia diffusione, apre il primo capitolo riservandosi una buona porzione delle fonti. Seguono il violino, il violoncel-

lo, l'arpa e la chitarra (trattate nello stesso capitolo), l'organo e gli strumenti a fiato. La sezione conclusiva offre alcune considerazioni sulla nascita delle orchestre femminili, fenomeno conseguente al fatto che le donne, ad eccezione di alcune arpiste, erano escluse dalle orchestre tradizionali. Un percorso faticoso, dunque, quello delle donne nel mondo dell'arte in generale, e in quello della musica in particolare. Tuttavia l'introduzione sfiora soltanto le diverse ragioni che conducono a rifiutare l'idea della donna dedita a uno strumento musicale, mentre sarebbe stato forse opportuno approfondire maggiormente gli aspetti storici, sociologici e culturali di questo fenomeno.

I due ricercatori sottolineano che non è loro intento riportare alla luce le grandi musiciste trascurate dalla storia (per le quali rimandano al lessico disponibile *online* e regolarmente aggiornato dal Sophie Drinker Institut di Brema, di cui Hoffmann è direttrice e Timmermann collaboratore, <http://www.sophie-drinker-institut.de>). L'obiettivo è piuttosto sottolineare quanto il tema della donna musicista suscitasse reazioni e quanto le restrizioni impresses nell'immaginario collettivo limitassero le opportunità di figure femminili di talento, influenzandone la carriera. Un'opera che indaga il costume, quindi; una velata denuncia sociopolitica, in cui trovano spazio anche alcune considerazioni di carattere geografico, individuando talvolta aree di maggior apertura, come quelle francese e anglosassone.

Ma veniamo a quanto emerge dall'esame delle fonti in dettaglio. Il pianoforte, il primo strumento che ha aperto le porte della carriera musicale delle donne, è sempre stato riconosciuto come 'adeguato' al genere femminile, sia per il suono corposo e delicato, sia per la posizione che assume il pianista, elegante e adatta alle vesti ampie, lunghe e ingombranti dell'epoca. Persino per il pianoforte, tuttavia, vi sono restrizioni: le opere di compositori classici come Beethoven e Bach sono considerate di natura tipicamente maschile, mentre i motivi

romantici di uno Chopin e di un Mendelssohn sembrerebbero meglio adattarsi al genere femminile. Altrettanto non si può dire dell'organo, uno strumento che di per sé richiederebbe la stessa posizione del pianoforte, ma che mal si adatta a una donna a causa del luogo generalmente riservato all'esecuzione: la chiesa, uno spazio di tradizionale dominio maschile. Neppure immaginabile è invece un'esecutrice con le guance ricolme d'aria da insufflare in uno strumento a fiato: ciò contravverrebbe ai canoni di bellezza femminile cui la donna è tenuta ad attenersi. Lo stesso vale per le violoncelliste, la cui posizione, oltre ad essere scomoda per l'abbigliamento femminile dell'epoca, per di più rievoca il tabù della sessualità. Le più audaci cercano di ovviare al problema posando lo strumento a lato di entrambe le gambe, soluzione analoga a quella che permette alle donne di cavalcare, ma che richiede una torsione del dorso innaturale e probabilmente alla lunga dolorosa e dannosa. Il suono grave del violoncello è inoltre considerato meno adatto rispetto a quello del violino, che invece è più vicino al registro vocale femminile. Tra gli strumenti ad arco, il violino riesce infatti a imporsi gradualmente sulla scena musicale femminile, anche grazie al virtuosismo delle bambine prodigio che all'epoca, pur suscitando controversie, fanno scalpore. La posizione eretta e fiera, la torsione sgraziata del polso, l'inelegante curva del gomito in primo piano, sono tutte posture che rendono l'esecuzione al violino antiestetica per una donna. L'arpa resta lo strumento femminile per eccellenza, per la grazia del suono, etereo e delicato, che si confà al gentil sesso: elemento non trascurabile, in quanto sarà proprio questo strumento ad aprire per primo alle donne la porta delle orchestre maschili.

Al volume va il merito di portare alla luce fonti preziose per lo studio di un aspetto sociologico di grande attualità: la 'parità di genere', come viene definita con un calco

dall'inglese (*gender equality*). Una categoria semantica introdotta negli ultimi decenni del secolo scorso, che vuole sottolineare l'aspetto culturale e sociale, a dispetto della 'parità dei sessi' utilizzata sino ad allora, che rimanda invece al mero fattore biologico. Sono tuttavia proprio questa definizione e la ricerca di una terminologia più ampia e dettagliata a contenere le premesse per una ricerca che ancora oggi produce i suoi frutti.

GIOVANNA PANDOLFELLI

GIORGIO RUBERTI, *Il verismo musicale*, Lucca, LIM, 2011, XIV-281 pp.

Nato dall'esigenza di realizzare un'indagine approfondita su un argomento storiografico molto controverso, il volume di Giorgio Ruberti affronta, attraverso l'analisi di opere esemplari, il tema del verismo musicale da una duplice prospettiva: quella della ricostruzione storica del fenomeno e quella, conseguente, della sua legittimazione musicale.

La prima parte del libro è interamente dedicata all'identificazione e alla definizione del termine *verismo*, a partire dalla discussione della letteratura scientifica più autorevole sull'argomento. Il capitolo *Il verismo nella storia della musica* (pp. 3-65), infatti, espone la complessità della categoria del 'vero' nell'opera in musica e sintetizza le posizioni spesso divergenti degli studiosi: sebbene l'autore riconosca i limiti di una concezione generale di verismo operistico (si vedano in proposito Egon Voss e Carl Dahlhaus), non può fare a meno di difendere la tesi centrale del suo lavoro di ricerca, che si concentra per lo più sul contesto in cui le opere cosiddette 'veriste' videro la luce e sul dibattito coevo che le stesse alimentarono. Non a caso risulta fondamentale, per Ruberti, l'*excursus* storico segnato dalla tappa fondamentale della ricezione di *Carmen* in Italia intorno

agli anni Ottanta dell'Ottocento, e naturalmente dallo scalpore destato dalla 'prima' di *Cavalleria rusticana* nel 1890.

Appare dunque chiaro che la produzione della 'nuova generazione' di compositori – Mascagni, Leoncavallo e Giordano soprattutto – fu storicamente battezzata con l'etichetta del 'verismo'; ma ciò che l'autore traslascia nella sua contestualizzazione è probabilmente un'analisi più approfondita della situazione del teatro musicale italiano *fin de siècle*: a differenza dell'omonima corrente letteraria, infatti, il melodramma verista nacque e si sviluppò molto più come fenomeno editoriale, promozionale e in un certo senso come reazione a una crisi dell'opera e, più in generale, della società coeva. Dopo un lungo Ottocento in cui le figure di Rossini, Donizetti e Verdi avevano dominato la scena internazionale e lo stesso concetto di identità nazionale si era forgiato e identificato con il teatro d'opera, l'Italia umbertina aveva bisogno di nuovi maestri; il verismo, in parte, soddisfece anche l'esigenza di dare una nuova collocazione all'opera italiana nel panorama internazionale. Sintomatico, in questo senso, è l'impatto che i lavori di questa 'nuova generazione' ebbero sui teatri stranieri, in particolare sui palcoscenici di Francia e Germania. Ciononostante è chiaro che alcune caratteristiche dell'opera verista restano peculiari del melodramma dell'epoca: la prosa musicale, la vocalità tendente alla parola parlata, il colore orchestrale (p. 17). Ma allo stesso tempo sarebbe difficile interpretare questi principi compositivi come elementi costitutivi di una vera e propria corrente 'verista' e non, al contrario, come un tentativo di superamento delle concezioni – già in atto nell'ultima produzione verdiana – e soprattutto come riflessione sulle nuove tendenze del teatro europeo.

A chiusura di questa prima parte il volume offre una ricca appendice (pp. 67-139), in cui l'autore presenta le principali fonti utilizzate per la ricerca, relative soprattutto alla

pubblicistica dell'epoca. L'elenco, disposto per categorie tematiche, è corredato dalla riproduzione integrale di alcuni documenti, che si rivela un utilissimo strumento per il lettore.

La seconda parte del volume si concentra propriamente sull'analisi drammaturgico-musicale di alcuni melodrammi, nel tentativo di appurare la presenza di tratti ricorrenti e di giungere a una definizione della 'forma verista'. La scelta operata dall'autore in un ampio corpus di opere è in primo luogo di ordine cronologico: essa privilegia infatti l'arco temporale compreso tra il 1890 e il 1896, che segna l'inizio della produzione di autori come Mascagni, Leoncavallo e Giordano. Non mancano tuttavia alcuni riferimenti a lavori apparsi più tardi, come *Conchita* di Zandonai e *Il tabarro* di Puccini. L'argomentazione si apre con un attento confronto tra verismo musicale e verismo letterario in *Cavalleria rusticana*, grazie al quale l'autore individua nel ruolo dell'orchestra una funzione analoga a quella della narrazione 'neutra' concretizzata da Verga nella sua novella. Un ulteriore supporto alla definizione di 'dramma verista' è ricercato da Ruberti nella funzione drammaturgica dei pezzi chiusi – il duetto e i *tableaux*: finali – e naturalmente in quella dell'ambientazione dei drammi e del colore locale. Di grande rilievo si rivelano le osservazioni su *Mala vita* di Umberto Giordano, un'opera che pur non godendo della stessa fortuna di *Cavalleria rusticana* è forse il tentativo più riuscito di realizzazione musicale verista. Nel capitolo *Costanti e divergenze dello stile verista* (pp. 224-254) Ruberti traccia una sintesi di quanto esposto nell'analisi delle singole opere, concentrandosi su alcune categorie tematiche comuni: soggetto, linguaggio, pittura sonora, vocalità e linguaggio armonico. In virtù del successo dell'opera di Mascagni, naturalmente, i musicisti coevi composero altri prodotti del genere, con caratteristiche stilistico-musicali simili. Stabilito che si trattò di una tendenza tutta italiana e concen-

trata in un determinato momento storico, il nodo centrale che resta da sciogliere è se sia opportuno ricercare una ‘forma’ o un’estetica verista, e se queste ultime abbiano determinato la nascita di un vero e proprio genere d’opera nuovo. Un dubbio, questo, che risuona tra le righe anche nella conclusione piuttosto ambigua dello stesso autore: la coerenza stilistica del verismo musicale consiste «nel persistere in una ‘necessaria’ incoerenza estetica di fondo».

VINCENZINA C. OTTOMANO

ALESSANDRO MARIA CARNELLI, *Il labirinto e l'intrico dei viottoli*. «Verklärte Nacht» di Arnold Schönberg, Arona, Editore XY.IT, 2013, 273 pp.

Verklärte Nacht è un’opera liminare, in bilico fra mondi diversi. Il carattere ancipite del capolavoro giovanile di Schönberg – in «equilibrio tra uno sguardo in avanti e un volgersi all’indietro» (p. 195) – costituisce il principale pungolo analitico ed estetico del recente saggio di Alessandro Carnelli: «il primo studio monografico su *Verklärte Nacht*», come recita la quarta di copertina. Composta alla fine dell’Ottocento (1899) ed eseguita all’inizio del Novecento (il 18 marzo 1902 a Vienna), *Verklärte Nacht* celebra le estreme possibilità espressive del linguaggio musicale sette-ottocentesco di area tedesca, sviluppatosi a partire dalla forma sonata. Carnelli sottopone a critica Schönberg quando questi, in un appunto del 1932 (*Konstruktives in der Verklärten Nacht*), tenta di ritrovarvi a posteriori le origini del pensiero predodecafonico (p. 185). Il sestetto d’archi più famoso della storia della musica si configura piuttosto come un’opera della memoria e del ricordo, come uno sguardo nostalgico su un ‘mondo di ieri’. Eppure la permanenza, nella poetica di Schönberg, del *pensare in musica* di Brahms, e l’ombra lunga dell’Ottocento sul Novecento (due delle

tesi più affascinanti e argomentate di tutto il libro), non devono far propendere a una lettura ‘conservativa’ dell’opera. *Verklärte Nacht* è una nottola di Minerva al crepuscolo di un’epoca: sancisce la vitalità del linguaggio ottocentesco, ancora capacissimo di *parlare* nell’età d’oro della sicurezza, e da esso al contempo si congeda.

Il carattere ancipite dell’opera non si limita al piano storico-musicale. Altri aspetti rendono *Verklärte Nacht* un’opera di confine. Ad esempio la relazione che il sestetto intrattiene con il contesto storico coevo e con la stessa biografia di Schönberg. «*Verklärte Nacht* marca l’inizio dello scollamento tra Schönberg e la vita musicale di Vienna: già il primo rifiuto alla sua pubblica esecuzione è il primo atto della sua ricezione» (p. 177). È l’inizio di quello che diventerà il ‘caso Schönberg’: un rapporto aspro tra fazioni diverse, i cui proclami o censure estetiche sfociano nella lotta ‘politica’, e dal quale prende avvio l’avanguardia musicale. Carnelli ne è pienamente consapevole e instaura così un dialogo fruttuoso con alcune tendenze recenti della musicologia europea e statunitense, che puntano a disvelare le tensioni storico-politiche e le articolazioni semantiche contenute nella forma, apparentemente intangibile, delle opere musicali.

Il vero obiettivo del saggio, dunque, non sta nella ricostruzione della genesi di *Verklärte Nacht* (complessa e interessante), o del suo contesto storico (la Vienna di Stefan Zweig), o dei suoi modelli compositivi (Brahms prima di Wagner), o ancora della sua ricezione (felicissima, ciò che farà di *Verklärte Nacht* l’opera più popolare del padre della dodecafonica, suo malgrado). A tutti questi aspetti Alessandro Carnelli si dedica con attenzione; ma la vera sfida del suo saggio consiste nel ritrovare le pluralità di senso di questo capolavoro non *intorno* ad esso, bensì al suo interno.

In questa luce, l’indagine del rapporto tra *Verklärte Nacht* e il suo antecedente letterario appare cruciale. Essa permette di condurre

un'analisi musicale scrupolosa, ampia e mai sterile. Secondo Carnelli, le corrispondenze fra l'omonima poesia di Richard Demhel (1896) e la composizione, strutturalmente evidenti pur nella reciproca autonomia dei codici linguistici impiegati, permettono a Schönberg di superare la dicotomia fra 'musica pura' e 'musica a programma'. Se esiste un modello programmatico alla base di *Verklärte Nacht*, questo non può essere evidenziato col ritrovamento di presunte occorrenze onomatopeiche, di chiari riferimenti al testo originale o di superficiali passaggi descrittivi. «Programmatico' non si riferisce [...] a singoli fermo-immagine musicali, a pannelli, bensì a *processi*, cioè all'anima stessa di quella mentalità elaborativa e motivica [...] al cuore della visione di Schönberg. 'Programmatico' [...] può essere connesso non con 'descrittivo' ma con ciò che si svolge nel tempo in un ordine stabilito e calcolato di eventi, di cui possono essere un forte corrispettivo le peripezie, o come scrive Schönberg, i *destini musicali* dei temi che attraversano una composizione» (p. 90).

Dunque l'«intrico» messo in scena dalla composizione è equivalente a quello della poesia. Suddivise chiaramente in cinque sezioni, entrambe le opere procedono *per aspera ad astra*: da «uno spoglio, freddo bosco» a «un'alta, chiara notte». La Donna e l'Uomo, protagonisti della poesia di Dehmel, si riverberano rispettivamente nella seconda e nella quarta sezione del sestetto. Ma la produzione di senso è continuamente ricercata da Carnelli nelle pieghe stesse della 'prosa' musicale. Alle strutture poetiche di Dehmel Schönberg reagisce con i riferimenti motivici, le simmetrie interne, le possibilità retoriche del linguaggio tonale e della forma sonata.

Dopo l'introduzione lenta (Sezione 1), Schönberg ci proietta *ex abrupto* nel pieno di uno sviluppo, dove il materiale motivico viene manipolato nel suo stesso farsi. È questa la Sezione 2, che si pone «come ver-

sione musicale del flusso di paure, speranze, ricordi esposto nella poesia di Dehmel dal personaggio della donna. La reiteratività della testa di numerosi motivi parla di ostinazione o di paralisi (il decorso armonico non può procedere), l'interruzione fraseologica parla di un'incapacità di concludere le proprie argomentazioni, i ritorni di precedenti frammenti motivici parlano di confusione, di pensieri ossessivi, e tutte queste tecniche insieme parlano di un movimento senza precisa direzione, senza una via d'uscita: i parametri compositivi vengono utilizzati e piegati ad essere eloquenti in tal senso» (p. 129). Dopo una breve cornice (Sezione 3), l'Uomo risponde alla Donna, recupera i suoi pensieri e li rielabora in positivo (Sezione 4). «La Sezione 4 [...] è marcata dall'evoluzione tonale da re minore a re maggiore e dal ritorno dei motivi della Sezione 2, connotandosi così come una *risposta* musicale, analogamente a quanto avviene alla poesia di Dehmel» (p. 139). I ritorni motivici, unitamente alla regolarità fraseologica e al «recuperato valore di un decorso armonico architettonicamente fondato» (p. 139), ci mettono così di fronte a una sorta di ripresa. I conflitti precedentemente vissuti – «puramente musicali?» si chiede Carnelli – vengono risolti. Eravamo in un labirinto e ne siamo usciti, come conferma la coda conclusiva (Sezione 5).

La continua tensione semantica che emerge dall'analisi di Carnelli non tradisce mai la duplicità storico-stilistica dell'opera. La 'progressiva', dissonante, aforistica, incerta e novecentesca Sezione 2 è compresa alla luce della 'restaurativa', consonante, ordinata, stabile e ottocentesca Sezione 4. L'una non prevale sull'altra: la Donna e l'Uomo dialogano. «Sarebbe un impoverimento gettare lo sguardo in avanti e smarrire il senso prezioso di quell'istante in cui il linguaggio è ancora sul crinale di un punto di equilibrio in cui possono avvenire cose (letteralmente) *inaudite*» (p. 146). Se Carnelli riesce a dimostrare la permanenza dell'Ottocento

nell'opera di Schönberg, significa infine che anche il Novecento è diventato un 'mondo di ieri'. Il nostro.

NICOLÒ PALAZZETTI

Madama Butterfly: mise en scène di Albert Carré, edizione critica a cura di Michele Girardi, Torino, EdT, 2012 (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini – Edizione dei *livrets de mise en scène* e delle *disposizioni sceniche*, 4), XII-216 pp.

Con l'edizione critica della *mise en scène* di Albert Carré per *Madama Butterfly*, le Edizioni di Torino raccolgono l'eredità preziosa e incompiuta di Casa Ricordi. Strumento imprescindibile per ogni studioso di *mise en scène*, la collana delle *Disposizioni sceniche*, principiata con l'edizione dell'*Otello* verdiano (1990) e interrotta dopo l'uscita del quarto volume dedicato a *Un ballo in maschera* (2002), si era proposta all'inizio degli anni Novanta come iniziativa pionieristica in un campo di studi ancora giovane. La considerazione, ormai condivisa, della componente visiva come aspetto fondamentale del teatro d'opera, al pari di musica e libretto, ha spinto l'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini a inaugurare nel 2012 la nuova collana *Livrets de mise en scène e disposizioni sceniche*. Il volume dedicato a *Madama Butterfly*, curato da Michele Girardi, è il primo a uscire, ma il quarto di un piano editoriale *in fieri* che comprende altri titoli per i quali sono disponibili prontuari d'allestimento.

Pratica tradizionalmente legata alle rappresentazioni dell'Opéra di Parigi, quella di compilare il *livret de mise en scène* quale strumento atto alla fissazione della scena e dell'azione drammatica in un preciso allestimento venne adottata stabilmente nella seconda metà del XIX secolo anche nel sistema operistico italiano. Mentre le disposizioni sceniche stampate da Giulio Ricordi per autori come Verdi e Boito sono note

già da tempo agli studiosi, l'interesse per le *mises en scène* pucciniane, il cui elenco si è in questi anni progressivamente allungato (la lista dei titoli, come spiega la prefazione del volume, comprende *Manon Lescaut*, *La bohème*, *La fanciulla del West*, *Tosca*, *Il trittico* e, parzialmente, *Turandoù*), è più recente e le ricerche sono ancora in corso. Il *livret* di *Madama Butterfly* restituitoci da Michele Girardi in edizione critica si basa sull'esemplare manoscritto MS IV 36, dell'Association de la Régie Théâtrale, che tramanda il lavoro di Carré nella versione più prossima a quella della prima rappresentazione parigina, avvenuta all'Opéra-Comique il 28 dicembre 1906.

La nuova collana non nasconde la sua discendenza dal modello inaugurato da Casa Ricordi, del quale mantiene la struttura interna dei volumi, seppur con una grafica decisamente più alleggerita e una chiarezza nell'apparato critico che la rendono strumento facilmente consultabile anche ai non addetti ai lavori. Molto agile e snello, ma corredato da ampie note che rendono possibile un approfondimento mirato, il saggio introduttivo di Girardi, dall'ammiccante titolo *Le droghe di Parigi*, mette in evidenza le peculiarità della messa in scena di Carré – che già aveva collaborato con il compositore per gli allestimenti parigini di *Tosca* e *Bobème* – e dello stile compositivo di Puccini, rilevando i risultati di una comunione d'intenti che rende quanto mai necessario considerare la scena come parte integrante dell'opera pucciniana. Già Mercedes Viale Ferrero (curatrice, con Francesco Degrada, della collana di *Disposizioni sceniche* Ricordi) aveva auspicato in un suo fondamentale saggio (*Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani» 1, 1998) un'edizione critica dei *livrets* di *Butterfly*. Girardi, raccogliendo il suo invito, esplora le scelte e i cambiamenti apportati da Carré dopo il famoso 'fiasco' scaligero, rivelandone la portata e l'influenza così profonda sulla drammaturgia dell'opera da cambiarne in parte la fisionomia. Il 'colore

locale', al quale Giulio Ricordi desiderava attenersi per rendere esotico e allettante l'allestimento milanese, produce a Parigi un effetto molto più verosimile grazie a una scrupolosa documentazione (sono gli anni in cui imperversano il *japonisme* e l'interesse per l'Oriente); ma al tempo allontana drasticamente il dramma da una connotazione verista per spostarne la lettura in chiave simbolica. Le lanterne, i bonsai, i paraventi, le tazze per la cerimonia del tè e tutti gli oggetti di scena minuziosamente descritti nel *livret* e illustrati nel *Glossario* a cura di Gabriella Olivero – una versione più estesa di quella già comparsa in appendice al citato contributo di Viale Ferrero – evocano il mondo giapponese con precisione, grazia e rispetto, nobilitandolo rispetto alla grettezza di un Occidente incarnato dalla volgarità di Pinkerton. La casa sopraelevata della *geisha*, la porta del tempio, il ponticello rosso per il quale si giunge sulla scena, non sono solo ispirati direttamente alle stampe che circolavano a Parigi in quegli anni e ai giardini giapponesi che qualche ricco filantropo ricreava per suo diletto nella tenuta fuori città, ma diventano simboli di passaggio dal mondo esterno a quello di Butterfly, raffigurandone e acuitizzandone sulla scena l'isolamento e il dramma interiore. In accordo con questa graduale e sottile lettura preparata da Carré, la scelta di togliere le battute a Kate Pinkerton e di far solo percepire a Cio-Cio-San la sua presenza nel giardino per scatenare l'agnizione finale, trasferisce definitivamente la causa del dramma che da reale si fa interiore, allorché la protagonista – in una presa di coscienza auto-moralizzatrice – si rende conto che non può fingersi ciò che non è, né può sovvertire l'ordine sociale.

In coda all'edizione critica della *mise en scène*, ricca di diagrammi scenici che contrappuntano ogni verso del libretto, un compendio iconografico offre una chiarificazione dell'immaginario occidentale contemporaneo nei confronti dell'Estremo

Oriente. Attraverso foto e stampe d'epoca, l'itinerario suggerisce possibili fonti per il lavoro di Carré e visualizza le scelte sceniche spiegate nel saggio introduttivo, mettendo in relazione l'operazione del *régisseur* con le scenografie degli altri allestimenti – interessantissima la foto di quello del *play* di Belasco, ispiratore delle scenografie scagliere – e sottolineandone l'influenza per la tradizione degli allestimenti successivi. Oltre al già citato *Glossario*, le appendici includono la riproduzione in facsimile del libretto francese e un godibilissimo estratto riguardante la *Butterfly*, in lingua originale, dai *Souvenirs de théâtre* di Carré.

CECILIA MALATESTA

Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini, 2014 (Musica nel 900 italiano, 5), 335 pp.

Il volume rappresenta il più recente contributo del progetto editoriale «Musica nel 900 italiano», promosso dalla Società Italiana di Musicologia e articolato in una collana di volumi e in una di cd-rom/dvd, giunte rispettivamente alla quinta e alla terza uscita. *Italia 1911* condivide l'impostazione già data soprattutto a *Italia millenovecentocinquanta* (1999) e a *Italia 2000* (2011), che cercano di offrire immagini multiple, come in un caleidoscopio, della complessa realtà di segmenti temporali del Novecento di particolare significato storico. Carattere più monografico hanno invece *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento* (2004) e *La musica nel cinema e nella televisione* (2011). Come per *Italia millenovecentocinquanta* e per *Italia 2000*, la prospettiva sincronica non è rigida, dal momento che i fenomeni musicali dei periodi individuati come cruciali, e approfonditi nei diversi interventi, hanno spesso i loro presupposti nei decenni precedenti e si sviluppano nei decenni successivi. È così che quasi tutti i quindici saggi che compongono *Italia 1911*

esaminano, con diversi livelli di approfondimento, il decennio 1906-1915. Come spiega la curatrice nell'Introduzione, la scelta dell'anno di riferimento ha una duplice ragione: da un lato il 1911, in quanto cinquantenario dell'unificazione italiana, riveste un significato simbolico e ospita manifestazioni rilevanti anche dal punto di vista musicale; dall'altro è un anno che «è stato assunto come perno per lo studio degli eventi musicali negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, evidenziando come per moltissimi aspetti questi anni si possano vedere – anche nella musica italiana – come la fine del 'lungo Ottocento', la conclusione degli anni della Belle Époque» (p. 9). Sotto questo aspetto, il volume completa con il panorama italiano le ricerche condotte negli ultimi decenni in Francia sulla musica nella Belle Époque, che hanno un riferimento imprescindibile nel volume di Myriam Chimènes (*Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004), e si offre come prezioso ausilio alla comprensione di un periodo storico di crisi, ricco di contraddizioni ma, allo stesso tempo, portatore di vivaci spunti musicali e culturali.

Nel cinquantenario dell'unità nazionale ebbe luogo l'Esposizione internazionale artistica e industriale, la prima a carattere universale; Bianca Maria Antolini indaga il ruolo non secondario che ebbe la musica all'interno delle manifestazioni di Roma e Torino, operando un paragone con le esposizioni precedenti. Anche se i progetti originari non furono interamente realizzati, una ricca messe di concerti sinfonici e sinfonico-corali, stagioni d'opera e balletto, esposizioni di strumenti musicali e un congresso musicologico dimostrarono la vitalità della cultura musicale italiana, legata al concetto di nazione e nello stesso tempo informata di quanto avveniva oltre confine. Chiara Pelliccia e la stessa Antolini passano poi a esaminare la situazione dei numerosi teatri italiani in un momento di fermento culturale, ma anche di crisi e di mutamenti. La minuziosa analisi, re-

gione per regione, rende conto di una realtà variegata, con differenze notevoli di gestione e programmazione, e delle problematiche legate ai fenomeni del monopolio editoriale e alla nascita dei primi *tryst* teatrali.

Una fotografia della situazione concertistica sul territorio nazionale – riguardante anche la musica da camera e la musica antica, oltre che l'apertura verso la produzione contemporanea italiana e le novità provenienti dall'estero – è effettuata da Cristina Cimagalli attraverso le cronache musicali e le critiche apparse sulla stampa periodica del 1911. Un aspetto interessante che traspare da questo contributo è l'aggiornamento dei repertori nel segno di una ricerca artistica rigorosa, a discapito dei concerti 'ad effetto' pensati esclusivamente per stupire.

Accanto alla musica colta, i generi leggeri e di consumo conoscono una grande diffusione. Nel volume si assume come caso esemplare quello di Napoli, esaminato da Gianfranco Plenizio: la città canora per eccellenza, che prende a modello la Parigi spensierata della Belle Époque, dà vita, infatti, allo straordinario fenomeno della canzone napoletana, che anima l'intera vita cittadina con miriadi di manifestazioni, coinvolgendo anche i cantanti lirici. Un altro fenomeno squisitamente francese, quello della *musique de salon*, è declinato da Pelliccia sul versante italiano (andando a integrare altri studi sul tema: p. 122, nota 2) con l'esame delle attività musicali promosse nel salotto del conte Luigi Primoli, fratello del più celebre Giuseppe; Luigi, italo-francese per nascita e per formazione, trapianta nel suo palazzo romano lo spirito dell'illustre *salon* parigino della zia, la principessa Matilde Bonaparte.

I due saggi successivi affrontano il tema del rapporto tra la musica e le nuove forme espressive rappresentate dal cinema – che nel 1911 in Italia aveva meno di dieci anni – e dal fonografo, che dà l'avvio a una rivoluzionaria modalità di fruizione dell'evento sonoro. Marco Targa, in particolare, pone l'accento sul legame tra la propaganda na-

zionale e il cinema delle origini, esemplificato dal film *Il Risorgimento italiano* (1911); la pellicola prevedeva un commento musicale appositamente messo a punto dal direttore di banda Lorenzo Pupillo, utilizzando un mosaico di musiche risorgimentali combinate insieme con intento drammaturgico. Beatrice Birardi esamina invece gli albori delle tecnologie di riproduzione del suono, che portano da un lato alla nascita dell'industria discografica italiana (dapprima nella forma di succursali di case straniere), dall'altro alla progressiva diffusione del fonografo nelle abitazioni private. L'approfondito saggio introduce anche una riflessione sui generi inizialmente privilegiati, le arie d'opera e le canzoni napoletane, e sull'incremento che il nuovo mezzo diede a fenomeni di divismo. Mentre l'etnomusicologia straniera godette di un notevole slancio grazie all'utilizzo del fonografo, l'Italia in questi anni non ne seppe sfruttare le potenzialità, sia per motivi tecnici sia per il mancato appoggio statale.

Gli anni intorno al 1911 vedono anche un significativo dibattito sulla didattica musicale, stimolato dall'unificazione. Marina Vaccarini studia a fondo il Congresso Musicale Didattico del 1908, un evento di portata internazionale e di ampie dimensioni, promosso dai massimi musicisti dell'epoca: l'autrice evidenzia come, tra non poche difficoltà, il congresso contribuì in maniera decisiva a stabilire le linee guida che avrebbero informato l'insegnamento nei conservatori di musica, sia per quanto riguarda l'organizzazione strutturale sia per i metodi d'insegnamento e i programmi. Minore attenzione istituzionale fu certamente dedicata all'insegnamento della musica nell'ordinamento scolastico generale e non professionalizzante. Maria Grazia Sità sottolinea al riguardo come l'insegnamento musicale nelle scuole materna e primaria si limitasse essenzialmente al canto corale, che utilizzava principalmente repertori popolari. Interessante l'approfondimento relativo alla musica nella scuola 'rinnovata' di Giuseppina Pizzigoni; ma sarebbe forse stato utile sviluppare maggiormente anche

le proposte didattiche delle sorelle Agazzi e, soprattutto, di Maria Montessori. Sità affronta inoltre la problematica, nevralgica ancora oggi, della formazione musicale degli insegnanti, esaminando gli interventi legislativi succedutisi in quegli anni.

Nel panorama musicale dell'epoca la musica sacra liturgica, indagata da Nicola Tangari, soffre della disaffezione dei compositori italiani i quali, in gran parte, sono attratti da altri generi musicali, sia per ragioni estetiche sia a causa della condanna del modernismo da parte di Pio X e del suo *Motu proprio*, che prescriveva di fatto, secondo i canoni del cecilanesimo, una musica liturgica vincolata e chiusa alle sperimentazioni.

La dialettica fra tradizione e innovazione, tra continuità e discontinuità, è al centro del contributo di Guido Salvetti, che effettua una puntuale disamina degli atteggiamenti dei compositori italiani nei confronti delle novità provenienti dall'estero (soprattutto da Wagner), in un momento in cui si assiste alla crisi del melodramma tradizionale a favore di un repertorio sinfonico e strumentale percepito come più 'intellettuale' e aggiornato. Il tentativo di salvaguardare l'identità nazionale aderendo nel contempo alle nuove tendenze produce, per quanto riguarda l'opera, lavori che perseguono un più profondo spessore simbolico e psicologico e, in generale, un'acculturazione che intende superare una dimensione ritenuta troppo popolare. Intellettuali come D'Annunzio hanno una grande influenza anche sulle concezioni musicali, e la ricerca di modernità trova infine un suo sbocco, almeno ideale, nelle formulazioni futuriste del 1911.

Mentre l'opera, nei suoi esiti più riusciti, compie un notevole sforzo di esplorazione di nuovi territori sonori, la vocalità espressa in questi anni nelle liriche da camera degli autori minori rimane legata, come illustra Cesare Orselli, alle tematiche sentimentali e patetiche di fine Ottocento. Tuttavia i maestri della generazione dell'Ottanta – soprattutto Respighi, Pizzetti e Malipiero – innovano il genere sia con scelte poetiche

più elevate sia con un raffinato trattamento melodico e armonico.

Due saggi riguardano il dibattito estetico e musicologico. Marco Capra dà conto delle posizioni espresse dai protagonisti della musica di quegli anni sulla stampa, anche non specializzata; i documenti esaminati con accuratezza testimoniano la vivacità del confronto su argomenti decisivi quali l'esigenza di contemperare la libertà creativa con le aspettative del pubblico, il rapporto con le nuove tecnologie, il tentativo di superare la dicotomia tra identità nazionale e proposte provenienti dall'estero. Mauro Fosco Bertola affronta invece l'aspetto della nascente disciplina musicologica: nel 1908 Guido Gasperini fonda l'Associazione dei Musicologi Italiani, ma già nel 1911 i contrasti interni dovuti a differenti posizioni estetiche impediscono la realizzazione dei progetti editoriali relativi all'«antica arte musicale italiana» (p. 313). Giorgio Sanguinetti, infine, conclude il quadro composito offerto dal volume con un contributo che delinea le ricerche teoriche sui nuovi sistemi armonici, sviluppate in quegli anni da due geniali musicisti, Domenico Alaleona e Giannotto Bastianelli.

LUISA CURINGA

STEFANO BALDI – NICOLETTA BETTA – CRISTINA TRINCHERO, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti*, con contributi di Amelia Margiotta e Rossella Riu, Lucca, LIM, 2013 (*Le Chevalier Errant* – Studi sulla musica degli Antichi Stati Sabaudi e del Piemonte, 9), XV-201 pp., dvd allegato.

Questa pubblicazione rappresenta il frutto maturo di un serie di iniziative avviate negli anni scorsi dall'Università di Torino, riguardanti il Teatro di Torino e il suo fondatore, Riccardo Gualino, culminate nel 2012 in una mostra articolata in tre sezioni tematiche e in un convegno. La biblioteca del

DAMS di Torino, già detentrica del fondo di Guido Maggiorino Gatti, ha poi acquisito di recente un importante fondo di materiali gualiniani appartenuti al collezionista Marco Fini. Questa acquisizione ha stimolato nuovi studi e approfondimenti. La pubblicazione si compone di un volume a stampa e di un dvd, il cui contenuto è stato reso disponibile all'inizio del 2015 anche sul sito www.teatrotorino.unito.it in libero accesso. Sul sito potranno essere inseriti aggiornamenti e nuovi materiali. Il volume contiene saggi di Cristina Trinchero, Stefano Baldi, Nicoletta Betta e Rossella Riu che illuminano aspetti diversi della storia del Teatro di Torino. Amelia Margiotta presenta l'Archivio Guido M. Gatti e il Sub-fondo Marco Fini conservati presso la biblioteca del DAMS. Una bibliografia ragionata conclude il volume.

Un pregio che accomuna i saggi di Cristina Trinchero, Stefano Baldi e Nicoletta Betta è la capacità di offrire una sintesi ricca e stimolante, vincendo la spinta centrifuga dell'ampia documentazione messa a frutto. Documentazione variegata, che va dai documenti ufficiali depositati presso gli uffici pubblici agli articoli di giornale, dagli epistolari alle fotografie, dai programmi di sala ai bozzetti di scene e costumi. Le diverse competenze degli autori garantiscono alla ricerca un taglio multidisciplinare. Cristina Trinchero offre un profilo di Riccardo Gualino descrivendone la parabola ascendente, interrotta dall'arresto su ordine di Mussolini il 19 gennaio 1931. Brillante industriale e finanziere, insieme alla moglie Cesarina Gurgo Salice si fa promotore di diverse iniziative culturali culminanti nella fondazione del Teatro di Torino, un teatro d'arte aperto a diverse forme spettacolari (opera, teatro, musica e danza). Stefano Baldi ripercorre le vicende della fondazione, la formulazione del progetto artistico e descrive la gestione del teatro. Il progetto viene stimolato dalle discussioni di Gualino con gli intellettuali e gli artisti che frequentano la sua casa: Lionello Venturi, allora docente di Storia

dell'arte all'Università, Guido M. Gatti, i pittori Gigi Chessa e Alberto Casorati. Figura centrale è quella di Gatti, cui Gualino affida la direzione artistica del teatro: egli raduna un'orchestra, l'affida alle cure di Vittorio Gui e organizza una fitta programmazione di concerti sinfonici, stagioni d'opera, teatro e danza. La passione per la danza moderna di Cesarina contribuisce a orientare la scelta verso spettacoli d'avanguardia. Si vuole colmare una lacuna, facendo conoscere al pubblico torinese le tendenze più aggiornate nel campo della musica, della danza e del teatro. Baldi approfondisce la genesi di alcune produzioni importanti come quella delle *Sette canzoni* di Malipiero, nuova per l'Italia, fortemente voluta da Gatti. Accanto al repertorio contemporaneo, si esplora l'opera del Settecento e del primo Ottocento, da Gluck a Rossini. *Alceste*, *Così fan tutte*, *L'italiana in Algeri* rappresentavano per l'epoca delle primizie. Il teatro ospita poi spettacoli allestiti all'estero dai maggiori registi d'avanguardia (Copeau, Tairov, Baty).

Il successo delle opere allestite al Teatro di Torino spinge Gualino a lanciarsi in un'impresa temeraria: organizzare una stagione d'opera rossiniana a Parigi, nel Théâtre des Champs-Élysées. Era la prima volta che un teatro italiano produceva spettacoli fuori dai confini nazionali. Il *Cycle Rossini*, comprendente *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri* e *La Cenerentola*, si svolge nel maggio-giugno 1929 ottenendo un successo strepitoso. Nel panorama cosmopolita della capitale francese queste opere furono accolte con entusiasmo dal pubblico e da compositori e intellettuali di prima grandezza come Ravel, Stravinskij e Valéry. Cristina Trincherò ricostruisce nei dettagli la preparazione delle rappresentazioni e la ricezione sulla stampa internazionale. La preparazione fu alquanto laboriosa, poiché fu necessario reclutare in loco orchestra e coro; inoltre solo *L'italiana in Algeri* era già andata in scena a Torino. Solo le scenografie, commissionate a Virgilio Marchi e a Guido Salvini, suscitavano perplessità nei critici per il loro taglio modernista.

Nicoletta Betta analizza la programmazione mettendo in evidenza le linee di forza che guidarono le scelte artistiche nel campo della musica, del teatro e della danza. Segnala alcune puntate nel campo del jazz (l'esibizione della band *Jack Hylton and His Boys* nel marzo 1930) e del cinema sperimentale, mostrando una volta di più l'apertura verso tutte le forme d'arte. Puntuale infine la ricostruzione offerta da Antonella Riu dei lavori di ristrutturazione volti a trasformare il vecchio Teatro Scribe in un teatro all'avanguardia anche dal punto di vista della dotazione tecnica. Allo stesso modo l'aspetto estetico della nuova sala fu curato nei minimi particolari, unendo funzionalità ed eleganza.

Il libro è accompagnato da un dvd che contiene una massa imponente di materiali, resi ora disponibili anche sul sito internet. Punto di forza è la cronologia completa degli spettacoli, che presenta sia le schede dei singoli eventi, sia la scansione dei programmi di sala originali e delle recensioni apparse sui quotidiani torinesi («La Stampa» e «La Gazzetta del popolo») e su periodici musicali o teatrali. La cronologia copre anche quegli spettacoli di cui non ci è pervenuto (o forse non è stato stampato) il programma di sala: in questo caso la scheda sintetizza tutte le informazioni che è stato possibile reperire da altre fonti (presentazioni o recensioni). In questo modo è possibile ricostruire giorno per giorno l'attività del teatro, che appare assai più ampia e intensa rispetto a quanto mostrava l'unica cronologia finora disponibile, inserita da Guido M. Gatti in appendice all'edizione dei *Frammenti di vita e pagine inedite* di Gualino (Roma, Famija piemontèisa, 1966). Il dvd contiene anche una cronologia degli spettacoli allestiti nel teatrino privato di casa Gualino, in via Galliera: vi troviamo concerti, saggi di danza e una commedia di Molière, riservati a una cerchia ristretta di invitati. Di particolare interesse la ricostruzione virtuale dell'allestimento dell'*Alceste* di Gluck: vediamo le scenografie montate sul palcoscenico, le fotografie di scena superstiti proiettate nello spazio sce-

nico, i bozzetti di costumi collegati ai personaggi, il tutto accompagnato dalla musica dell'opera incisa dallo stesso Gui anni dopo. I pregi di tale ricostruzione sono molteplici: il colpo d'occhio sulla scena e sulla sala del teatro valgono più di mille descrizioni. L'approssimazione all'impatto visivo originario è garantito da uno studio attento di tutti i materiali superstiti. La novità dell'operazione potrà suscitare qualche perplessità: ma un'attenta visione del video rivelerà le potenzialità di questo genere di ricostruzione virtuale.

Per comprendere invece come fu recepita l'attività del teatro risulta fondamentale la rassegna stampa: la curatrice Cristina Trinchero si è avvalsa dei tre libroni di ritagli approntati all'epoca da Marziano Bernardi e da Gatti stesso (conservati nel Sub-fondo Fini), integrando il materiale con ulteriori spogli di quotidiani e periodici. Risulta evidente la capacità di Gatti e del minuscolo ufficio stampa di propagare nel modo più ampio ed efficace le notizie relative alle attività del teatro. Anche questo rappresentò una novità nella gestione degli eventi musicali. Tanto più stupefacente appare il relativo oblio in cui è sprofondata il ricordo di tanta operosità nel giro di pochi anni.

Il volume si segnala per l'equilibrio degli interventi e per la perfetta integrazione delle prospettive multidisciplinari in un quadro d'insieme nitido e dettagliato. Tutto ciò lo rende un ottimo modello per analoghe imprese future.

CARLO LO PRESTI

Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nuove ricerche sugli scritti, a cura di Giuliano Bellorini, Anna Gasparotto e Franco Tagliapietra, Firenze, Olschki, 2011 (Documenti del MART, 13), 195 pp.

Questo volume è il risultato di un lungo percorso iniziato nel 2004: in quell'anno il MART di Rovereto acquisì l'archivio dei

documenti appartenuti a Luigi Russolo, per allestire, due anni più tardi, la mostra monografica *Luigi Russolo: vita e opere di un futurista*. Se la mostra era dedicata soprattutto alle opere del Russolo pittore e compositore, quest'iniziativa editoriale approfondisce invece la riflessione teorica, offrendo una buona selezione di documenti presenti nell'archivio, in gran parte inediti.

La raccolta di scritti è suddivisa in tre sezioni (musica, occultismo e arti figurative), ognuna introdotta da un breve saggio, in modo da offrire una panoramica sulle principali sfere di interesse della sfaccettata attività intellettuale di Russolo. La prima parte è dedicata interamente al suo testo più influente e noto, *L'arte dei rumori*, qui proposto in un'edizione critica a cura di Giuliano Bellorini. Recentemente questo trattato è stato oggetto di interessanti iniziative editoriali: tra queste si può ricordare la riproduzione fotografica dell'edizione del 1916 (Viterbo, Stampa alternativa – Nuovi equilibri, 2009), di cui l'edizione critica si rivela un perfetto complemento per conoscere più da vicino le fasi di gestazione di questo testo fondamentale. Bellorini riesce efficacemente a tracciare il modo in cui Russolo ampliò il nucleo iniziale del trattato a partire dal *Manifesto futurista* del 1913. Nei successivi tre anni Russolo proseguì la riflessione attraverso una serie di articoli, e decise infine di integrare questi contributi nella versione definitiva del testo. L'apparato critico permette di individuare i riferimenti teorici a cui Russolo attinse, segnalando alcuni trattati di acustica pubblicati tra Otto e Novecento. A questo proposito si offre, a partire dai documenti presenti nell'archivio, una chiave di lettura nuova in merito al rapporto tra Russolo e la tradizione degli studi musicali. Secondo Bellorini, l'immagine comunemente accettata di un personaggio iconoclasta e demolitore andrebbe stemperata: il curatore ritrae Russolo come un intellettuale desideroso di colmare le proprie lacune nella teoria musicale e impegnato a cercare nella storiografia musicale una corrente alternativa che potes-

se avvalorare le sue scelte radicali. Bellorini arriva a queste conclusioni dopo aver individuato, tra gli appunti di Russolo, un quaderno contenente la traduzione di ampi passaggi del *Cours de composition musicale* di Vincent d'Indy. Il compositore francese scrisse questo testo dopo gli anni di insegnamento alla *Schola cantorum* parigina, presso la quale studiò anche Edgard Varèse; questo volume rappresentò per molto tempo una strada anticonvenzionale rispetto alle scuole più paludate e tradizionaliste (come quella del *Conservatoire de musique*). Sebbene manchino documenti certi in proposito, Bellorini arriva a ipotizzare che sia stato proprio Varèse a suggerire a Russolo la lettura del *Cours* durante la loro frequentazione parigina, avvenuta tra il 1929 e il 1933.

Le altre due parti in cui è suddiviso il volume sono dedicate ad argomenti in cui la sfera musicale riveste un ruolo solo marginale. La seconda sezione raccoglie una selezione di scritti inediti (a cura di Anna Gasparotto) provenienti dai diari che Russolo stese tra il 1932 e il 1939. Il tema prevalente, in queste pagine, è la meditazione intorno alle esperienze occultistiche che Russolo stava conducendo durante la preparazione del suo trattato *Al di là della materia* (Milano, Fratelli Bocca, 1938), dedicato principalmente allo spiritualismo e alla teosofia. Questi diari raccontano i tenaci tentativi di Russolo nell'indagare la dimensione della «forza vitale» (p. 95) e del magnetismo attraverso una serie di esperimenti. Occasionalmente queste riflessioni affrontano il tema della creazione artistica, mentre sono assenti i riferimenti al mondo musicale contemporaneo. La sola eccezione – seppur significativa – è quella di Varèse, il cui nome compare in una pagina del 21 maggio 1933 (qui a p. 97). Nel corso di una disquisizione sul rapporto tra padronanza tecnica ed espressione del mondo interiore dell'artista, Varèse è citato come esempio da contrapporre alla mediocrità nell'arte. In una visione allegorica, Russolo descrive Varèse come l'unico in grado di squarciare il muro della tecnica e

di rivelare un infinito stellato, seppur ancora indistinto. Peccato che questo interessante asse Russolo-Varèse non sia stato integrato con ulteriori ricerche d'archivio: in diverse lettere indirizzate allo stesso Varèse (tutt'ora inedite e conservate presso la Paul Sacher Stiftung di Basilea) Russolo sviluppa e amplia proprio queste riflessioni.

La terza sezione del volume, curata da Franco Tagliapietra, raccoglie gli scritti (articoli e lettere) dedicati specificamente all'arte figurativa. Nella maggior parte di questi contributi, Russolo adempie al ruolo di divulgatore dei principi del futurismo, esaltandone i protagonisti. Talvolta però il discorso si inoltra in interessanti incursioni nella storia dell'arte, in cui si scopre un originale rapporto con i grandi maestri del passato. In uno di questi interventi (*Il Novecento italiano*, «La Borsa», 4 marzo 1926) Russolo valuta la «grande tradizione italiana» come «eminente rivoluzionaria» (p. 144), riconosce in alcuni grandi predecessori la capacità di scardinare le convenzioni del proprio tempo e auspica che la contemporaneità possa trarne un insegnamento. Queste riflessioni, seppur elaborate all'interno di un discorso sulle arti figurative, permettono di inquadrare meglio il rapporto tra Russolo e la storia e meriterebbero di essere prese in considerazione anche negli studi sul Russolo musicista.

Questo volume costituisce in definitiva una preziosa risorsa per lo studio del pensiero di Russolo; attraverso le tre sezioni in cui è organizzato, restituisce l'ampio raggio dei suoi molteplici interessi. Per converso, però, questa stessa articolazione in parti indipendenti rende difficile cogliere le possibili connessioni tra i differenti campi d'azione di Russolo. Un lettore non specialista potrebbe avvertire quindi la mancanza di una visione sintetica che percorra trasversalmente le tre aree tematiche del libro (musica, esoterismo e pittura), alla ricerca di elementi unificanti. La natura di questo volume, che nasce principalmente come supporto per lo studioso e come distillato del

materiale presente al MART, si evince infine nella sezione conclusiva, che contiene la puntuale descrizione (a cura di Duccio Dagheria) dei documenti conservati a Rovereto. Questo libro quindi non intende offrire una chiave interpretativa definita e conclusa per la figura sfaccettata e complessa di Rusolo, ma al contrario propone, attraverso informazioni e documenti poco o per nulla noti, nuovi spunti per la riflessione critica e la comprensione a tutto tondo di questo pittore, musicista e pensatore.

LEO IZZO

GLORIA STAFFIERI, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012, 191 pp.

Mancava una guida introduttiva all'opera italiana che da un lato ne analizzasse i dispositivi di funzionamento e dall'altro desse conto della ricca fioritura di studi e direzioni di ricerca che le sono cresciuti attorno negli ultimi anni. *Un teatro tutto cantato* di Gloria Staffieri riempie quel vuoto con una trattazione agile e dinamica, informata ed esauriente. Non che scarseggiassero storie dell'opera anche assai svelte, ma qui l'autrice rinuncia intenzionalmente alla narrazione diacronica, concentrandosi invece sull'analisi delle molteplici dimensioni del teatro musicale, sulla loro interazione e sui fondamenti critico-metodologici per affrontarne lo studio. Nelle pagine preliminari e nella breve introduzione viene inoltre annunciata l'uscita presso il medesimo editore di altri due volumi (il primo di essi è già fresco di stampa), più orientati a una narrazione degli sviluppi storici del melodramma – *L'opera italiana. Dalle origini alla riforma del secolo dei Lumi (1590-1790)* e *L'opera italiana. L'ascesa del musicista-drammaturgo fra tradizione e modernità (1790-1926)*.

Un teatro tutto cantato vuole invece rispondere ad alcuni interrogativi di natura più sistemica: qual è la specificità del dramma

per musica, quali le strutture e le modalità comunicative, come studiare uno spettacolo così stratificato e complesso. Dimensioni e funzionamento sono illustrati nella prima sezione del volume (*Il perimetro di un'identità*), a sua volta divisa in tre capitoli. Nel primo (*L'opera come genere*) vengono analizzate le singole componenti dello spettacolo operistico (libretto, partitura, pratica della messinscena), la loro interazione e soprattutto la molteplicità di funzioni che la musica vi assolve – mimetica (la musica sottolinea e amplifica ciò che accade sulla scena), diegetica (la musica rivela ciò che gli altri linguaggi non dicono), articolatoria (la musica conferisce organicità strutturale al tutto e scandisce i tempi dell'azione), e ulteriori funzioni secondarie (fatica, conativa) – ponendosi di fatto come principio regolativo di specifiche drammaturgie; né vi è trascurato il complicato rapporto tra testi e rappresentazione: dal momento che la partitura è non *più* il libretto ma non *ancora* la messinscena, è evidente che la parte 'scritturale' non esaurisce il 'testo-spettacolo' e che il direttore d'orchestra non può costituire da solo il punto terminale della *performance*. È qui che si situa la rilevanza del lavoro registico, la cui centralità è stata sicuramente rafforzata dalla sua messa in valore come atto interpretativo e come pratica di riattualizzazione. Tutto ciò ha prodotto in tempi recenti un'attenzione più analitica al campo d'azione della regia e alle sue tipologie di intervento – filologica, tradizionale, critica, traspositiva – che in *Un teatro tutto cantato* vengono illustrate e rapidamente discusse. Da tutto questo insieme scaturisce, secondo l'autrice, una «percezione reticolare» dello spettacolo operistico, una percezione che coglie simultaneamente più media (poesia, musica, scena, azione) e il loro convergere verso un'unità rappresentativa.

Nel secondo capitolo della prima sezione, *L'opera made in Italy*, l'autrice esamina le peculiarità del sistema produttivo, la scelta dei soggetti, i modelli letterari; approfonda

disce rapidamente la storia delle strutture organizzative ed economiche e i nodi in cui questa storia interagisce con l'estetica e con la ricezione dell'opera fino a oggi.

Il terzo capitolo, *Studiare l'opera italiana: strumenti critici*, allarga lo sguardo a questioni storiografiche e metodologiche, affrontando anche il discorso sulle fonti e sulle delicate questioni che implicano le nozioni di 'testo' e di 'autore', quando sono applicate a un genere la cui natura assume i tratti di un'autorialità partecipata e la cui fisionomia varia al mutare dei contesti di rappresentazione. Tutto ciò ha prodotto interessanti elaborazioni anche in ambito filologico, dove il testo operistico viene analizzato e descritto come 'testo in movimento'. Agli influssi dello strutturalismo e della semiotica si deve poi l'attenzione alle convenzioni comunicative e alla loro azione tutt'altro che depressiva: proprio la stabilità dei codici e un insieme di solide intese tra autori e pubblico hanno garantito all'opera italiana una vita lunga e piena di soddisfazioni, e hanno esaltato, piuttosto che inibito, le capacità creative dei suoi artefici. È a partire da questo vincolo comunicativo che si è sviluppata la messe di studi recenti sulla forma del melodramma, sulle sue strutture formali e melodiche, sulla varietà delle drammaturgie musicali, e ancora sulla *mise en scène* e, non ultima, sulla sua incidenza sociale: direzioni critiche di cui l'autrice dà rapidamente conto.

La sostanziale stabilità delle convenzioni formali costituisce una premessa implicita anche per i temi sviluppati nella seconda sezione del volume (*Strutture metriche e formali*), dove oltre a una illustrazione rapida ma esaustiva dei principi di metrica e di versificazione, Staffieri esplora da un versante più squisitamente operativo le relazioni che si stabiliscono tra moduli poetici, forme musicali e funzionalità drammatica e scenica.

Tutto il complesso intreccio di competenze tecniche e creative che si è tentato di descrivere rende la trasmissione dei prin-

cipi costitutivi dell'opera italiana, al di là della sua apparente facilità e immediatezza, tutt'altro che semplice soprattutto in sede didattica. Non è facile individuare il metodo migliore per far comprendere, amare e memorizzare agli studenti di conservatorio, di università o della scuola secondaria, quel testo plurimo, lungo e complesso, che è un melodramma. *Un teatro tutto cantato* offre un quadro compiuto ed equilibrato dei tratti essenziali e dei problemi connessi alla sua storia, ponendosi soprattutto come strumento didattico di sicura efficacia. Il testo è corredato da una ricca e aggiornata bibliografia, e un'ampia sezione è dedicata ai siti web specializzati più accreditati: sezione molto utile, poiché tali siti, per loro stessa natura, consentono di aggiornare *in progress* l'informazione su attività, progetti, iniziative in un campo assai vitale e in continua evoluzione.

LIVIO ARAGONA

