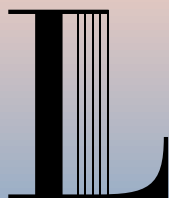




Le ricerche
degli *Alumni*LEVI:
la giovane musicologia
tra riflessioni,
dibattiti e prospettive

a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello



Fondazione
Ugo e Olga Levi
onlus

Le ricerche degli *Alumni*LEVI:
la giovane musicologia
tra riflessioni, dibattiti e prospettive

RICERCHE ALUMNI LEVI

Comitato scientifico della collana

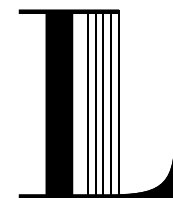
Roberto Calabretto
Michel Imberty
Sabine Meine
Massimo Privitera
Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale

Alessandro Avallone
Valeria Conti
Paola Cossu
Paolo De Matteis
Francesco Fontanelli
Armando Ianniello
Antonella Manca
Angelina Zhivova

Le ricerche degli *Alumni*LEVI:
la giovane musicologia
tra riflessioni, dibattiti e prospettive

a cura di Paolo De Matteis e Armando Ianniello



Edizioni Fondazione Levi
Venezia 2024

FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI
PER GLI STUDI MUSICALI
ONLUS

Progetto grafico e impaginazione

Karin Pulejo
con Nicola Buiat

Stampa

L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

La Fondazione si dichiara a disposizione
degli aventi diritto in merito alle fonti
iconografiche non individuate

Consiglio di Amministrazione

Davide Croff *Presidente*
Nicola Greco *Vicepresidente*
Luigi Brugnaro
Paolo Costa
Giovanni Giol
Dan Emanuel Levi
Fabio Moretti
Fortunato Ortombina
Gianpaolo Scarante

Revisori dei Conti

Chiara Boldrin *Presidente*
Leonardo Francesconi
Maurizio Messina

Comitato scientifico

Roberto Calabretto *Presidente*
Stefano Campagnolo
Sandro Cappelletto
Francesco Erle
Dinko Fabris
Laurent Feneyrou
Ellen Rosand

Direttore e direttore della Biblioteca

Giorgio Busetto

Staff

Ilaria Campanella
Claudia Canella
Giulia Clera
Alessandro Marinello
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa

Collaboratori

Margherita Olivieri

Commissione consultiva per la Biblioteca

Giorgio Busetto *Coordinatore*
Roberto Calabretto
Stefano Campagnolo
Claudia Canella
Annamaria Colturato
Paolo Da Col
Andrea Liberovici

Lyra srl impresa sociale

Giorgio Busetto *Amministratore unico*
Alessandro Marinello *Direttore*
Giovanni Diaz *Sindaco*
Giulia Clera
Fabio Naccari
Anna Rosa Scarpa
Valeria Zane

Collaboratori per la digitalizzazione

Noemi La Pera
Carlo Mezzalana

Archivio Giovanni Morelli

Paola Cossu
Laura Desideri
Valeria Zane
Angelina Zhivova

Progetto grafico

Karin Pulejo

© 2024 by FONDAZIONE LEVI
S. Marco 2893, Venezia
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line
<https://www.fondazionelevi.it/editoria/le-ricerche-degli-alumnilevi/>

ISBN 978 88 7552 100 4

Le ricerche degli *Alumni*LEVI:
la giovane musicologia tra riflessioni, dibattiti e prospettive

- IX Presentazione
 Davide Croff
- XI Nota dei curatori
 Paolo De Matteis e Armando Ianniello
- 3 «Qui potest capere capiat»: indovinelli notati
 ed ermetismo musicale negli *Stammbücher* fra Cinque e Seicento
 Giorgio Peloso Zantaforni
- 15 La musica e il cerimoniale veneto nel Settecento:
 rapporti dialettici di comunicazione politica
 Chiara Casarin
- 31 Lo spazio, il tempo, la logica della composizione:
 uno schizzo per l'op. 102/2 di Ludwig van Beethoven
 Giovanni Meriani
- 43 I *Lieder Ohne Worte* di Fanny e Felix Mendelssohn
 Beatrice Venanzi
- 57 I libretti dei Dogi. Un nuovo catalogo degli spettacoli musicali
 nel Palazzo Ducale di Venezia (1571-1605)
 Chiara Girlando
- 93 Trattati ottocenteschi e immaginari transculturali del canto d'arte:
 il caso di John Barnett, 'father of English Opera'
 Daniele Palma
- 111 Lutto e melanconia nel *Mefistofele* di Arrigo Boito
 Alessandro Avallone
- 131 Le caratteristiche musicali dell'Ondina
 nei *Lieder* di Robert Schumann e Franz Liszt
 Giacomo Franchi

- 145 Una «colonna sonora visualizzata» per un mito moderno:
Orfeo 9 di Tito Schipa Jr.
Daniele Peraro
- 157 Il tempo della *Wiederkehr*: macro e micro-forma
di un rondò coreografico di Aurel Milloss e Roman Vlad
Antonella Manca
- 175 Manuel de Falla e Venezia: un rapporto
attraverso la Biennale degli anni del fascismo
Álvaro Flores Coletto
- 189 *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès (1987)*
di Luigi Nono. Proposta di studio di un processo compositivo
sovversivo
Francesca Scigliuzzo
- 205 Sull'uso dei 'polls' di «Down Beat» nella storiografia del jazz.
Il caso di Toots Thielemans e la categoria 'miscellaneous
instruments'
Alexandre Piret
- 223 Programma delle Giornate di Studio
14-15 ottobre 2022
- 225 Profili biografici

Davide Croff

Presentazione

Il volume che qui si presenta è il secondo della collana dedicata al lavoro dei dottorandi in musicologia, confermando la bontà della formula del convegno annuale completamente autogestito dal gruppo dei giovani studiosi che ha partecipato ad almeno uno dei seminari *LEVICampus*.

Prende così corpo la rassegna della giovane musicologia italiana che si conferma validamente preparata nonostante la notevole riduzione che tale ambito disciplinare ha conosciuto negli atenei italiani negli ultimi decenni. Oso pensare che la partecipazione ai seminari e ai webinar della Fondazione abbia per sua parte contribuito a tale successo.

Il ricorrere della pubblicazione dà maggiore forza all'ampio ventaglio di argomenti presentato nel corso delle giornate di studio di cui sopra.

È dunque con viva soddisfazione che si evidenzia una delle più importanti linee di lavoro della Fondazione, dedicata sin dal 2015 a questi giovani studiosi.

Paolo De Matteis e Armando Ianniello

Nota dei curatori

Col presente volume prosegue quel percorso iniziato nel gennaio 2020 a seguito della conclusione della quarta edizione dei seminari *LEVICampus* che ha visto sia la nascita del gruppo *AlumniLEVI*, una rete di giovani dottorandi in discipline musicologiche coordinato da Paola Cossu e Angelina Zhivova, sia l'inizio di nuove manifestazioni pubbliche volte a promuovere e ampliare le stimolanti ricerche musicologiche dei membri del gruppo. Dalla loro prima edizione (2015), i seminari *LEVICampus*, nati grazie alla lungimirante visione di Luisa Zanoncelli, continuano a rappresentare un importante momento di aggregazione e confronto tra i dottorandi in discipline musicologiche che hanno, inoltre, la possibilità di ampliare le prospettive delle proprie ricerche grazie al confronto diretto con docenti esperti del settore. Così il gruppo degli *Alumni* concorre a creare proficue e solide relazioni interpersonali tra i dottorandi in musicologia dei vari Atenei italiani.

Com'è stato ricordato in diverse occasioni, l'iniziativa del *LEVICampus*, così come altre manifestazioni curate dalla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, ha l'obiettivo di fornire le giuste competenze culturali e scientifiche che permettano ai giovani dottorandi di conoscere gli sviluppi *in itinere* della musicologia italiana ed internazionale.

A tale scopo hanno contribuito diverse iniziative sulla scia dell'esperienza già menzionata del 2020.

Nel gennaio 2021 gli *Alumni* hanno realizzato il ciclo *AlumniLEVI Live*, una serie di incontri mensili in cui due o più *Alumni* discutevano in maniera trasversale su una tematica inerente all'odierna realtà musicologica alternando le proprie riflessioni con quelle di un *keynote speaker*, scelto in base all'argomento trattato. Nato durante il periodo pandemico e giunto ormai alla terza edizione, il progetto *AlumniLEVI Live* rappresenta tutt'oggi una forte realtà che mostra lo spirito di confronto e collaborazione che alberga all'interno del gruppo.

Al termine del primo ciclo *AlumniLEVI Live* (giugno 2021) il gruppo ha partecipato alla presentazione del volume dell'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti* dell'Istituto Treccani, curato da Sandro Cappelletto.

L'evento intitolato *Re: Treccani Alumni Question Time* ha permesso agli *Alumni* di dialogare con gli autori degli articoli presenti nel volume su temi afferenti la storiografia musicale italiana.

Ultimo, ma solo in ordine cronologico, il primo Convegno Annuale *AlumniLEVI*, i cui interventi sono raccolti nel presente lavoro, che costituisce la seconda pubblicazione all'interno della collana editoriale *Ricerche AlumniLEVI*. Quest'ultima è stata inaugurata col volume *Le ricerche degli Alumni LEVICampus: la giovane musicologia a confronto*, a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova, presentato nell'ultima edizione dei seminari *LEVICampus* (2023). Le giornate del Convegno, 14 e 15 ottobre 2022, sono state un'ulteriore conferma dello spirito di iniziativa e collaborazione che tuttora contraddistingue il gruppo e che, ci auguriamo, possa portare alla produzione di nuovi risultati scientifici riguardanti la musicologia.

Le ricerche degli *AlumniLEVI*:
la giovane musicologia
tra riflessioni, dibattiti e prospettive

Giorgio Peloso Zantaforri

«Qui potest capere capiat»: indovinelli notati ed ermetismo musicale negli *Stammbücher* fra Cinque e Seicento

I giovani studenti universitari che nella prima età moderna hanno popolato e percorso l'Europa, hanno lasciato numerose tracce del loro passaggio che oggi permettono da una parte di ricostruire i rispettivi profili biografici e intellettuali, dall'altra di ricostruire nuovamente le reti di relazioni entro cui essi si muovevano. Come ben sottolineato da Lucia Felici [2021, 237], «la dimensione consueta dei dotti fu quella itinerante: si spostavano di città in città per frequentare ambienti accademici, stringere o rafforzare relazioni, ampliare le proprie conoscenze, stampare testi, cercare una collocazione professionale». Fra i materiali utili a ricostruire la trama di vicende del giovane studente rinascimentale si trovano i *libri amicorum*, *Stammbücher* nella denominazione tedesca, i quali solo negli ultimi anni sono stati letti come testimoni rilevanti per la musicologia.¹ In questi libretti, il cui utilizzo diventò una vera e propria moda a partire dalla seconda metà del Cinquecento, si alternano contenuti sapienziali e satirici, dotti e ridanciani, spirituali e dissacranti. Oltre a ciò, al loro interno vi si possono trovare stemmi, firme di amici, professori e persone note, motti moraleggianti, spesso caratterizzati da una particolare lepidezza, e detti paremiologici, disegni e acquarelli comprati al mercato locale o commissionati a miniaturisti. Talvolta capita di trovare, fra una pagina e un'altra, brevi brani musicali, pezzi di musica notata e, non meno importanti, interessanti *rebus* ed esercizi enigmistici musicali. Una volta terminata la *peregrinatio*, fosse essa accademica, spirituale o intellettuale, il proprietario tornava in patria pago del suo 'pacchetto' di relazioni, mostrando le dediche che aveva collezionato ad amici e parenti [Finucci e Ripa Bonati 2007, 7].

In particolare, in questa sede sarà oggetto di approfondimento l'aspetto ludico ed enigmistico, legato allo scambio intellettuale che avveniva all'interno di questi libretti. Salta all'occhio, infatti, come fra le tante sottoscrizioni vi fosse un alto tasso di giochi, indovinelli e spunti sfingei. Come

1. Per una ricognizione degli studi che si sono occupati di musica nei *libri amicorum* si veda Peloso Zantaforri [2023].

tali vanno considerati, infatti, non solo quegli espedienti che esplicitano un rapporto binario che intercorre fra dedicatario e risolutore, ma anche brani che prevedono una ricostruzione polifonica. Cercando di tirare un primo bilancio sui contenuti di questi *Stammbücher* a livello enigmistico, si nota una maggioranza, fra questi, di testimonianze notate. Si trovano in abbondanza canoni e fughe, cioè episodi musicati con la precisa funzione di essere ricondotti a una polifonia, spesso articolata, a partire da un'unica linea melodica scritta. Essi vanno dalle semplici *homophoniae* alle più strutturate *fugae*. Le prime non prevedono una rielaborazione particolarmente impegnativa. In esse il destinatario doveva unicamente ripetere in determinati punti, chiamati *signa congruentiae* le note scritte sul pentagramma. Le *fugae* o i canoni, invece, potevano contenere alcune didascalie particolarmente oscure, che rimandano a duplici significati. Per la ricostruzione della loro struttura polifonica il destinatario doveva tenere conto di una serie di apparati testuali, che rimandano, in questo caso, alla funzione prettamente paideutico-didascalica del canone, il quale, oltre a insegnare come si costruisce polifonicamente un brano musicale abbastanza complesso, utilizzava e narrava passi sapienziali e scritturali. Traspare bene come una delle funzioni di questa letteratura esclusiva, fatta di enigmi e di significazioni codificate, fosse quella di tenere lontano il 'profanum vulgus', certificando implicitamente l'appartenenza a una comunità ristretta. I canoni, infatti, non solamente nella letteratura dei *libri amicorum*, avevano spesso testi di corredo che ponevano una sfida agli abili solutori. Si ricorreva, così, al modello evangelico «Quaerite et invenies» («Chiedete e troverete») (Lc 11,9 e Mt 7,7) ma anche a frasi come «Intendami chi può», «Intendami chi può m'intendo», citazioni dotte composte sul modello del verso 17 della canzone petrarchesca contenuta nei *Fragmenta* (n. 105) *Mai non vo' più cantar com'io soleva: «intendami chi pò ch'ì m'intend'io»* [Wuidar 2008, 42-49]. Questo tipo di frasi ha una duplice funzione, sapienziale e prescrittiva. Se da un lato tali artifici vogliono testimoniare la profonda conoscenza dei testi sacri e dei riferimenti dotti da parte dei dedicatori, unitamente a un sapere musicale espresso attraverso forme polifoniche ricercate fatte di composizioni non immediate, allo stesso tempo forniscono la chiave di accesso a un saper fare musica, a una capacità pratica e performativa da vivere insieme. Infatti, «riddles were often used as a teaching tool, fulfilling specific didactic purposes, such as the inculcation of linguistic or religious rules» [Schiltz 2015, 11].

Non è un caso che un autore fra quelli che più hanno utilizzato questo espediente citazionistico sia stato Christoph Thomas Walliser (1568-1648), il cui impegno didattico è famoso e documentato [Weber 1985/1986, 109].

All'interno delle numerose sottoscrizioni dell'alsaziano Walliser si trovano spesso frasi che accompagnano le fughe dedicate. È il caso della sentenza «In fine videbitur cuius Toni», che viene trasmessa nei *libri amicorum* di Andreas Kupferschlager² e di Valentin Heider,³ incontrati entrambi nel 1622. La citazione fa esplicito riferimento alla rilevazione di ciascun 'tono' solo alla fine del brano, e sottolinea questa allusione all'indeterminatezza e alla mancanza di regole attraverso un'altra didascalia, «Necessitas legem non habet» («La necessità non conosce legge») e grazie al testo posto sotto la musica: «Ni[hi]l stabile in mundo est» («Al mondo nulla è stabile»). Per la ricostruzione della struttura polifonica, il destinatario dovrà tenere conto di questo apparato testuale già fornito dallo scrivente, innalzando di un tono l'entrata di ciascuna ripetizione, che opportunamente viene introdotta dai *custodes* alla fine della linea pentagrammata. In questo senso ritornano utili le parole di Elli Maranda [1971, 192]: «A conundrum is a question that within itself already contains the answer», ed esse possono facilmente essere applicate a questi materiali. Pure in altri brani Walliser utilizzerà questa colta criptolalia, come nel caso della «fuga ligata» presente nel *liber* del liutista Paul Jenisch (Figura 1, p. 6).⁴ In questo caso Walliser, a complemento normativo, scrive sopra la musica la frase «Contrarium mihi amo. Quaerite & invenietis» («Amo ciò che è opposto a me. Cercate e troverete») lasciando intendere al risolutore la natura contraria della fuga che egli si appresta a risolvere. Questa sollecitazione all'indovinello è un atteggiamento tipico del musicista che dimostra una prova di abilità compositiva sua e del possessore del *liber* con cui entra in contatto. In questo senso si legge la non specificazione dell'armatura di chiave, a cui si lega l'invito alla ricerca posto sopra la musica che abbiamo appena visto. Il *custos* rimane precisamente ancorato alla nota di inizio del brano, non prevedendo nessun cambiamento nelle ripetizioni dal punto di vista della tonalità.

Ancora, Walliser incontrerà Jacob Zetzke fra il 1627 e il 1628. Di questa frequentazione rimane testimonianza nel suo *liber*, oggi conservato a Vilnius.⁵ La pagina di formato oblungo presenta un elegante titolo in distici elegiaci, «Nil medica melius, melica nil suavius arte: / Haec animi morbos, corporis illa fugat» («Non vi è nulla di migliore dell'arte medica e nulla di più dolce dell'arte musicale: questa scaccia i morbi dell'animo, quella i mali del corpo»), cui segue l'indicazione del brano musicale,

2. D-WRz, Stb 184, c. 370r.

3. D-WRz, Stb 4, c. 206r.

4. D-SI, Cod. hist. 8° 299, c. 253v.

5. LT-Va, F 15 - 305 MLF-LXXXII, c. 156v.

Figura 1.
Dedica di Christoph Thomas Walliser a Paul Jenisch del 28 agosto 1626.
D-Sl, Cod. hist. 8° 299, c. 253v.

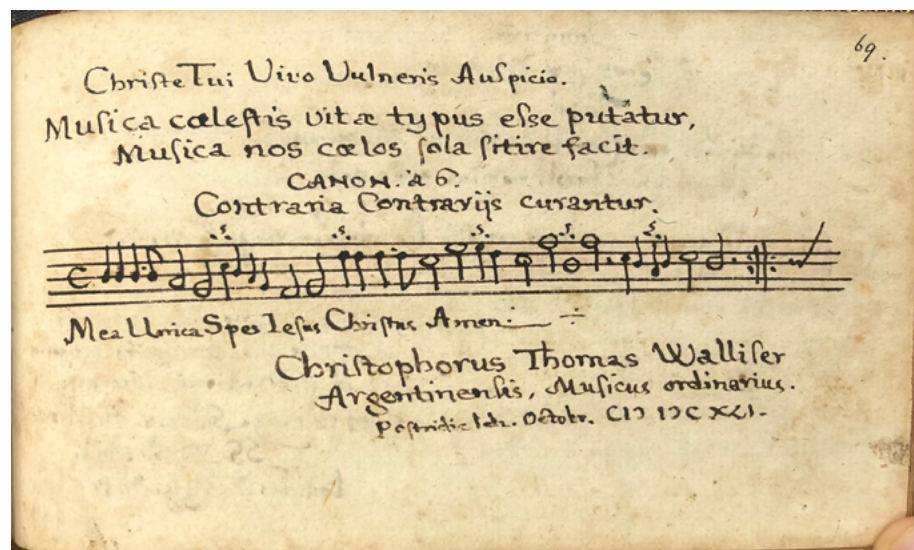
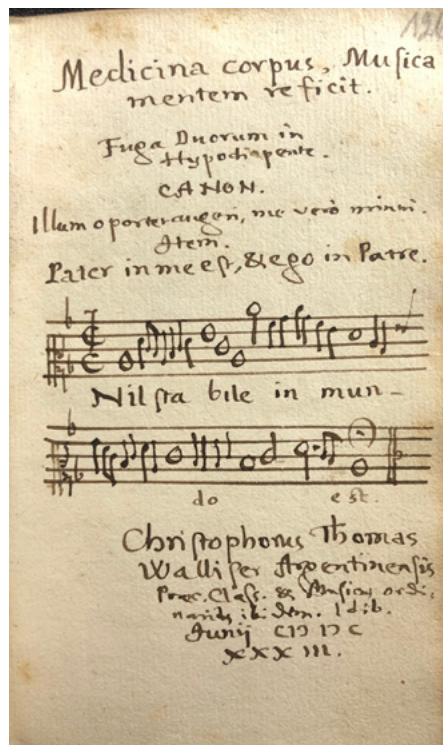
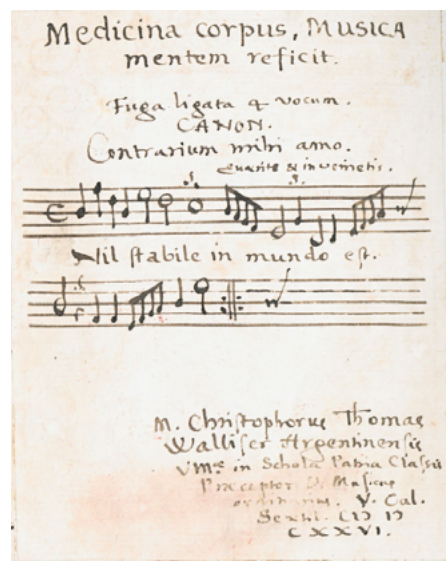


Figura 3.
Dedica di Christoph Thomas Walliser a Friedrich Michaelis del 16 ottobre 1641.
GB-Lbl, ms. Egerton 1296, c. 69r.

Figura 2.
Dedica di Christoph Thomas Walliser a Joachim Will del 13 giugno 1633.
D-Nst, Will III 530, c. 126r.

«Fuga ligata trium vocum», insieme a un'oscura chiave di risoluzione: «Unitas in Trinitate: Trinitas / in Unitate» («L'unità [sta] nella Trinità, la Trinità nell'unità»). Di questo pezzo esiste una versione manoscritta di inizio Seicento, musicalmente identica, che si trova sul verso della carta di guardia di un volume musicale conservato alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco.⁶ Cinque righe, di cui tre notati, sono introdotti dalla didascalia appena vista, «Unitas in Trinitate, Trinitas in Unitate», e dalla frase, anche in questo caso un accorgimento compositivo, «Contrariorum eadem scientia» («La conoscenza dei contrari è la stessa»), seguita dalle iniziali del musicista «c.t.w.». Il testo sottoposto alla musica recita: «Cum sors maligna me fatigat, quis certus auxilium mihi conferet? DEUS, fer opem Deus trepidanti, tui solus / es certissimus, quod ultra est me debitus Camoena, quae dum mihi constat, omnis abito dolor» («Quando la sorte avversa si accanisce su di me, su quale aiuto fidato potrò contare? DIO, aiuta chi ha paura, solo tu sei il più sicuro per te, la Camena medicherà ciò che rimane, e mentre questa [la musica] mi è chiara, se ne vada ogni dolore!»). In questo senso il *text underlay* appare come una didascalia rivolta all'artificio enigmistico, un'ulteriore prova di un ermetismo musicale tanto caro a Christoph Thomas. La frase «la conoscenza dei contrari è la stessa» lascerebbe intendere al solutore una ricostruzione del canone in modo contrario, così come l'invocazione a Dio e alla musa Camena «quando la sorte avversa si accanisce» sullo scrivente, dovrebbe tutelare il destinatario a risolvere il *busillis*. Allo stesso modo va letta la pagina offerta al teologo, proveniente da Norimberga, Joachim Will (Figura 2). Nel suo taccuino, conservato nella Stadtbibliothek della città bavarese,⁷ Walliser scrive una «Fuga duorum in Hypodiapente». In questa pagina trova posto il titolo «Medicina corpus, Musica mentem reficit», che già introduceva le due pagine dedicate a Kupferschlager e a Heider. In questo documento manca il riferimento alla successione tonale, trovato prima, e, in effetti, il brano viene concluso, senza *custodes*, da un *do semibrevis* con corona seguito da una doppia stanghetta finale. Alla descrizione formale della fuga, la didascalia superiore fa seguire una citazione dal Vangelo di Giovanni (3,30): «Illum oportet augeri, me vero minui. / Item. / Pater in me est, & ego in Patre» («È necessario che lui si accresca ed io invece diminuisca, così come il Padre è in me e io nel Padre»). Queste parole, che parallelamente vengono esplicitate nel trattato *Musica poetica* di Johann Andreas Herbst del 1643 [95-100], nonché la sovrapposizione dei due segni di tempo all'inizio, servono alla ricostruzione di questo brano di indubbia

6. D-Mbs, Mus.ms. 4480, c. 1v.

7. D-Nst, Will III 530, c. 126r.

complessità formale, permettendo di leggerlo – e, conseguentemente, di risolverlo – come un canone mensurale. Ancora, il manoscritto Egerton 1296, conservato nella British Library di Londra, contiene un'interessante sottoscrizione del medesimo autore, il quale pure qui utilizza il dispositivo retorico della didascalia dotta per definire il brano (Figura 3, p. 6). In questo caso siamo all'interno dello *Stammbuch* dello studente di teologia Friedrich Michaelis: tutti gli apparati testuali ci pongono davanti a una serie di giochi enigmistici degni di nota, a partire dall'intestazione, la quale usa lo stesso testo che si ritroverà nell'ultima sottoscrizione di Christoph Thomas, dedicata a Christoph Martin Dornfeld.⁸ Se si isolano le prime lettere di ciascuna parola della frase «Christe, Tui Vivo Vulneris Auspicio» («Cristo, vivo con la previsione della tua ferita»), si ottiene l'acronimo del compositore: «Christoph Thomas VValliser Argentoratensis». Più sotto si trova la frase, di matrice vagamente neoplatonizzante, «Musica caelestis vitae typis esse putatur. / Musica nos caelos sola sitire facit» («La musica è ritenuta il tipo, il modello anticipatore della vita del cielo. La musica è la sola che ci rende assetati del cielo»). Il consueto titolo del brano è accostato alla consueta didascalia che dovrebbe aiutare il risolutore a ricostruire le parti. Nella fattispecie, e qui sta il secondo elemento oscuro, troviamo a commento le parole «Contraria Contrariis curantur» («Ogni cosa si cura con il proprio contrario»). Un ulteriore acronimo, e quindi un ulteriore livello di gioco enigmistico, riguarda il testo legato alle note, stavolta con una parola comunemente programmatica, «MUSICA», ricavata dalle parole «Mea Unica Spes Iesus Christus Amen» («La mia unica speranza sta in Cristo»). La frase ricalca nel significato e nella funzione il tipico acronimo «Mein Vertrauen Stehet In Christo Allein» («La mia speranza risiede solo in Cristo»), che, insieme al meno frequente «Moriar Ut Sim In Christi Aula» («Che io muoia pure, purché io sia nella dimora di Cristo»), viene adoperato sovente fra gli studenti di confessione protestante e cattolica all'interno di questo tipo di materiali.

Ma l'ermetismo e l'«enigmismo» musicali che troviamo in queste fonti non si limitano a questo tipo di citazioni colte o *captions* usate come apparato didascalico. Fra i *libri amicorum* si trovano anche *rebus* di diversa difficoltà. Si tratta di una serie di frasi composte da note e sillabe che, per ricevere un orizzonte di senso, traducono verbalmente note, attraverso i loro nomi o durate, ed elementi appartenenti alla musica. Partendo dal caso più semplice, e, forse per questo, anche il più diffuso, si deve citare la frase «Virtus ut sol micat» («La virtù splende come il sole»). Tale massima che si trova come motto dell'umanista e nobile ceco Christoph

Harant in una stampa di Aegidius Sadeler della fine del Cinquecento, ebbe nel secolo successivo una grande fortuna. Negli *Stammbücher* la sua *dispositio* prevede la parola iniziale a cui seguono tre note, e una sillaba finale. Solitamente l'*ut*, il *sol* e il *mi* sono introdotti da un segno di chiave, per esplicitarne i relativi nomi; in altri casi questo non accade, spia, forse, di un contesto di cultura musicale più indipendente e cosciente. Sempre a questa tipologia appartengono *rebus* più complessi e meno diffusi, come nell'esempio fornitoci da Albert Molnár, poeta, studioso e musicofilo magiaro, che, in un imprecisato giorno del febbraio 1603, incontra Johann Zirl fra le mura altdorfine. La dedica di Molnár risulta molto complessa nella sua decifrazione. Nella parte sommitale del foglio il polimate trascrive il seguente testo: «Musica de se ipsa / Musica disparium dulcis concordia vocum; / Pello, levo, placo; tristia corda Deum» («La musica – la dolce armonia di voci disparate – bandisce il dolore, alleggerisce i cuori e fa piacere a Dio»). A questa indicazione egli fa seguire un interessante esempio di indovinello musicale composto da un pentagramma notato a cui sono affiancate alcune sillabe, che, se lette insieme ai nomi delle note, formano una frase di senso compiuto: «[Ut] etere [Remi]gio [Fa]cili [Sol]ersque [La]bora» («Fai fatica come con facile e abile ala nell'aria»). Ciò che interessa sottolineare qui è come il ruolo fatico del testo agisca sul piano letterale e funzionale. Infatti, al senso della frase che invita il lettore a compiere uno sforzo fisico, rappresentato dalla metafora aviaria, si aggiunge la difficoltà di risoluzione dell'enigma, che comporta un impegno e un'applicazione da parte del risolutore.

Altre dediche, per la posizione che occupano e per il quoziente di solvibilità, forniscono un interessante referto sul grado di formazione di entrambi gli ospiti del *liber amicorum*. È questo il caso di Conrad Feuerlein, studente di teologia e successivamente pastore a Norimberga, nel cui *Stammbuch*,⁹ che copre l'intorno temporale che va dal 1647 al 1653, si susseguono numerose tracce di musicisti. Di queste, la maggior parte è costituita da rebus musicali. Come nel caso delle testimonianze di Sigmund Gammersfelder, Christian Müche, Sigmund Theophil Staden, Johann Erasmus Kindermann e Johann Jacob Reussenleuter.¹⁰ Tutte e cinque queste tracce musicali testimoniano un'attenzione particolare al gioco verbale e visivo. Il *rebus* di Gammersfelder appartiene a quel fortunato gruppo di frasi nelle quali si legge il brocardo «virtus ut sol micat». Diverso è il caso di Müche. Nella pagina, programmaticamente titolata «Musica noster amor», si trova un breve rigo musicale interpolato sopra

8. D-Nst Will III 502, c. 112r.

9. D-Nst, Nor. H. 1132.

10. Ivi, rispettivamente alle cc. 147r, 249v, 257r, 258r e 260r.

e sotto da sillabe e da parole, che, se lette insieme ai nomi delle note, possono dare luogo a una frase di senso compiuto. Sopra il pentagramma si trovano le sillabe «ma», «te», «nequit» e «cat», mentre sotto la dittologia «inckyta virtus». Come unica indicazione l'autore inserisce una chiave di soprano, che aiuta a comprendere il senso della frase. Seguendo le regole della solmisazione, le note che si succedono lungo questo pentagramma, *do - mi - la - si - sol - re*, possono essere abbassate di una quinta, diventando in questo modo *fa - la - re - mi - do - sol*. Se si inseriscono i nomi delle note fra le parti di testo rimanenti, si ricava la frase «[Fa]ma [la]te[re] nequit, [mi]cat [ut sol] inckyta virtus» («La fama non può essere nascosta, la virtù riconosciuta risplende come il sole»). Tale indovinello musicale, giocato sul tipico binomio di fama e virtù [Gerbino 1995, 59], si ritrova nell'opera di Daniel Schwenter, *Deliciae Physico-Mathematicae* [238-239], e nella celebre *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher (II, 363) [Ernst 2012, 899]. Le sottoscrizioni seguenti di Staden e di Kindermann utilizzano le durate delle note per comporre due frasi analoghe nel significato, «Ars [longa], vita [brevis]» e «Tempus [brevis], Affectio [longa]», mentre l'ultima sottoscrizione di Reussenleuter appare interessante sotto due aspetti. Al livello musicale, infatti, si aggiunge quello testuale, poiché l'autore del foglio scrive sopra il pentagramma la sentenza «In Iesu Redemptio Nostra» («In Gesù [sta] la nostra redenzione»), frase da cui, se si isolano le lettere iniziali di ciascuna parola, si ottiene, come già visto in un caso analogo di Walliser, l'acronimo «I. I. R. N.», da leggersi come la firma dell'autore: «Ian Iacomo Reussenleuter N[orimbergensis]». Di natura diversa appare l'esercizio sottostante, che unisce alle parole la musica. Una riga pentagrammata con una chiave di soprano iniziale contiene un'alternanza di note e lettere di difficile interpretazione. Esse sono necessariamente collegate con il testo prescrittivo ivi sottoposto: «Lernt colloraturen Ihr Sch.[üler]» («Imparate le colorature, voi studenti!»). L'imperativo del musicista, dunque, ci dà un'informazione sulla sua posizione, quella di probabile maestro che si rivolge ai suoi allievi, di cui, da quanto apprendiamo da tale documento, Conrad Feuerlein faceva parte. L'allocuzione con la seconda persona plurale lascia supporre detta funzione conativa, mentre il contenuto della linea pentagrammata sarebbe da collegare, a una funzione più paideutico-didascalica, e quindi con il modo pratico in cui svolgere i passi virtuosistici per i quali si raccomanda l'apprendimento. La sottoscrizione di Reussenleuter conclude i contenuti prettamente musicali e, insieme a queste, fornisce un'informazione importante sul grado di comprensione che questi mittenti instauravano con Feuerlein, permettendoci di collocare il suo profilo intellettuale in un quadro di alta specializzazione musicale.

Infine, un ulteriore apparato enigmistico che si può trovare fra questi materiali è composto di veri e propri indovinelli, talvolta esplicitamente chiamati «aenigmata». È il caso del rompicapo proveniente dall'*album* del medico Caspar Hoffmann, vergato da un anonimo sottoscrittore.¹¹ Qui, sotto il programmatico titolo di «De Musica Aenigma», opportunamente evidenziato da una *manicula* di diverso colore, si trova la domanda «cur adhibes numeros cantumque labori?» («Perché utilizzi ritmi di canti alla triste fatica?»), domanda a cui può rispondere solo chi è capace di leggere, attraverso una traduzione nominale delle note che integrano le parole, ciò che segue: «Ut Relevet Miseum Fatos Solvetque Labores» («Affinché elevino la misera sorte e le consuete fatiche»). Troviamo qui il gusto per la decifrazione dell'enigma, simbolo di unione intellettuale e spirituale fra persone che condividono la stessa *koinè*, a cui si unisce il vezzo della scelta testuale, che, per il suo portato semantico, diventa meta-testuale e quindi spia di un comune contesto culturale e intellettuale di riferimento. Lo stesso artificio si trova in una pagina del musicista Johannes Hynius nel taccuino appartenuto a Johann Lattermann.¹² Insieme al proprietario del *liber*, Johannes incontra il musicista Melchior Franck, condividendo con questo le coordinate spazio-temporali: Coburgo, 16 giugno 1606. Entrambi i due sottoscrittori dedicano all'amico due pagine di contenuto musicale, elemento che pone tutti e tre in un rapporto orizzontale non digiuno di musica, ma anzi fatto di un'attenzione verso finezze da 'addetti ai lavori'. La dedica di Johann Hynius, infatti, presenta un rebus molto simile a quello di Hoffmann, dove addirittura la risposta alla domanda iniziale è la medesima. Ciò che cambia, oltre alla domanda, è la *dispositio* interna della pagina. In quest'ultima sottoscrizione il *quadrillage* interno vede la presenza di un rigo musicale, sotto e fra il quale si trovano sillabe intervallate da note. Solo applicando un esercizio di solmisazione si riescono a leggere le parole «Dic mihi cur donata sit musica dulcis» («Dimmi perché sia donata una musica così dolce»).

In conclusione, da una prima ricognizione di questi tipi di materiali, si rileva che questi esercizi enigmistici non rappresentano solo una vicinanza amicale e un desiderio di condivisione. Questi apparati esornativi sono una utilissima spia per riconsiderare, e talvolta per considerare, profili di giovani intellettuali che ponevano la musica al centro della loro formazione. Inoltre, attraverso queste piccole verifiche (nelle loro varie forme più semplici, come sigle e acronimi, o più articolate, come anagrammi, acrostici, logogrifi, cronogrammi) l'indovinello diventa la più immediata spia

11. F-Pn, NAL 1139, c. 129v.

12. D-WRz, Stb 383, c. 177v.

di un contesto sociale e culturale, prevedendo un coinvolgimento attivo del destinatario, il quale mostra le sue doti di *homo universalis*. Enigmi, dunque, che sono un veicolo per confermare o negare la partecipazione di qualcuno a uno specifico gruppo culturale e stabiliscono l'identità e la statura intellettuali degli attori che ne fanno parte, risultando fondamentali per ricostruire le storie individuali e i contesti culturali – e, fra questi, quelli sonori – degli ambienti universitari e para-universitari d'Europa, restituendoci la musica come elemento di socialità nel quotidiano.

Abstract

«Qui potest capere capiat»: Musical Riddles and Hermeticism in the Stammbücher between the 16th and 17th Centuries.

The *Stammbuch*, an accessory that has accompanied students on their journey of study and discovery since the mid-16th century, has proven to be a valuable tool for the biographical reconstruction of figures who have sometimes remained in the shadows. Furthermore, it has emerged as an important source for musicological research, thanks to the presence of numerous notated music testimonies within its pages and a general reference to musical practice. Often, these musical traces are conveyed through riddles, rebuses, conundrums or puzzles, practices that serve to confirm or deny someone's participation in a specific group while asserting their intellectual identity and cultural stature. With this paper, I aim to provide an initial assessment of these testimonies (in their various forms, from simple initials and acronyms to more complex structures like anagrams, acrostics, logographs, and chronograms), outlining their profiles and defining their peculiarities.

Bibliografia

- ERNST Ulrich ed., 2012, *Visuelle Poesie, Band 1: Von der Antike bis zum Barock*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- FELICI Lucia, 2021, *Senza frontiere. L'Europa di Erasmo (1538-1600)*, Roma, Carocci.
- FINUCCI Valeria – RIPPA BONATI Maurizio, 2007, *Introduzione*, in FINUCCI Valeria – RIPPA BONATI Maurizio eds., *Mores Italiae 1575. Costumi e scene di vita del Rinascimento*, Cittadella, Biblos, pp. 7-10.
- GERBINO Giuseppe, 1995, *Canoni ed enigmi: Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*, Roma, Torre d'Orfeo.
- HERBST Johann Andreas, 1643, *Musica poëtica*, Nürnberg, Jeremias Dümmler.
- KIRCHER Athanasius, 1650, *Musurgia universalis*, Romae, Corbelletti.
- MARANDA Elli Köngäs, 1971, *The Logic of Riddles*, in MARANDA Pierre – MARANDA Elli Köngäs eds., *Structural Analysis of Oral Tradition*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 189-232.
- PELOSO ZANTAFORNI Giorgio, 2023, *Maestri di musica, musiche e studenti nei "libri amicorum" dei secoli XVI e XVII conservati a Nürnberg*, Tesi di dottorato, Padova, Università degli Studi di Padova.
- SCHILTZ Katelijne, 2015, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHWENTER Daniel, 1636, *Deliciae physico-mathematicae, oder, Mathemat: und Philosophische Erquickstunden: darinnen sechshundert drey und sechzig Schöne, liebliche, und annehmliche Kunststücklein, Aufgaben und Fragen ausz der Rechenkunst, Landtmessen, Perspectiv, Naturkündigung und andern Wissenschaften genommen, begriffen seindt*, Nürnberg, Dümmlers.
- WEBER Édith, 1985/1986, *Christophe-Thomas Walliser (1568-1648). Un musicien strasbourgeois à redécouvrir*, «Schütz-Jahrbuch», 7/8, pp. 105-123.
- WUIDAR Laurence, 2008, *Canons énigmes et hiéroglyphes musicaux dans l'Italie du 17^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang.

Elenco delle sigle RISM

D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-Nst	Nürnberg, Stadtbibliothek
D-SI	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-WRz	Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek
F-Pn	Paris, Bibliothèque Nationale de France
GB-Lbl	London, The British Library
LT-Va	Vilnius, Lietuvos mokslu akademijos biblioteka

Chiara Casarin

La musica e il cerimoniale veneto nel Settecento: rapporti dialettici di comunicazione politica

Quello tra arte e potere costituito è un rapporto di lunga durata, rilevato ed esaminato dalla critica in numerosi studi. È infatti ampiamente testimoniato come il potere utilizzasse la forza espressiva delle arti per veicolare messaggi tanto verso l'esterno quanto all'interno. Per decifrare questi è necessario agire su più piani compiendo una serie di azioni complesse che tengano conto dei destinatari impliciti ed espliciti, degli obiettivi politici e non, dei differenti livelli su cui si svolge la comunicazione e dei significati indiretti [Castiglione e Poggio 2010]. In altre parole, per comprendere la relazione tra arte e potere è necessario inserirla nel contesto entro cui si sviluppa.

Tra le arti di cui il potere si è servito nella storia si trova anche la musica. La letteratura sul tema è florida e investe un arco cronologico che dal mondo antico arriva fino al tardo Novecento passando non solo attraverso le culture occidentali ma anche per quelle extra-europee [Randall 2005]. Una delle pratiche in cui la musica è al servizio del potere è proprio il cerimoniale ossia «un articolato complesso di norme e procedure tese a regolamentare manifestazioni solenni di carattere sia religioso sia civile» [Papagna 2017, 109]. Ad oggi le ricerche sulla musica nel cerimoniale si sono concentrate in particolare sul periodo tra il Quattro e il Seicento [Berti e Corswarem 2021; Fenlon 2001, 2013, 2018; Spohr 2014]. Al contrario, sul Settecento, non si registra tale abbondanza per due probabili ragioni. In primo luogo, per una visione del cerimoniale come un insieme di pratiche tradizionale e astoricamente fisso nel tempo e, di conseguenza, risolte nel periodo precedente. Per quanto fondata sulla natura rituale e ripetitiva del cerimoniale, funzionale alla comunicazione della stabilità del potere [Papagna 2020], recenti studi storici evidenziano che, proprio nel Settecento, la tradizione cerimoniale cominciò a rinnovarsi accogliendo istanze nuove [Papagna 2017; Pingaro 2020]. In secondo luogo, la moltiplicazione, a partire dal Seicento, delle occasioni di produzione musicale documentate e pubbliche – quindi utilizzabili a fini di comunicazione politica – potrebbe aver scoraggiato dall'approfondire le pratiche pienamente istituzionalizzate, non più interpreti privilegiate dei messaggi

del potere. In particolare, si nota una cesura: la maggior parte degli studi si concentra nei secoli precedenti allo stabilizzarsi del sistema del teatro impresariale veneziano, fenomeno che, al contrario, è stato oggetto di ampio interesse musicologico.

Dei pochi contributi sulla musica nel cerimoniale del Settecento, una parte di questi offre una rassegna documentaria di spettacoli musicali legati ad uno specifico evento [Cassidy-Geiger 2018; Gemin 1982; Żórawska Witkowska 1991, 1996]. Altri studi, di carattere filologico, trattano singole composizioni occasionali nello specifico ricostruendone il contesto culturale, la storia produttiva, la prassi esecutiva [Brunelli 1921; Mellace 2004; Tribuzio 2017, 2019, 2021]. Una terza area di studi analizza il rapporto che generi musicali e/o forme spettacolari complesse intrattengono con precise occasioni di rappresentanza [Colturato e Merlotti 2011; Giovani 2014; Talbot 1982]. Questi studi sono di indiscussa utilità nel sistematizzare grandi quantità di dati ‘nascosti’ nelle fonti e nel gettar luce su capolavori dimenticati o esclusi dal canone. Essi, inoltre, rappresentano un valido punto di partenza per ampliare ulteriormente la prospettiva ed esplorare i significati della musica nel cerimoniale spostando il centro dell’attenzione dal prodotto in sé compiuto al contesto che l’ha generato. Questo contributo si propone di studiare la musica ‘all’interno’ – nel vero senso dell’espressione – del cerimoniale intendendo la produzione musicale come parte integrante di una rete ampia di pratiche celebrative che ne costituisce l’ambito di indagine. Le riflessioni muovono da due domande che permettono di impiegare la musica come strumento per esplorare realtà complesse: cosa può dirci di nuovo la musica sul cerimoniale del Settecento? Quali immagini e messaggi il cerimoniale può veicolare attraverso la musica?

La risposta a queste domande arriverà approfondendo un caso di studio: gli spettacoli musicali relativi al fastoso cerimoniale per il soggiorno di Maria Amalia e Federico Cristiano di Sassonia nei territori veneziani. L’evento costituisce un caso emblematico per diverse ragioni. Innanzitutto, si tratta di un fatto storico ampiamente documentato da cronache locali, libretti a stampa, fonti musicali, iconografiche e archivistiche. Tra queste ultime si annoverano anche testimonianze che permettono di vedere il cerimoniale attraverso gli occhi dei suoi destinatari: il diario di viaggio redatto di proprio pugno da Federico Cristiano e i dispacci che il suo tutore, il conte Joseph Anton von Wackerbarth-Salmour, trasmetteva giornalmente alla corte di Dresda.¹ In secondo luogo, l’evento è già stato oggetto di studi

di impostazione e interessi vari, i quali, oltre ad attestare la tripartizione sopra esposta, possono funzionare sia da base informativa, sia da alterità con cui entrare in un proficuo rapporto dialettico [Cassidy-Geiger 2018; Gemin 1982; Motta 1999; Tribuzio 2017, 2019, 2021]. Infine, l’interesse deriva dal fatto che quest’evento si colloca nella fase di regressione politica ed economica del potere veneziano, sicché «l’ospitalità offerta al giovane principe assume [...] un significato più ampio dell’esibizione di una disponibilità all’intrattenimento turistico, configurandosi invece come studiata orchestrazione politico-diplomatica sullo sfondo di quella ‘neutralità disarmata’ che la Serenissima ha assunto in politica estera» [Gemin 1982, 191]. Il presente contributo si divide in tre parti. Innanzitutto, verrà qui di seguito descritto il contesto storico-culturale della visita dei reali identificando alcune continuità con gli usi cerimoniali della tradizione veneziana Cinque-Seicentesca. In secondo luogo, si esamineranno gli spettacoli musicali organizzati per la sosta a Padova dei due principi (2-4 giugno 1738) e per il soggiorno del solo Federico Cristiano a Venezia (21 dicembre 1739 - 10 giugno 1740) inserendoli nella fitta e coerente rete celebrativa che venne approntata per gli ospiti. Si illustrerà poi come l’eccezionale ‘normalità’ spettacolare veneziana del periodo intrattenesse rapporti con forme cerimoniali più rigide al fine di veicolare precisi messaggi politici. In conclusione, si dimostrerà a quali significati e tradizioni la musica rimanda e come la sua lettura nel più ampio contesto cerimoniale ne illumini appieno il senso, costruito all’interno di una serie di rimandi (politici e non). Il viaggio dei principi di Sassonia inizia il 12 maggio 1738 da Pilnitz, residenza estiva della loro famiglia. Tre giorni prima, a Dresda, erano state celebrate per procura le nozze tra Carlo III di Borbone e Maria Amalia, «principessa [...] ragguardevole molto per l’esterna bellezza del corpo, ma viepiù per le interne qualità dell’animo».² Principale artefice dell’accordo matrimoniale, che era parte di una più ampia strategia diplomatica della Corona spagnola, era Elisabetta Farnese, madre dello sposo [Mafrici 2019]. Maria Amalia è diretta a Napoli accompagnata dal fratello sedicenne, che viaggiava in incognito come «comte de Lusace». L’uso di uno pseudonimo, convenzione adottata da numerosi esponenti della nobiltà nei loro spostamenti, era motivato dall’esigenza delle corti di «spostarsi celermente o di sottrarsi, ove possibile, alle rigide regole imposte dai Cerimoniali» [Pingaro 2020, 127]. La necessità di scortare

¹ *the ‘Comte de Lusace’ on the Grand Cure in Italy, 1738-40* <https://comtedelusace.wordpress.com/category/joseph-anton-gabaleon-von-wackerbarth-salmour-1685-1761/> (consultato il 5 aprile 2023). Per il presente scritto sono state consultate le trascrizioni disponibili online.

² *Brevi notizie di quanto succeduto nelle regie magnifiche nozze delle maestà delle Due Sicilie Carlo Sebastiano infante di Spagna e Maria Amalia Walburga principessa reale di Polonia*, Firenze, nella stamperia Bernardo Paperini, 1738, p. 3.

¹ Il *Journal du voyage*, resoconto in tre volumi del viaggio del Principe, è conservato presso la Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026, Geheimes Kabinett (SAD), Loc. 355/03-05. Sia il diario di viaggio che i dispacci del conte Wackerbarth-Salmour sono stati trascritti da Maureen Cassidy-Geiger in *Incognito*:

la sorella offre a Federico Cristiano la possibilità di compiere un viaggio in Italia dotato di una doppia funzione: da un lato quella di *grand tour* giovanile, dall'altro quella di «*grand cure*» [Cassidy-Geiger 2018] a causa della sua malformazione alle gambe.

L'arrivo dei due principi nei territori della Repubblica veneziana era stato preceduto da una lettera del loro padre Augusto III, datata 3 aprile 1738 ed indirizzata al Senato della Repubblica, in cui il sovrano chiedeva di assistere nel viaggio i due figli.³ L'avviso di transito nei territori veneti e la richiesta di ospitalità al governo della Repubblica non erano un fatto inusuale bensì una convenzione introdotta nel Cinquecento, quando cioè la Serenissima godeva di ben altro rilievo nella scena politica europea. Era inoltre prassi la nomina di un ambasciatore straordinario: l'onore ricadde su Alvise Mocenigo che aveva il compito di incontrare la Regina a Palmanova⁴ per «complimentarla» e servirla, in nome dello stato veneto, «nel bisognevole ad essa, ed alla numerosa di lei corte a pubbliche spese fino a confini dello stato ecclesiastico».⁵ La Repubblica trasmetteva poi ai rappresentanti delle città interessate dal passaggio reale un avviso affinché venisse allestito un «magnifico e pomposo» trattamento.⁶ Tra i destinatari della richiesta c'era Niccolò Tron, Capitano di Padova, unica città della Serenissima in cui Maria Amalia e il fratello si concessero una sosta prolungata nel viaggio verso Napoli. Il loro ingresso, accompagnato dallo sparo di cannoni e moschetti, avvenne il 2 giugno 1738 dopo una visita di poche ore a Venezia. La preferenza accordata dal corteo reale a Padova non stupisce: essa rappresentava il secondo asse religioso, culturale e politico della Serenissima. La città ospitava infatti le venerabili reliquie di Sant'Antonio che la rendevano un centro già naturalmente privilegiato dai fedeli cristiani. Un secondo polo religioso padovano, indissolubilmente legato a significati politici, era poi la Basilica di Santa Giustina il cui culto era associato alla vittoria dei veneziani a Lepanto. Infine, Padova era sede sia dei Riformatori dello studio sia di una delle più antiche e rinomate università, «viva e perpetua sorgente delle più belle istruzioni nell'arti liberali, e delle scienze in cui mandano le città più famose i nobili giovani per apprenderele».⁷

La sosta patavina è probabilmente uno dei momenti di maggiore rilievo del viaggio dei principi sassoni in Italia. Si possono dunque individuare due momenti pubblici significativi ai fini della trattazione. Innanzitutto, la visita che Maria Amalia compì il 2 giugno alla Basilica di Sant'Antonio.⁸ Dai resoconti emerge da un lato un'ostentata ritualità dei rappresentanti civili e religiosi, finalizzata ad esaltare sia la figura della principessa sia l'accoglienza sfarzosa della Serenissima; dall'altro una devozione – ai limiti del caricaturale – attribuita alla giovane. L'aspetto devozionale è centrale nella costruzione dell'immagine di Maria Amalia poiché il matrimonio con Carlo l'avrebbe resa regina consorte della cristianissima Spagna. In merito agli apparati musicali disposti per la visita le fonti non abbondano di dettagli. Sappiamo che all'ingresso della Regina «fu fatta [...] una nobile, et allegra sinfonia, et per tutto il tempo, che ascoltò le messe, furono cantati motetti dalli migliori musicisti allusivi a S[ua] M[aestà], e così quando parti di Chiesa fu rinovata altra sonora sinfonia».⁹ I «musicisti» coinvolti nell'esecuzione erano «i primi dell'Europa nell'eccellenza».¹⁰ La loro arte, capace di ispirare «straordinario diletto, ed una soave tenerezza», giungeva addirittura a sollevare lo spirito e il cuore della reale ascoltatrice.¹¹ La musica è investita di una notevole – quasi sovranaturale – potenza espressiva, finalizzata alla veicolazione e alla promozione dell'immagine di una sovrana devota. In altre parole, la musica diventa il *medium* che l'asse dei poteri civili e religiosi impiega per esibire le superiori qualità della Regina. Il destinatario di questo messaggio è il «numerioso popolo concorso dalle città circonvicine per ammirare una sì non mai più veduta Solennità».¹² Ciò conduce ad individuare due destinatari del cerimoniale: uno dichiarato e formale, Maria Amalia, e uno sottinteso e sostanziale, il popolo spettatore per cui la Regina diventa parte integrante delle celebrazioni se non addirittura attrazione principale.

Dalla lettura dei resoconti, inoltre, si può notare come alla musica sia attribuito carattere di eccezionalità. Questo aspetto lo si ricava dal fatto che i cronisti affermano che da un lato le musiche furono appositamente composte per l'occasione, dall'altro furono coinvolti nell'esecuzione musicisti di chiara fama. Tuttavia, questa retorica dell'eccezionalità può

3. Si veda I-Vas, Collegio, Lettere principi, Polonia (1569-1772), b. 17, cc. 273-274.

4. Posto di confine con lo Stato asburgico.

5. GIROLAMO FERRARI, *Relazione istorica del passaggio e della breve dimora nella città di Padova della Principessa Reale di Polonia e Regina Maria Amalia Moglie di Carlo Re delle due Sicilie*, [1738], c. 40 (I-Pci, B.P. 322).

6. *Relatione del passaggio della Regina delle due Sicilie, negli stati della Serenissima Repubblica di Venezia, nel viaggio, che doveva fare per Napoli nell'anno 1738*, trascritto in Luisetto [1983, 932].

7. FERRARI, *Relazione istorica del passaggio*, cc. 3-4.

8. Le fonti registrano un'altra visita in Basilica il 4 giugno in cui Maria Amalia assistette ad una messa. Non sono presenti informazioni sulla musica, ragione per cui l'evento non è stato discusso nel testo.

9. *Relatione del passaggio della Regina delle due Sicilie*, p. 935.

10. FERRARI, *Relazione istorica del passaggio*, c. 77.

11. *Ibidem*.

12. SERTORIO ORSATO, *Narrazione distinta del passaggio fatto per Padova il lunedì 2 Giugno 1738 della Maestà della Regina Maria Amalia sposa del Re delle due Sicilie D. Carlo di Spagna*, [1738], c. 2r (I-Pci, ms. B.P. 509/III).

essere ricondotta alla normalità da due elementi. Innanzitutto, era una prassi consolidata nella Cappella Antoniana [Petrobelli 1990; Boscolo e Pietribiasi 1997] che il maestro di coro componesse *ex novo* musica per le celebrazioni liturgiche della Basilica. In secondo luogo, quei musicisti primi d'Europa¹⁵ erano parte integrante dell'orchestra del Santo sin dai primi anni del Settecento, quando la Veneranda Arca aveva adottato una politica di rinnovamento della Cappella con l'assunzione di celebri esecutori e la costituzione di un organico orchestrale stabile. Queste operazioni miravano da un lato a contrastare la decadenza in cui versava l'istituzione dal Seicento, dall'altro a elevare la Cappella padovana al rango delle altre cappelle pontificie.

Alla devozione e alla fede di Maria Amalia si alluse anche nel libretto dell'*Artaserse* di Pietro Metastasio con musica di Giuseppe Ferdinando Brivio, secondo appuntamento musicale dedicato alla Regina a Padova. La prima rappresentazione avvenne il 3 giugno al teatro degli Obizzi, dove fu predisposto «un palco cavato da altri cinque, riccamente addobbato con reale baldacchino, e lumiere d'intorno, a cui [Sua Maestà] salì con tutta la corte per una scala fatta a tal oggetto senza entrar per la porta».¹⁴ I marchesi Ferdinando e Bernardo Obizzi commissionarono all'impresario Giovambattista Priuli la messa in scena di un dramma musicale per celebrare le nozze tra la regale ospite e Carlo di Borbone. Nella dedicatoria i nobili padovani riportano la preoccupazione di non poter onorarsi di una così grande presenza, preoccupazione poi superata dalla «speranza, che siccome il piacer della caccia fu cagione, che la Maestà del Re di Polonia Vostro Padre decorasse la nostra vicina Villa del Catajo, così quello della musica potesse recarci l'alto onore [della visita]».¹⁵ Questo parallelismo tra il soggiorno di Augusto III e quello della figlia si propone due obiettivi che sembrano essere altrettante variazioni sul tema del prestigio. Il primo è quello di esaltare l'importanza di Maria Amalia attraverso il richiamo alle sue origini familiari. Proprio la famiglia è uno dei temi del libretto scelto da Priuli che mette in scena due contrastanti esempi di rapporto tra padre e figlio: da un lato la relazione tra Serse e Artaserse, definito «la clemenza assisa in trono» le cui azioni sono mosse dalla volontà di

15. Non si può non cogliere un'allusione, non troppo velata, a Giuseppe Tartini, primo violino e capo di concerto della Cappella Antoniana conosciuto, nel Settecento, come 'primo violino d'Europa'. Si veda nota 7.

14. *L'Adria festosa notizie storiche dell'arrivo, e passaggio della regina delle Due Sicilie per lo stato della Sereniss. Repubblica di Venezia nel suo viaggio al real sposo in Napoli l'anno 1738*, Venezia, Giovanni Occhi, 1740, p. 17.

15. *Artaserse. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Obizzi in Padova nella primavera dell'anno 1738. Dedicato alla sacra real maestà di Maria Amalia Principessa di Polonia, Regina delle Due Sicilia etc.*, in Padova, per Giovambattista Conzatti, 1738, dedicatoria s.n.p.

vendicare l'omicidio del padre; dall'altro il rapporto tra Arbace e suo padre Artabano, un traditore disposto a sacrificare il proprio figlio per il potere. Il secondo obiettivo del parallelismo è (auto)rappresentare il prestigio della Serenissima che per ragioni diverse – prima la caccia poi la musica – attrae illustri ospiti.

La dedicatoria inoltre evidenzia un legame tra Maria Amalia e la musica: al di là dei propositi adulatori, questa corrispondenza veicola alcuni significati. Innanzitutto, restituisce l'immagine di una Regina non solo devota ma anche sensibile alle arti e, in particolare, alla musica. Per questa sua sensibilità la musica, come una sorta di canto delle sirene, diventa il mezzo privilegiato con cui Padova può attirare simili ospiti la cui presenza fa onore «al nostro Teatro, e a noi medesimi»,¹⁶ ossia alla nobiltà veneta e – per esteso – alla Repubblica. Ma si tratta veramente solo di prestigio? La risposta si ha in chiusura della dedicatoria quando i fratelli Obizzi chiedono a Maria Amalia di accettare il loro «picciolo tributo [...] per ammetterci all'ombra della Vostra Regia protezione come umilmente vi supplichiamo».¹⁷ Dunque la musica è anche una forma di *captatio benevolentiae* resa necessaria dal ruolo che Maria Amalia avrebbe ricoperto di lì a pochi anni negli equilibri di potere europei.

La vita musicale di Federico Cristiano fu ben più vivace rispetto a quella della sorella, complice anche la durata maggiore della sua permanenza a Venezia. Come prescritto dal cerimoniale, il doge ne affidò l'accoglienza a quattro patrizi – Giulio Contarini, Pietro Correr, Alvise Mocenigo e Andrea Querini – affinché allestissero un'ospitalità all'insegna della magnificenza e dell'unicità. Tra gli intrattenimenti offerti dalla Repubblica si annoverano i drammi per musica. Il Principe arrivò all'apertura della stagione del Carnevale e alcuni teatri lo omaggiarono dedicandogli delle opere. In ordine cronologico, la prima fu l'*Ottone* di Gennaro D'Alessandro su libretto di Carlo Goldoni, rappresentata al San Giovanni Grisostomo il 26 dicembre 1740.¹⁸ Si tratta di un *unicum* perché, a differenza degli altri due drammi, *Candaspe Regina de' Sciti* e *Cleonice*, l'*Ottone* è il solo ad essere un «chiaro omaggio a Federico Cristiano Leopoldo e alla grandezza dei suoi illustri antenati (Ottone I di Sassonia e Adelaide di Borgogna, regnanti d'Italia e di Germania e successivamente del Sacro Romano Impero)» [Tribuzio 2019, 34]. L'allestimento fu affidato a Domenico Lalli, pseudonimo di Nicolò Sebastiano Biancardi, autore della

16. Ivi.

17. Ivi.

18. Su quest'opera, Giovanni Tribuzio [2019] ha scritto un saggio contenente informazioni dettagliate sul contesto, sulla storia produttiva e su questioni di prassi esecutiva del dramma.

interessante dedicatoria. Innanzitutto, Lalli riferisce che l'allestimento di magnificenze e spettacoli per gli ospiti era sentito dalla Serenissima come una sorta di dovere etico e morale aggiungendo che, tra tutti i divertimenti, il più «trascelto» è la musica e, in particolare, «questo dramma che nel maggior teatro dee farsi la delizia della veneta nobiltà».¹⁹ La dedicatoria contiene poi un richiamo agli esponenti della casata sassone, richiamo che a differenza di quanto era stato fatto dai fratelli Obizzi si estende al nonno Augusto il Forte, al padre Augusto III e alla sorella Maria Amalia. Tutti e tre furono, infatti, accolti dal pubblico veneziano con la stessa «distinzione» e lo stesso «amore» riservati a Federico Cristiano.²⁰ Con ciò, Lalli comunica un'immagine di immutabilità e stabilità – che attraversa tre generazioni – non solo della «distinzione» ma anche della posizione interna ed esterna della Serenissima. Si tratta però di un'immagine distante dalla realtà. Basti pensare alla situazione finanziaria, già compromessa in quegli anni dei teatri e degli ospedali, situazione che si aggravò ulteriormente anche a causa delle esose risorse investite per gli allestimenti in onore del Principe. Dalla dedicatoria, infine, emerge come il teatro venga elevato dalla nobiltà veneziana – in forma implicita – a luogo di potere. Alla prima rappresentazione dell'*Ottone*: accorsero dame e senatori in gran numero per onorare l'ospite; furono predisposte tutte le comodità che facilitavano l'ingresso del Principe; furono uniti, tappezzati e illuminati due palchi e fu servito un sontuoso banchetto. Insomma, il teatro, luogo che dal 1637 rientrava nella normalità spettacolare veneziana, fu assorbito dal potere e adattato ai propri bisogni sotto una nuova veste, quella eccezionalmente istituzionale.

Federico Cristiano si recò nuovamente a teatro – questa volta al Sant'Angelo – quattro giorni dopo per assistere alla rappresentazione di *Candace Regina de' Sciti*, dramma per musica di Giovanni Battista Casali su libretto di Bartolomeo Vitturi. Nonostante la dedica al Principe, nel testo non ci sono riferimenti all'ospite. Stessa situazione si riscontra in *Cleonice*, opera messa in scena nel medesimo teatro il 27 gennaio 1740. Il dramma, di Johann Adolf Hasse su libretto di Metastasio, era stato allestito originariamente per la corte cesarea e poi, per l'occasione, ripreso dal teatro veneziano in forma abbreviata «a cagione della ristrettezza del tempo». Al di là di queste specifiche occasioni celebrative, Federico Cristiano fu un assiduo frequentatore dei teatri veneziani: dal suo diario ricaviamo che vi si recava quasi quotidianamente assistendo anche a repliche dello stesso

19. *Ottone. Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1740. Dedicato a Sua Altezza Reale Federico Christ.*, in Venezia, per Marino Rossetti, 1739, p. 4.

20. Ivi, p. 3.

spettacolo. Il sistema teatrale veneziano doveva generare forte attrattiva nel Principe che probabilmente in ciò trovava qualcosa di unico rispetto anche alle altre esperienze musicali del suo viaggio in Italia. Questa unicità non derivava tanto dalla qualità della musica o dalla bravura dei suoi interpreti nonostante non mancassero nomi di rilievo. Dal diario emerge infatti come l'attività legata alla sua presenza a teatro era il gioco delle carte – quintiglio e tresette – con le dame della nobiltà veneziana. La dimensione sociale, dunque, rappresentava la principale attrazione per l'ospite le cui giornate veneziane erano scandite da lezioni private, visite diplomatiche e partecipazione ad almeno due messe al giorno e altre funzioni liturgiche.

L'ambiente veneziano poteva offrire a Federico Cristiano, poi, degli eventi che non avevano eguale altrove, prime fra tutte le esecuzioni musicali degli Ospedali [Giron-Panel 2013]. Le *putte* eseguirono un «trattico di serenate» in onore di Federico Cristiano: il goldoniano *Coro delle muse* con musica pasticciata di D'Alessandro, il 21 marzo 1740 alla Pietà; sette giorni dopo fu rappresentata, agli Incurabili, *La concordia del Tempo colla Fama* di Giuseppe Carcani e Francesco Maria Giovanardi; *Le Muse in gara* di Pietro Domenico Paradies con testo dell'abate Giacomo De Bellis fu allestita il 4 aprile ai Mendicanti [Tribuzio 2021, 193].²¹ Le composizioni mostrano una continuità nei soggetti narrativi che tracciano complessivamente una parabola che da Federico Cristiano passa per Venezia e torna infine all'ospite. Infatti sia il *Coro delle muse* che *Le Muse in gara* celebrano il «Garzone real»²² attraverso riferimenti espliciti al Principe e alle sue origini. Il legame tra le serenate è suggerito da un passo del libretto del *Coro delle muse* in cui Goldoni afferma che «soggetto ognor fecondo, Federico sarà di nuovi carmi».²³ Lo stesso testo inoltre restituisce un ritratto cantato della serata, affidato a Polimnia, divinità del canto sacro: dopo aver lasciato il Parnaso, le muse raggiungono l'Adria per ammirare Federico Cristiano contornato da «Vergini fortunate [le figlie della Pietà], che con voci giulive cantano i di lui pregi, ed Egli intanto ode con umiltà l'amabil canto».²⁴ L'arco narrativo si sposta su Venezia, «la Diva, e la Regina eccelsa di questo vasto mar», con *La concordia del Tempo colla Fama*. Nella serenata, Venezia è lodata da Giove per «i di

21. «L'Ospedale dei Derelitti, invece, non produsse alcuna rappresentazione a causa della “vera intiera decadenza et abbandono” in cui versava la cappella musicale sotto la direzione dell'anziano maestro di coro Antonio Pollarolo» [Tribuzio 2021, 194]. Per ulteriori informazioni su queste composizioni si rimanda a Tribuzio [2017; 2021].

22. *Il coro delle muse. Serenata da cantarsi a Sua Altezza Reale ed Elettorale Federico Cristiano figlio del regnante Augusto di Polonia ed Elettor di Sassonia*, in Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1740, p. xvii.

23. Ivi, p. xvii.

24. Ivi, pp. xiv-xv.

lei fatti egregj e l'alte imprese»²⁵ causando le gelosie di Giunone. Il re degli dèi vorrebbe che le glorie di Venezia fossero eterne ma il Tempo, «struggitor perenne delle terrene cose, e di sé stesso», si oppone al gran disegno non riuscendo tuttavia a cancellare la memoria delle grandi opere e vittorie che rendono la Repubblica «immortale, e alla gran Roma eguale».²⁶ Al vivido ritratto – o meglio alla confessione – di uno stato lontano dagli antichi fasti, si affianca retoricamente il mito di Venezia, *altera Roma*,²⁷ che sopravvive nel Settecento ed è alimentato anche attraverso queste occasioni cerimoniali. All'autocelebrazione si unisce, infine, nel libretto una *excusatio non petita* – affidata non casualmente al nume terrestre «La Pace» – per la posizione politica di neutralità assunta dalla Serenissima nel Settecento.²⁸

Una ripresa dei soggetti mitologici e degli espedienti retorici delle serenate si trova nei libretti delle due cantate – *L'Adria in giubilo* e *La fama* – eseguite nella Sala della Società Albriziana rispettivamente il 26 maggio e il 5 giugno 1740. Autore dei testi fu Marco Cini, segretario dell'istituzione, mentre sulla musica sappiamo solamente, dal frontespizio dei libretti, che era previsto un accompagnamento strumentale. Le cantate furono eseguite per l'apertura della Società «per le tre Accademie letteraria, filarmonica, e del disegno».²⁹ Sia il diario di viaggio che il dispaccio del conte Wackerbarth-Salmour informano che il Principe non si presentò alle esecuzioni: il 26 maggio preferì assistere al dramma *Gustavo primo re di Svezia* di Baldassare Galuppi su testo di Goldoni al teatro San Samuele mentre il 5 giugno accolse nella propria residenza, Palazzo Foscarini, il procuratore Emo e il cavaliere Antonio Mocenigo.³⁰

Il soggiorno di Federico Cristiano fu caratterizzato da una netta predominanza della dimensione pubblica degli spettacoli musicali. La scelta di limitare gli eventi privati non si può sicuramente imputare alla mancanza di valenti musicisti nella Serenissima nonostante i giudizi, a volte sprezzanti, riportati nel diario e nei dispacci. È possibile invece ipotizzare che

sia la vitalità del teatro musicale veneziano con le sue annesse dimensioni di spettacolarità e socialità, sia la singolarità delle esecuzioni, tutte al femminile, degli Ospedali abbiano catturato l'attenzione del Principe.³¹ A ciò si aggiunga che il fitto calendario di appuntamenti musicali e non a cui fu chiamato a partecipare ha probabilmente costituito un deterrente per l'organizzazione di eventi privati.

Le riflessioni sugli eventi musicali sopra esposte ci permettono dunque di rispondere alle domande da cui ha preso avvio questo scritto. Gli spettacoli musicali, nelle loro multiformi declinazioni, costituiscono un apparato complesso, integrato nel più ampio cerimoniale che il governo veneziano predispone sia per diffondere un'immagine fastosa di sé, sia per «mantenersi nella favorevole opinione degli altri con l'apparenza di tutto ciò che può delle sue risorse un'alta idea somministrare».³² Alla costruzione di questa «alta idea» concorrono, accanto alla produzione musicale, numerosi eventi pubblici che stabiliscono una linea di continuità immaginaria tra presente e passato attraverso un richiamo frequente alle tradizioni cinquecentesche.³³ Il XVI secolo coincide non solo con il momento storico in cui la Serenissima codifica il proprio cerimoniale ufficiale, ma anche con la fase di *renovatio* architettonica della città per opera di Jacopo Sansovino e con gli esordi – per lo meno sotto il profilo storiografico – della scuola corale veneta con l'assunzione di Adrian Willaert a maestro di cappella in San Marco.³⁴ In altre parole, il richiamo ad un passato glorioso diventa per Venezia un mezzo per elevarsi, ancora una volta, a interlocutore 'all'altezza' dei grandi ospiti – e per esteso dei potenti Stati – che essa accoglie. Allo stesso tempo, gli eventi sopra descritti mostrano come alla musica sia accordata una posizione privilegiata grazie alla sua capacità di stupire e 'impressionare' l'ospite. Il sistema produttivo musicale veneziano, infatti, si conferma essere unico per l'epoca: la quantità di occasioni pubbliche che generava – dal teatro musicale, alle esecuzioni nelle Accademie, negli Ospedali e nelle ambasciate³⁵ – era già di per sé spettacolare. La città era dotata di una sua voce che attirava visitatori.

25. *La concordia del Tempo colla Fama. Componimento per musica da cantarsi dalle figlie del pio ospitale degl'Incurabili di Venezia per piacevole trattenimento di Sua Altezza Reale di Polonia il Serenissimo Federico Cristiano*, Venezia, Simone Occhi, 1740, p. x.

26. Ivi, p. xxi.

27. Per ulteriori considerazioni si rimanda a Fenlon [2001].

28. «Per me vivon sicuri la greggia ed il pastore, per me non [h]an timore che barbaro destrier lor turi il fonte. Per me dagli alti muri veggonsi l'armi appese, per me senza difese sen passa il pellegrin dal piano al monte». Si veda *La concordia del Tempo colla Fama*, p. xiii.

29. *La fama per S.A.R., ed Elettorale Federico Cristiano Principe Reale di Polonia, ed Elettorale di Sassonia. Cantata seconda*, Venezia, [s.e.], 1740, frontespizio.

30. Nelle fonti documentarie citate non è specificato il nome dell'esponente della famiglia Emo in visita a Federico Cristiano. Potrebbe trattarsi di Giovanni Emo che, in quegli anni, ricopriva la carica di procuratore di S. Marco.

31. «Je me rendu à l'Opital de la Pietà ou j'entendis une Cantata faite expressemens pour l'amour de moi. Il est vrai qu'elle reussit tres bien mais ce qui rend cet Opital fameux ce sont les instrument de musique qui sont vraiment excellents et d'autant plus raires qu'ils sont tous somme joués par des filles sans aucun homme le dernier concert des deux violons a été fort joli» [*Journal du voyage*, 21 marzo 1740].

32. *Delle accoglienze usate dai viniziani ai principi esteri. Dissertazione inedita di dotto patrizio veneto*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1811, p. 22.

33. Nel caso della visita di Maria Amalia e Federico Cristiano gli altri spettacoli pubblici furono la caccia ai tori in Piazza San Marco, le forze d'Ercole, la visita all'Arsenale, la Festa de la Sensa, la regata storica. Si veda *L'Adria festosa*, pp. 17, 22-32.

34. Sulla trasformazione architettonica di Venezia, si veda Fenlon 2001.

35. A cui si aggiungono le esecuzioni nelle chiese della città di cui si trova riscontro nel diario di Federico Cristiano che quotidianamente frequentava diverse parrocchie.

Ogni singolo evento era un'esibizione intenzionalmente grandiosa in cui spettacolo e spettatore giocavano a scambiarsi continuamente di ruolo [Gemin 1982]. Questo avveniva con la piena complicità da parte dei poteri costituiti che strinsero un legame a doppio filo con le istituzioni musicali veneziane. Da una parte i poteri impiegavano la musica per veicolare messaggi, intrattenere ospiti illustri e proiettare immagini artificiosamente costruite. D'altra parte, le realtà musicali usavano gli eventi cerimoniali come occasioni di 'caccia' al mecenate di turno, come forma principale di sostentamento economico e auto-promozione [Giron-Panel 2013]. I poteri veneziani dimostrano di avere una piena consapevolezza del potenziale comunicativo e dell'attrattiva che questi spettacoli possedevano e la sfruttavano per alimentare l'idea di Venezia come centro delle arti. Non c'è infatti «lontan Paese che non ne ammiri l'arte, che d'imitarla in parte non abbia vanità».³⁶ Questa idea, a sua volta, era uno dei pilastri su cui si fondava il mito di Venezia, «urbs, que una hodie libertatis ac pacis et justitiae domus est» [Petrarca 2006, 296, cit. in Fenlon 2013, 46]. Pace e libertà costantemente richiamate dai libretti musicali che concorrono a restituire un'immagine virtuosa della posizione politica veneziana.

A confronto con la realtà, tuttavia, questa immagine, più che un simbolo da esibire con orgoglio, diventa una posizione da difendere obbligatoriamente. Così come il governo della Repubblica era consapevole della forza e delle «ragioni della musica» [Mellace 2011, 106] lo era anche del proprio peso negli equilibri geopolitici del mondo allora conosciuto. Come dimostrano le fonti, questo peso è dato da una drammatica «combination of political irrelevance, military impotence, and economic stagnation» [Kerber 2017, 61]. Era dunque fondamentale, anche attraverso gli eccessi del cerimoniale, sia riaffermare la propria identità sul piano europeo sia costruire nuove alleanze capaci di proteggere e sostenere la fragile e ormai compromessa Repubblica. Spogliata dunque delle sovrastrutture retoriche, ciò che Venezia comunica in questi eventi è un «demagogico auspicio» [Gemin 1982, 196], una nostalgia dei tempi passati, in altre parole la proiezione di un falso sé costruito a fatica.

Abstract

Ceremonial music in 18th-century Venice: dialectical dynamics of political communication

The paper aims to analyze the music used in the eighteenth-century ceremonial, a period that has been neglected by historiography. I will consider musical production as an integral part of the celebratory practices of the period and focus on a case study: the musical performances related to the stay of Maria Amalia and Frederick Christian of Saxony in the Venetian territories. The study draws on a range of sources, including archival documents, local chronicles, printed librettos, and musical sources, to present a narrative that considers historical, political, economic-administrative, and artistic-musical aspects and meanings. The paper is divided into three parts. The first part describes the cultural-historical context of the royal visit and identifies connections with past ceremonial customs. The second part illustrates the characteristics of the musical events organized for the two princes' stay in Padua and for the stay of Frederick Christian alone in Venice. Finally, the paper demonstrates how music can reveal profound meanings when placed in the context in which it originates.

Bibliografia

- AHRENDT Rebekah – FERRAGUTO Mark – MAHIET Daniel eds., 2014, *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- BERTI Michela – CORSWAREM Émilie, 2021, «Capitale del Mondo [...] onorata da Nazioni straniere». *Il Particolare mecenatismo nelle chiese nazionali di Roma*, in CILIBERTI 2021, pp. 73-91.
- BOSCOLO Lucia – PIETRIBIASI Maddalena, 1997, *La Cappella Musicale Antoniana di Padova nel secolo XVIII. Delibere della Veneranda Arca*, Padova, Centro Studi Antoniani.
- BRUNELLI Bruno, 1921, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Libreria Angelo Draghi.
- CASSIDY-GEIGER Maureen, 2018, *The Grand Cure. A Disabled Saxon Prince and His Tour of Italy. Exhibition Booklet*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, in «Incognito: the 'Comte de Lusace' on the Grand Cure in Italy, 1738-40» [<https://comtedelusace.files.wordpress.com/2018/05/the-grand-cure-die-grande-kur-skd-2018-isbn-978-3-00-059681-0.pdf>].
- CASTIGLIONE Marianna – POGGIO Alessandro, 2010, *Arte-Potere. Forme artistiche, istituzioni, paradigmi interpretativi. Atti del convegno di studio tenuto a Pisa, Scuola Normale Superiore, 25-27 Novembre 2010*, Milano, LED, 2010.
- CILIBERTI Galliano ed., 2021, *Music Patronage in Italy*, Turnhout, Brepols.
- COLTURATO Annarita – MERLOTTI Andrea, 2011, *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alle corti d'Italia*, Lucca, LIM.
- FENLON Iain, 2001, *Magnificence as Civic Image: Music and Ceremonial Space in Early Modern Venice*, in ed. KISBY Fiona, *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 28-44.

36. *Il coro delle muse*, p. XI.

- 2013, *Music, Ceremony and Identity in Sixteenth-Century Venice*, in GOLDFARB 2013, pp. 43-71.
- 2018, *Music, Ritual, and Festival: The Ceremonial Life of Venice*, in ed. SCHILTZ Katelijne, *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Leiden-Boston, Brill, pp. 125-148.
- GEMIN Massimo, 1982, *L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita*, in ID., *L'invenzione del gusto: Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco*, Milano, Ricordi, pp. 191-207.
- GIOVANI Giulia, 2014, *Serenatas in the Service of Diplomacy in Baroque Venice*, in AHRENDT – FERRAGUTO – MAHIET 2014, pp. 45-67.
- GIRON-PANEL Caroline, 2013, *Music in the Ospedali*, in GOLDFARB 2013, pp. 73-79.
- GOLDFARB Hilliard T. ed., 2013, *Art and Music in Venice. From the Renaissance to the Baroque*, Paris, Hazan.
- KERBER Peter Björn, 2017, *Eyewitness Views. Making History in Eighteenth-Century Europe*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.
- LUISETTO Giovanni, 1983, *Basilica e convento del Santo*, in ed. SARTORI Antonio, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, vol. I, Padova, Biblioteca Antoniana - Basilica del Santo, pp. 932-936.
- MAFRICI Mirella Vera, 2019, *Coniugare la politica, costruire nuove alleanze. Elisabetta Farnese e la Spagna nell'Europa dei Lumi*, Roma, Aracne Editore.
- MELLACE Raffaele, 2004, *Viriate, ossia Siface: una negletta esperienza veneziana di Hasse (e Metastasio)*, in ed. MIGGIANI Maria Giovanna, *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi, Venezia (14-16 dicembre 1999)*, Bologna, Forni, pp. 247-276.
- 2011, *Musica e politica. Hasse e la festa teatrale tra Napoli, Dresda e Vienna*, in COLTURATO – MERLOTTI 2011, pp. 105-128.
- MOTTA Giovanna, *Il viaggio della regina Maria Amalia Wettin tra diplomazia e politica*, in eds. SILVESTRE Maria Luisa – VALERIO Adriana, *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1999, pp. 143-154.
- PAPAGNA Elena, 2017, *Cerimoniale e cerimonie di corte nel Settecento napoletano*, in ed. ANTONELLI Attilio, *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, Napoli, Artem, pp. 109-125.
- 2020, «*Conservare con tanta esattezza le consuetudini e l'etichette spagnuole*». *Note sul regno di Carlo di Borbone a Napoli*, in ed. RAO Anna Maria, *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*, Napoli, FedOAPress, pp. 31-53.
- PETRARCA Francesco, *Res Seniles. Libri I-IV*, eds. RIZZO Silvia – BERTÈ Monica, Firenze, Le Lettere, 2006.

- PETROBELLI Pierluigi, 1990, *Giuseppe Tartini*, in eds. DURANTE Sergio – PETROBELLI Pierluigi, *Storia della musica al Santo di Padova*, Vicenza, Neri Pozza Editore, pp. 181-198.
- PINGARO Claudia, 2020, *Cerimoniale e informale. Gustavo III a Venezia tra «metodi da tenersi», onori e oneri*, «Archivio Veneto», 19, pp. 113-138.
- RANDALL Annie J. ed., 2005, *Music, Power, and Politics*, New York-London, Routledge.
- SPOHR Arne, 2014, *Concealed Music in Early Modern Diplomatic Ceremonial*, in AHRENDT – FERRAGUTO – MAHIET 2014, pp. 19-43.
- TALBOT Michael, 1982, *The Serenata in Eighteenth-Century Venice*, «Royal Musical Association Research Chronicle», 18, pp. 1-50.
- TRIBUZIO Giovanni, 2017, *Giuseppe Carcani. Due arie per il soprano Elisabetta Mantovani da La concordia del tempo colla fama. Venezia Ospedale degli Incurabili 28 marzo 1740*, edizione critica, Osaka, Da Vinci Edition.
- 2019, *L'opera ritrovata di Gennaro D'Alessandro e Carlo Goldoni: dall'Ottone per Federico Cristiano Leopoldo di Sassonia (Venezia, 1739-1740) all'Adelaide della compagnia di Pietro Mingotti (Praga, Lipsia e Amburgo, 1744)*, in eds. CILIBERTI Galliano – TRIBUZIO Giovanni, *O celeste armonia di lieta sorte. Lectures, lezioni e ricerche di musicologia*, Perugia, Morlacchi Editore, pp. 25-140.
- 2021, «*Or giunte siamo dove il Principe nostro potremo vagheggiar*». *Tre serenate di D'Alessandro/Vivaldi, Carcani e Paradies/Galuppi per Federico Cristiano di Sassonia (Venezia, Ospedali Grandi, 1740)*, in CILIBERTI 2021, pp. 191-239.
- WIEL Taddeo, 1897, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800) con prefazione dell'autore*, Venezia, fratelli Visentini.
- ŻÓRAWSKA WITKOWSKA Alina, 1991, *Esperienze musicali del Principe polacco Federico Augusto in viaggio attraverso l'Europa (1711-1719)*, «Studi Musicali», 20/1, pp. 155-173.
- 1996, *Federico Cristiano in Italia. Esperienze musicali di un principe reale polacco*, «Musica e storia», 4, pp. 277-325.

Fonti

- Artaserse. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Obizzi in Padova nella primavera dell'anno 1738. Dedicato alla sacra real maestà di Maria Amalia Principessa di Pollonia, Regina delle Due Sicilia etc.*, in Padova, per Giovambattista Conzatti, 1738.
- Brevi notizie di quanto succeduto nelle regie magnifiche nozze delle maestà delle Due Sicilie Carlo Sebastiano infante di Spagna e Maria Amalia Walburga principessa reale di Pollonia*, in Firenze, nella stamperia Bernardo Paperini, 1738.

Delle accoglienze usate dai viniziani ai principi esteri. Dissertazione inedita di dotto patrizio veneto, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1811.

FERRARI Girolamo, 1738, *Relazione storica del passaggio e della breve dimora nella città di Padova della Principessa Reale di Polonia e Regina Maria Amalia Moglie di Carlo Re delle due Sicilie* (I-Pci, B.P. 322).

Il coro delle muse. Serenata da cantarsi a Sua Altezza Reale ed Elettorale Federico Cristiano figlio del regnante Augusto di Polonia ed Elettor di Sassonia, in Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1740.

La concordia del Tempo colla Fama. Componimento per musica da cantarsi dalle figlie del pio ospitale degl'Incurabili di Venezia per piacevole trattenimento di Sua Altezza Reale di Polonia il Serenissimo Federico Cristiano, Venezia, Simone Occhi, 1740.

La fama per S.A.R., ed Elettorale Federico Cristiano Principe Reale di Polonia, ed Elettorale di Sassonia. Cantata seconda, Venezia, [s.n.], 1740.

L'Adria festosa notizie storiche dell'arrivo, e passaggio della regina delle Due Sicilie per lo stato della Sereniss. Repubblica di Venezia nel suo viaggio al real sposo in Napoli l'anno 1738, Venezia, Giovanni Occhi, 1740.

ORSATO Sertorio, 1738, *Narrazione distinta del passaggio fatto per Padova il lunedì 2 giugno 1738 della maestà della Regina Maria Amalia sposa del re delle Due Sicilie D. Carlo di Spagna* (I-Pci, B.P. 509/III).

Ottone. *Dramma per musica da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo il carnevale dell'anno 1740. Dedicato a Sua Altezza Reale Federico Christ.*, in Venezia, per Marino Rossetti, 1739.

Elenco delle sigle RISM

I-Pci Padova, Biblioteca civica
I-Vas Venezia, Archivio di Stato

Giovanni Meriani

Lo spazio, il tempo, la logica della composizione: uno schizzo per l'op. 102/2 di Ludwig van Beethoven

Dal Secondo dopoguerra agli anni Settanta, la filologia genetica musicale è stata al centro degli interessi della musicologia internazionale. In quel periodo si moltiplicavano, infatti, gli studi sugli schizzi di molti compositori, più o meno noti, a opera di molti studiosi, più o meno giovani, prevalentemente di formazione angloamericana [Sallis 2015, 25-26].¹ Quella intensa produzione, oltre a incoraggiare lo sviluppo di una Babele ostile alla sintesi di metodi e sistemi terminologici differenti, fu fraintesa come segno di salute della disciplina. Invece, la stessa necessità della filologia genetica musicale sarebbe stata di lì a poco messa in dubbio. Infatti, dal 1974 in avanti si avviò un cruciale dibattito metodologico, intrattenuto da Philip Gossett, Douglas Johnson e altri, che portò la disciplina a un vero e proprio stallo e che era sintomo della mancanza di un impianto teorico solido [Gossett 1974; Johnson 1978; Brandenburg, Drabkin e Johnson 1979; Kerman 1982]. C'è davvero bisogno di studiare gli schizzi musicali? Cosa ci dicono di utile? E riguardo chi o cosa? Questi gli interrogativi di partenza. Il dibattito non portò a delle risposte convincenti, malgrado la sua chiusura, più retorica e formale che sostanziale, ad opera di Joseph Kerman.² Al contrario, esso fu decisa espressione di un disagio profondo, forse inconsciamente percepito, causato da altri interrogativi ben più profondi di quelli che lo aprirono (e che forse erano ancora fuori dai *radar* ermeneutici dei suoi protagonisti): che cos'è uno schizzo musicale? Qual è il suo statuto testuale? Cioè, da quali attributi è composto? In sostanza, tra il 1974 e il 1982 ci si chiedeva se valesse la pena studiare qualcosa le cui caratteristiche fondanti, però, non erano ancora state analizzate. Nel 1999, Bernhard Appel in un suo saggio offrì alcune risposte in merito. Egli arrivò a definire la particolare testualità degli schizzi musicali:

1. Attestazione della centralità della genetica negli interessi della musicologia degli anni Sessanta-Settanta, ma anche dell'istituzionalizzazione di un campo di studi fino ad allora percepito come sperimentale e specialistico, fu la conferenza organizzata dall'International Musicological Society nel 1970 a Saint-Germain-en-Laye dal titolo «Problèmes de la Création Musicale au XIXe siècle».

2. Che il dibattito non fosse realmente chiuso è attestato dal fatto che Johnson tornò sull'argomento, aprendo di nuovo la questione, nel 1998 [Johnson 1998].

ellittica, privata, processuale, materiale.³ In questa visione, i dati materiali degli schizzi musicali sono testimonianze fondamentali di questa testualità *sui generis*; in quanto prodotti diretti del processo di scrittura, offrono informazioni di importanza cruciale sulla pratica che li ha generati: il farsi graduale del testo attraverso la scrittura [Appel 1999; 2003]. La spazialità delle annotazioni di un manoscritto preparatorio, cioè l'insieme dei loro rapporti topografici, poi, è una concreta manifestazione della temporalità del testo e permette di risalire tanto alle logiche di economia creativa che guidarono il compositore nella sua attività quanto al loro riadattarsi progressivo. In altre parole, l'aspetto visivo di ogni annotazione è funzionalmente collegato al soddisfare delle necessità compositive precise e ricostruibili. Alla stessa maniera, le logiche compositive e la cronologia di scrittura giustificano – per così dire – ai nostri occhi la particolare apparenza di ogni luogo del manoscritto genetico [Appel 1999, 182-184]. Sembra dunque che sia implicitamente centrale, in questo impianto teorico, un rapporto circolare fra tre elementi: spazio, tempo e logica della composizione. Questa triangolazione è l'oggetto del mio scritto. Ne verificherò l'utilità come lente interpretativa esaminando il manoscritto inedito n. 92 della Hans Conrad Bodmer Sammlung del Beethoven-Haus di Bonn (da qui in avanti solo *Mh 92*).⁴ Esso contiene un'annotazione per la Sonata per violoncello e pianoforte op. 102 n. 2 di Ludwig van Beethoven che ospita alcuni casi di gestione particolare dello spazio di scrittura. Il mio contributo è diviso in tre parti. Nella prima, contestualizzerò la Sonata nella produzione di Beethoven. Nella seconda, descriverò brevemente le fasi del processo di lavoro testimoniato dal manoscritto. Nella terza, analizzerò l'organizzazione dello spazio nella porzione del manoscritto che presenta il maggior numero di varianti stratificate e ne ricostruirò la cronologia relativa di scrittura. In ultimo, giungerò a conclusioni storiografiche e metodologiche.

Come osservato da Lewis Lockwood [1998], dal 1812 al 1815 Beethoven attraversò un periodo difficile accompagnato ad un relativo silenzio compositivo. Alle Sonate op. 102 sono collegati degli eventi che fanno supporre l'uscita da questa crisi. Riprendono, ad esempio, i contatti con la Contessa Anna Maria von Erdődy, dedicataria dell'op. 102, presso cui era impiegato Joseph Linke, probabile destinatario della parte di violoncello delle Sonate. Sempre all'op. 102 sono dedicate molte annotazioni

3. Col termine 'privata' si è provato ad adattare in italiano il tedesco 'selbstadressiert'. L'aggettivo indica che l'autore è anche il destinatario implicito degli schizzi musicali e che quindi la loro testualità non è intesa per una fruizione pubblica.

4. D-BNba, HCB Mh 92.

del primo quaderno tascabile mai usato da Beethoven, il *Mendelssohn 1*, risalente ai mesi dal febbraio 1815 in avanti. Infine, all'ottobre 1815 si data *Mh 92*, il cui testo intrattiene rapporti stretti con un piano di movimento che si trova nell'ultima pagina di *Mendelssohn 1* [Sichardt 2011, 64-65]. L'annotazione principale di *Mh 92* è per la sezione dell'*Allegro fugato* dell'op. 102 n. 2 che va dall'unica enunciazione inversa del soggetto (battuta 102) alla fine del movimento. Essa investe il passaggio dall'ultimo divertimento del fugato alla brevissima sezione contrastante, basata su un proprio motivo, fino alla ripresa del soggetto, che apre la coda su dei pedali, prima di dominante e poi di tonica, abbelliti da dei lunghi trilli.

battute	sezione
102-107	Enunciazione del soggetto (inv.)
108-138	Divertimento
139-142	Meta della cadenza sospesa (V/Si Maggiore)
143-154, II mov.	Sezione contrastante (solo motivo contrastante)
154, III mov.-185, II mov.	Sezione contrastante (soggetto + motivo contrastante)
185, III mov.-234	Coda

Il processo di lavoro sul manoscritto si sostanziò in quattro strati di scrittura, che ebbero funzioni differenti e che testimoniano altrettante fasi di lavoro. Il primo strato è un abbozzo sostanzialmente monolineare, che consiste in varie esposizioni del soggetto poste a cavallo dei quattro o cinque pentagrammi che costituiscono i sistemi. Sembra che esso testimoni una fase in cui il compositore preparò uno schizzo di ampie proporzioni, in sistemi spaziosi, finalizzato al lavoro contrappuntistico; in altre parole, uno schizzo in partitura. Prima di questo, sembra non siano pervenuti altri schizzi di Beethoven analoghi: per le sue precedenti composizioni fugate, Beethoven era solito produrre degli abbozzi continuativi monolineari, come ad esempio gli abbozzi per le due sezioni fugate del quarto movimento della Sinfonia *Eroica*, leggibili alle pp. 70-71, 73-74, 77, 79 e 80 del quaderno di schizzi *Landsberg 6* [Lockwood 1992, Lockwood e Gosman 2013].

Questa *routine* compositiva affondava le sue radici nella formazione del compositore, svoltasi, dopo la partenza di Haydn da Vienna, presso Johann Georg Albrechtsberger. Questi costruì con Beethoven un rapporto maestro-allievo molto stretto ed ebbe una grande influenza sulla sua formazione compositiva, che all'epoca era sostanzialmente un addestramento contrappuntistico [Kramer 1987, 110]. Nella sua *Gründliche Anweisung zur Composition*, manuale che Beethoven ancora nel 1809

ricopiava a stralci, quasi non si trovano indicazioni sulla costruzione della forma nella fuga. Al contrario, come emerge anche solo dalla lettura dell'indice, la maggior parte delle sue pagine è dedicata all'esposizione di elementi di condotta delle voci [Albrechtsberger 1790].⁵ D'altronde, a quell'epoca la fuga aveva raggiunto una cristallizzazione formale come successione di 'pannelli' contrappuntistici sostanzialmente intercambiabili fra loro e non connotati funzionalmente. Anche l'*Anweisung* testimonia questa concezione: le uniche indicazioni esplicite che vi si trovano sul disegno formale da seguire nella composizione di una fuga constano di soli tre capoversi a cavallo tra le pp. 171 e 172. Dopo aver illustrato come strutturare un'esposizione, l'autore accenna vagamente alla possibilità di «intercalare qua e là qualche altra idea (denominata 'divertimento'), non troppo dissimile dal soggetto o dal controsoggetto, per allungare e abbellire la fuga»⁶ [Albrechtsberger 1790, 171], che dunque si rivela essere una pratica sostanzialmente accessoria.

In altre parole, da un lato Beethoven aveva tratto dal suo modello un profondo e completo ammaestramento su quella che era considerata la parte più importante della composizione fugata: il contrappunto. Dall'altro, egli non aveva per tali composizioni dei modelli formali predefiniti da seguire. Di conseguenza, il vero problema dello scrivere una fuga non era per lui il controllo della condotta vocale, ma il definirne l'impianto formale, compito che svolgeva producendo abbozzi monolineari. Traducendo questa affermazione in termini spaziali, egli era più interessato alla dimensione orizzontale della fuga che a quella verticale. Il tentativo, nel primo strato di scrittura di *Mh 92*, di vergare uno schizzo in partitura, quindi di aprire lo spazio della composizione alla dimensione verticale, attesta che Beethoven voleva cambiare *focus* creativo, spostandolo dalla forma al contrappunto. In quest'ottica, questo abbozzo è una delle prime testimonianze della costruzione della «neuen Art von Stimmführung» («nuovo tipo di condotta delle voci») [Winter 1978, 15-16] che informerà le sperimentazioni successive del cosiddetto *Spätstil*, per le quali egli abitualmente produrrà proprio degli schizzi in partitura [Brandenburg 1991, 8-9].

Il secondo strato testimonia una fase di transizione. Se inizialmente Beethoven provò a completare lo schizzo in partitura che aveva preparato, ebbe poi dei ripensamenti sulla forma che si tradussero in tre riconfigurazioni successive del testo. Da qui in avanti Beethoven tese alla

compressione formale: alla fine di questa fase di lavoro, il divertimento che chiude il fugato risulterà assai più corto.

Il terzo strato di scrittura è il frutto di una fase di lavoro in cui Beethoven continuò a comprimere ma con altri mezzi, concentrandosi sulla sezione contrastante e sulla coda. L'intervento più importante è l'estensione del motivo contrastante da 4 a 6 battute, non accompagnata da un ampliamento della sezione, che venne riscritta *ex novo*.⁷



Figura 1.
D-BNba, HCB Mh 92, p. 3, pent. 11, battute 1-4.

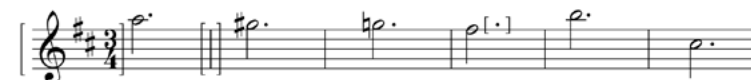


Figura 2.
D-BNba, HCB Mh 92, p. 3, pent. 12, battute 1-6.

Essa rimase di lunghezza quasi uguale ma risultò comunque compressa, non formalmente bensì strutturalmente; infatti, poteva ospitare meno enunciazioni complete del nuovo motivo contrastante.

	Prima versione (battute)	Seconda versione (battute)
Motivo contrastante	40	32
Soggetto, pedali	24	27
battute totali	64	59

Questi interventi di riscrittura si accompagnarono al cambiamento della tipologia testuale dell'annotazione. Il testo fissato in questo strato di scrittura non è più uno schizzo in partitura *in fieri*, ma un tipico abbozzo continuativo: monolineare, inserito in sistemi da due, eccezionalmente tre, pentagrammi.

Vergato con un inchiostro diverso rispetto ai precedenti, il quarto strato

5. Dei 36 capitoli che compongono il manuale, 27 riguardano argomenti di condotta delle voci e tecnica contrappuntistica, con particolare riguardo alle cinque specie di contrappunto, applicate dalle due alle quattro voci.

6. «Hier und da einen andern, dem Haupt- oder Gegensatz nicht gar zu unähnlichen Gedanken, (welcher der Zwischensatz genennet wird) um die Fuge zu verlängern und zu verschönern, einmischen».

7. Tutti gli esempi musicali di questo contributo sono mie trascrizioni dei relativi luoghi del manoscritto. Ho usato le parentesi quadre per indicare le integrazioni e le parentesi angolate per le destituzioni esplicitate dal compositore. Le riproduzioni in digitale del manoscritto sono consultabili al seguente link: <https://www.beethoven.de/en/media/view/6593827192176640/> (consultato il 29 aprile 2023).

di scrittura testimonia una fase di lavoro cronologicamente distante da quelle finora presentate, nella quale venne riscritto tutto quanto prodotto fino a quel momento. Un intervento degno di nota è la modifica da originale a inversa dell'ultima enunciazione del soggetto prima della sezione contrastante. Ciò avrà esito pieno nel testo finale, dove proprio questa enunciazione sancirà, in un certo senso, l'inizio della definitiva liquidazione del soggetto nell'ultimo divertimento.

Di seguito, riproduco il punto che, in questo processo in più fasi, maggiormente attirò le attenzioni di Beethoven (Figura 3).

Il sistema è diviso in battute da stanghette di varia lunghezza. Alcune percorrono tutto il sistema, altre solo tre o quattro pentagrammi, altre ancora solo il primo o il secondo. Questa particolarità si associa anche a un incolonnamento apparentemente incoerente del testo nel sistema. Infatti, solo parte del testo è distribuito all'interno delle battute delimitate dalle stanghette che occupano tutti e cinque i pentagrammi. Un'altra parte è distribuita nelle battute delimitate sia dalle stanghette su tutto il sistema sia da quelle che ne investono solo tre o quattro pentagrammi. Un'altra parte ancora occupa le battute delimitate da tutte e tre le serie di stanghette. Isolando queste tre parti di testo si ottengono tre varianti coerenti (Figura 4).

La prima (X) risale al primo strato di scrittura e, come la seconda (Y), è basata sul primo soggetto, mentre la terza (Z) è basata sul motivo contrastante.

È rilevante notare anche il numero di battute di ognuna delle tre varianti: sei per la X, dodici per la Y, venti per la Z. In tutto il manoscritto ogni sistema ospita, in media, circa sei battute. Il numero di battute di X rientra in questa media, come se il sistema fosse stato preparato insieme al resto dell'abbozzo. Invece, il numero di battute di Y e Z eccede considerevolmente la media. In questo punto del manoscritto, dunque, la scrittura si addensò bruscamente, come se il compositore non avesse altro luogo adatto e vicino per vergare Y e Z. In effetti, il resto della pagina è cassato così come lo sono le pagine 4-6, fino al pentagramma 11.

Dall'insieme di questi dati si può formulare la seguente ricostruzione cronologica. Beethoven preparò il sistema insieme agli altri ospitati dal manoscritto dividendolo in sei battute. Poi, le riempì con la variante X e andò avanti con la stesura del primo strato di scrittura. Dopo i ripensamenti formali del secondo strato di scrittura, il compositore cancellò da pagina 3 (pentagramma 6) a pagina 6 (pentagramma 11) e provò a riformulare il testo di pagina 3, pentagrammi 1-5. Non potendo (o volendo) utilizzare

The image displays three musical systems, each consisting of five staves. The top system, labeled with a circled 'X', includes annotations such as 'gut', 'Veränd[erung]', and 'oder auss[er]lassen' or 'oder simpel'. The middle system, labeled with a circled 'Y', includes 'Veränd[erung]' and 'oder simpel'. The bottom system, labeled with a circled 'Z', includes 'gut' and 'oder simpel'. Each system is numbered 1 through 5 on the left side of the staves.

Figura 3.
D-BNba, HCB Mh 92, p. 3, pent. 1-5

Figura 4.
D-BNba, HCB Mh 92, p. 3 pent. 1-5,
scioglimento delle varianti sovrapposte

i sistemi da pentagramma 6 in poi, appena cassati, compresse la scrittura e, componendo la variante Y nello spazio ancora libero nel sistema, suddivise le 6 battute originarie in 12. Poi, continuò a riformulare il testo, componendo la variante Z nel poco spazio rimasto libero, prevalentemente nei due pentagrammi superiori, suddividendo ulteriormente le battute: da 12 a 20. Questo procedimento restituì la situazione che vediamo: tre varianti non sovrascritte ma stratificate e non pensate per occupare il sistema verticalmente ma che lo sfruttano, invece, orizzontalmente e su più livelli differenti.

Questo caso singolo permette di sviluppare riflessioni di ordine differente. Innanzitutto, l'utilità della topografia nella ricostruzione della cronologia di scrittura è qui evidente. Infatti, è in primo luogo l'incolonnamento del testo a permettere l'identificazione delle tre varianti come oggetti indipendenti. In secondo luogo, esso è un segno implicito di destituzione: la prima variante, ad esempio, è destituita nel momento in cui la seconda è inserita nel sistema e non incolonnata con la precedente, perché a quel punto i due testi non sono più leggibili insieme verticalmente.

Si può evincere però anche un altro tipo di connessione, tra spazio e logica compositiva. Nel nostro caso si ravvisa un'inversione totale di asse geometrico, per così dire, della concezione del testo leggibile nel pieno del suo avvenire. Se la prima variante (X) implica almeno potenzialmente una concezione verticale (lo spazio lasciato libero era destinato ad essere riempito con altre voci), le varianti Y e Z fanno pensare a una concezione sostanzialmente orizzontale del testo. Ciò è coerente col cambio di obiettivo del lavoro di Beethoven: se all'inizio il fine era definire la verticalità del contrappunto, i ripensamenti richiesero una rielaborazione della dimensione formale, orizzontale. Quelle varianti, infatti, non furono elaborate secondo il principio dello schizzo in partitura, ma manifestano tutti i caratteri degli abbozzi continuativi.

Questa stessa necessità spiegherebbe anche perché Beethoven decise di comprimere la scrittura invece di riutilizzare le pagine immediatamente successive, che poi destituì. Essendo quasi vuote, al netto della voce-guida del primo strato di scrittura, avrebbero potuto essere sovrascritte. Ritengo che non lo fece per due ragioni. In primo luogo, la sovrascrittura avrebbe compromesso, in tutto o in parte, la leggibilità del testo, vecchio e nuovo. Poi, si trattava di pagine preparate per ospitare uno schizzo in partitura, tipologia testuale utile a soddisfare un'esigenza creativa – il lavoro contrappuntistico – che era a quel punto mutata. Con ciò doveva cambiare anche la tipologia testuale delle annotazioni. In quel momento a Beethoven serviva produrre un abbozzo continuativo e le pagine cassate

erano pensate per ospitare uno schizzo in partitura; dunque, la loro organizzazione spaziale le rendeva inutilizzabili secondo la nuova logica compositiva appena impostasi.

Un'altra interrelazione chiude la triade. Se due indizi fanno una prova, lo spazio da solo non permette di confermare ipotesi sulla logica compositiva. Manca il tempo della composizione, qui inteso come susseguirsi di avvenimenti interrelati secondo rapporti di precedenza. Trattandosi di un processo compositivo, gli avvenimenti che lo compongono devono essere considerati come i risultati di scelte compositive, scelte che si concretano come varianti genetiche collocabili concettualmente una dopo l'altra, o meglio una sull'altra. Solo la loro processualità permette di vedere in controluce la logica generale dell'agire compositivo. Nel nostro caso, però, avviene un ribaltamento di prospettiva. Il processo testimoniato dalle tre varianti non è lineare e teleologico. Nel passare da una variante all'altra Beethoven non sale un *gradus ad Parnassum*, ma percorre un campo di possibilità diverse e potenzialmente infinite, che da un lato non è né lecito né rilevante ricostruire, ma che dall'altro è fondamentale tenere sempre in considerazione come orizzonte generale nello studiare gli schizzi musicali. Un ultimo dato materiale a riprova di questa necessità.

Nel nostro esempio di pagina 3, nessuna delle tre varianti che si susseguono in quello scampolo di carta è destituita esplicitamente, ma solo implicitamente. Invece, in altri casi, nello stesso manoscritto, in cui Beethoven decise di cambiare stesura egli cancellò, e vistosamente. Una delle ipotesi possibili per spiegare quest'eccezionalità è che egli decise di non cancellare le varianti destituite rendendole illeggibili e quindi inutilizzabili perché non era ancora sicuro di quale sarebbe stata quella giusta in un contesto formale ancora indefinito. Mantenendole leggibili, Beethoven si concesse la possibilità di riprendere la composizione in qualsiasi momento da una delle tre, anche dopo averne selezionato una dandole una continuazione. In altre parole, Beethoven si è tenuto aperto il campo del possibile percorrendolo liberamente, talmente liberamente che alla fine non scelse nessuna delle tre varianti in questione. Mi si permetta un'astrazione: trattandosi non di una linea direzionata ma di un campo di possibilità, forse anche in quest'ambito il tempo è una questione di spazio.

Beethoven abbandonò *Mh 92* (le ultime quattro pagine del manoscritto sono intonse) e ripiegò su altre soluzioni. Questa sperimentazione di uno schizzo in partitura si rivelò travagliata e fallì, ma fu comunque determinante nell'impostazione della forma del movimento. Infatti, l'unico elemento che passò intatto da questo abbozzo al testo finale è proprio la costante di tutto il processo compositivo: la compressione della sezione

contrastante, di sole quindici battute nel testo licenziato. Da un punto di vista storiografico, questo manoscritto testimonia il primo tentativo dell'innovazione tecnica che aprirà al cosiddetto *Spätstil*. Da un punto di vista metodologico, infine, mi pare confermata l'utilità dell'analisi degli schizzi 'sotto le tre specie' dello spazio, del tempo e della logica compositiva, a condizione che si parta sempre dal dato fisico, per declinare poi questi tre concetti in senso ampio. Lo spazio della composizione non si riduce ai centimetri quadri di pagina usati dal compositore per vergare la tal annotazione, ma è da intendersi come spazio ideale la cui organizzazione è modificata continuamente secondo le necessità compositive. Il tempo della composizione, similmente, è *res extensa*, non lineare e meno che meno teleologica: il compositore, infatti, è sempre libero nel processo creativo di riprendere il suo lavoro da uno qualsiasi dei punti di questa estensione potenzialmente interminabile. La logica della composizione, in ultimo, è sia la giustificazione dell'aspetto unico di ogni manoscritto, cioè delle sue specifiche spaziali e del procedere temporale che testimonia, sia il risultato forse più utile di questo tipo di ricerche sugli schizzi musicali. In altre parole, è la ricca posta che conferma che questo gioco, utile, faticoso e in fin dei conti divertentissimo, vale ben più della candela.

Abstract

The Space, the Time, the Logic of Composition: a Sketch for Ludwig van Beethoven's Op. 102 no. 2

In his pivotal 1999 essay, Bernard Appel proposed a long-awaited definition of the textual status of musical sketches and drafts. Among the various characteristics, the spatiality of the annotations of a preliminary manuscript, i.e., the set of their topographical relationships, is identified as the main testimony to both the temporality of the creative process and the ideal logics that guided it. I examine the still unexplored importance of a 'spatial' approach to genetic materials, focusing on a case study: the unpublished annotation of the manuscript HCB Mh 92 for Ludwig van Beethoven's Cello Sonata Op. 102 No. 2, that is one of his first score sketches, a frequent type of annotation in later Beethoven's genetic materials. I will do so by illustrating the creative process on the manuscript and reconstructing, from spatial data, the writing process of its most troubled point. I will then delve into the compositional logic that motivated the adoption of certain technical solutions and conclude with some general reflections on the weight of the connection between topography, chronology and functionality, in other words, between space, time and logic of composition.

Bibliografia

- ALBRECHTSBERGER Johann Georg, 1790, *Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, esemplare consultato: US-CHH, MT40.A2 A34.
- APPEL Bernard, 1999, *Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und Entwürfen*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung-Preußischer Kulturbesitz», pp. 177-210.
- 2003, *Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben*, «Die Musikforschung», 56/4, pp. 347-365.
- BRANDENBURG Sieghard, 1991, *Beethovens Skizzen: Probleme der Edition*, «Die Musikforschung», 44/4, pp. 346-355.
- BRANDENBURG Sieghard - DRABKIN William - JOHNSON Douglas, 1978, *Viewpoint: On Beethoven's Scholars and Beethoven's Sketches*, «19th-Century Music», 2/3, pp. 270-279.
- JOHNSON Douglas, 1978, *Beethoven's Scholars and Beethoven's Sketches*, «19th-Century Music», 2/1, pp. 3-17.
- 1998, *Deconstructing Beethoven's Sketches*, in ed. BRANDENBURG Sieghard, *Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the music of the classical period: Essays in Honour of Alan Tyson*, Oxford-New York, Oxford University Press-Clarendon Press, pp. 225-235.
- KRAMER Richard, 1987, *Gradus ad Parnassum: Beethoven, Schubert, and the Romance of Counterpoint*, «19th-Century Music», 11/2, pp. 107-120.
- KERMAN Joseph, 1982, *Sketch Studies*, «19th-Century Music», 6/2, pp. 174-180.
- LOCKWOOD Lewis, 1992, *The Compositional Genesis of the Eroica Finale*, in Id., *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 151-166.
- 1998, *Beethoven's Emergence from Crisis: The Cello Sonatas op. 102 (1815)*, «The Journal of Musicology», 16/3, pp. 301-322.
- LOCKWOOD Lewis - GOSMAN Alan, 2013, *Beethoven's "Eroica" Sketchbook: A Critical Edition*, Urbana, University of Illinois Press.
- GOSSETT Philip, 1974, *Beethoven's Sixth Symphony: Sketches for the First Movement*, «Journal of the American Musicological Society», 27/2, pp. 248-284.
- SALLIS Friedemann, 2015, *Music Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SICHARDT Martina, 2011, «Ein poetisches Element» in der Fuge der Sonate op. 102/2? *Fragen an Werk und Skizzen*, in Id., *Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik*, Stuttgart, Carus, pp. 17-68.

WINTER Robert, 1978, *Compositional Origins of Beethoven's String Quartet in C₄ Minor, Op. 131*, PhD Dissertation, Chicago, University of Chicago.

Sitografia

Ludwig van Beethoven *Skizzenblätter zur Violoncellosonate op. 102,2, Autograph*, <https://www.beethoven.de/en/media/view/6593827192176640/>

Elenco delle sigle RISM

D-BNba Beethoven-Haus Bonn
US-CHH Library of the University of North Carolina

Beatrice Venanzi

I *Lieder Ohne Worte* di Fanny e Felix Mendelssohn

In questo contributo illustrerò brevemente la genesi compositiva dei *Lieder Ohne Worte* di Fanny e Felix Mendelssohn. In particolare, porrò l'accento sul ruolo, attivo e partecipe, che Fanny ebbe come ispiratrice di questi cicli fin dalla prima giovinezza; sui modelli, sull'educazione e sull'estetica comuni ai due fratelli; infine tratterò brevemente alcune caratteristiche peculiari allo stile di Fanny. Quest'ultima è stata oggetto di ampi studi negli ultimi anni, al fine di ricostruire non solo il suo influsso in quanto 'sorella di Felix', ma soprattutto la sua personalità e la sua attività artistica. Le ricerche di R. Larry Todd [1991; 2003; 2010] hanno già dimostrato ampiamente come Fanny fosse una compositrice, oltre che una pianista, dotata di grande talento ed equilibrio, a volte più fantasiosa e audace del fratello nella sperimentazione armonica. Il volume più recente *The Songs of Fanny Mendelssohn* [Rodgers 2021] si occupa, invece, dei suoi *Lieder* per voce e pianoforte e delle sue ispirazioni poetiche.

Preludio: educazione ed estetica comuni

Come già sappiamo, la famiglia Mendelssohn impartì ai quattro figli, Fanny, Felix, Paul e Rebekah, un'educazione eccezionale per l'epoca: oltre alle lezioni di composizione, pianoforte e violino, non mancavano quelle di scrittura, algebra, greco, latino e pittura. Tutte queste discipline concorrevano alla *Bildung*, ovvero, secondo i principi di Moses Mendelssohn, filosofo di spicco e nonno di Fanny e Felix (che Gotthold Ephraim Lessing omaggia nel suo dramma *Nathan il saggio*) a una formazione pedagogica completa. La vita musicale della famiglia era particolarmente ricca e stimolante: i concerti ai quali erano invitati parenti e amici e, occasionalmente, musicisti e virtuosi di passaggio, erano all'ordine del giorno nella casa berlinese dei Mendelssohn in Leipziger Strasse, in cui Fanny e Felix furono incoraggiati in ugual modo, almeno durante l'infanzia e la prima adolescenza [Antolini, Mastroprimiano e Scarpellini Pancrazi 2016], a esibirsi e a coltivare i loro talenti. Nel riconoscere le doti della sorella, dalla quale si sentì più volte superato nelle loro sfide amichevoli [Rothenberg 1993, 690] Felix svilupperà un'avversità per ogni competizione musicale futura.

Il pianoforte fu il mezzo di espressione privilegiato per Fanny, la cui produzione è racchiusa principalmente nella sfera privata della *Hausmusik* di sensibilità *Biedermeier*. Godendo delle stesse opportunità di Felix, Fanny, di quattro anni più grande, fu una figura di riferimento e una maestra per il fratello, e si fece notare soprattutto per la sua tecnica pianistica, in particolare nell'esecuzione delle fughe.

Nel considerare il linguaggio pianistico dei Mendelssohn, sarebbe impossibile non ricordare Karl Friedrich Zelter, maestro di composizione di entrambi e abile contrappuntista. Attraverso il maestro Johann Philipp Kirnberger, che si formò alla scuola bachiana, Zelter, direttore della Singakademie di Berlino, è l'anello di congiunzione tra Fanny e Felix e la musica di Bach. Entrambi gli allievi, infatti, saranno artefici, insieme al maestro, della Bach-Renaissance, scaturita dalla celebre riesumazione della *Mattheus-Passion* nel 1827 [Dirst 2012, 89-118].

Altra ispirazione fondamentale per Fanny è quella, letteraria, di Goethe, che proprio grazie a Zelter, il 6 novembre 1821, ascoltò Felix suonare e ne fu così ammirato da definirlo un «secondo Mozart» [Arfini 2000, 93], ma conobbe e apprezzò anche l'opera di Fanny. Quest'ultima nutrì per tutta la vita una fascinazione per l'opera di Goethe. Già nel 1983 Marcia Citron, una delle prime studiose di Fanny Hensel (suo cognome da sposata), stila un elenco delle sue principali ispirazioni poetiche. Ben 25 sono i *Lieder* su testo di Goethe, seguito da Tieck (14), Eichendorff (15), Lenau (9), Heine (7).

Come rileva Lawrence Kramer [in Taylor 2015, 39], l'influsso di Goethe, mediato da Zelter, è fondativo dell'estetica di Felix, se mai ne ebbe una. In particolare, l'ouverture *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 e *Die erste Walpurgisnacht* op. 60 sarebbero «un'affermazione esplicita di esuberanza, eterodossia e passione» [ibidem] tutte caratteristiche che ritroveremo anche nei suoi *Lieder* pianistici. A questo proposito, è stato suggerito di associare al processo compositivo di Felix il concetto filosofico di *Steigerung* [ivi, 44], ovvero di spinta e accrescimento, nel quadro di uno slancio creativo ed evolutivo che porta a un esito felice, inteso da Goethe come «das Geistig-organisch» (lo spirituale-organico, ovvero l'unione del concreto e del metafisico). Per Fanny e Felix, questo principio di equilibrio, vario e vitale, permea senza conflitto tutte le forme artistiche, che interagiscono in perfetta armonia. Non è insolito, infatti, che una lettera o un acquarello scambiati tra i due siano lo spunto per una composizione successiva.

La qualità onirica e l'ispirazione squisitamente visiva sono rintracciabili nella tavolozza timbrica e tonale di una delle più evocative composizioni di Felix, l'Ouverture alle Ebridi op. 26 *La grotta di Fingal*, ispirata dal

suggestivo viaggio in Scozia del 1829. A proposito dell'intenso dialogo fra immagini e musica, ricordiamo che nel 1828 l'amico di famiglia dei Mendelssohn Adolf Bernhard Marx pubblica il volume *Über Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruss an die Kunstphilosophen*, che indaga la relazione tra suono e colore, con particolare riguardo alle sinfonie beethoveniane. Riconducibile all'estetica dello spirituale-organico è anche la struttura ciclica che si ritrova in molte composizioni mendelssohniane, in particolare nei *Lieder Ohne Worte*: seguendo un processo già iniziato con il Beethoven di *An die ferne Geliebte* op. 98 e della Sonata per Violoncello op. 102 [Taylor 2011, 38], i confini tra un movimento e l'altro si dissolvono in un *continuum* basato sull'affinità e sulla rielaborazione del materiale tematico precedente. La sperimentazione formale di Felix negli anni giovanili culmina in capolavori quali l'Ottetto per archi in Mi_♭ Maggiore op. 20 e nel Concerto in Mi minore per Violino e orchestra op. 64, in cui la cadenza si colloca non alla fine, ma a circa 2/3 del primo movimento. Questa continua eco di temi precedenti, con una particolare predilezione per alcuni intervalli e soluzioni armoniche e cromatiche non sempre ortodosse, sarà un tratto distintivo della produzione pianistica di Fanny. Prima di trattare nello specifico i *Lieder Ohne Worte*, non sarà ozioso ricordare il legame, a tratti simbiotico, tra Fanny e Felix. In una lettera, lei lo definì addirittura «dämonisch» [Citron 1987, 261], inteso ancora una volta nel senso goethiano di spirito mefistofelico che accompagna le imprese umane, spingendole al progresso. La studiosa Mary Wilson Kimber [2004, 42-52] si concentra sull'intimità domestica del loro rapporto, ripercorrendo i tratti salienti di questa relazione così affascinante e peculiare. L'incoraggiamento e la grande stima di Felix per il talento della sorella si mescolano, non di rado, a una punta d'invidia o di disapprovazione per le sue velleità artistiche; egli condivide, inoltre, l'opposizione del padre alla carriera di pianista e compositrice per Fanny, che dovrà ricercare la propria realizzazione esclusivamente tra le mura domestiche. Allo stesso modo Fanny, pur abbracciando il ruolo di moglie e madre in seguito al matrimonio con il pittore Wilhelm Hensel, si esprime talvolta con un elegante sarcasmo che cela insofferenza per le aspirazioni irrealizzate, specialmente in seguito al viaggio in Italia di Felix (1829), che costituisce la loro prima separazione. Fino a quel momento, l'affinità elettiva tra i due fratelli si rivela attraverso delle conversazioni non verbali, che si dipanano, eccezionalmente, sulla tastiera del pianoforte. In questo processo, è molto frequente che uno spunto o una frase musicale dell'una finiscano nelle composizioni dell'altro e viceversa, come dimostra lo studio di Stephen Rodgers dell'op. 9 di Fanny [in Taylor 2020, 454-73], edita da Felix dopo la morte della sorella.

Nel definire l'opera «un'elegia fraterna», ovvero una sorta di ultimo tributo a Fanny, da lui amatissima, Rodgers suggerisce un possibile senso di colpa di Felix, che sentiva, forse, di dover rendere giustizia alla sorella nel dare alle stampe le sue opere. In questo ciclo postumo è possibile rintracciare una serie di rimandi giocosi in stile 'domanda e risposta', particolarmente evidenti se si esaminano i *Sechs Lieder* op. 9 di Fanny in relazione ai *Zwölf Lieder* op. 9 di Felix. I temi e le modalità di questo dialogo non sono dissimili da quelli di Clara e Robert Schumann,¹ e anche gli argomenti sono gli stessi: l'amore, le stagioni e la corrispondenza tra la natura e le passioni umane. Il tono è discorsivo e intimistico e, come nella *Winterreise*, si prediligono gli incipit *in medias res*. In questo dialogo ininterrotto, al secondo *Lied* della raccolta di Fanny (*Ferne*), in cui la voce lamenta la distanza dalla propria patria e dalla donna amata, risponde il terzo *Lied* di Felix, *Wartend*, in cui i due amanti separati dal mare comunicano attraverso un corno e un falco viaggiatore.

I *Lieder Ohne Worte*: genesi e spunti di lettura

Con questi riferimenti ben presenti, suggeriremo delle possibili chiavi di lettura per i *Lieder Ohne Worte*, tradotti come 'romanze senza parole.' Fin dalla loro apparizione, pubblico e critica si sono posti due domande fondamentali in proposito: cosa succede quando le parole mancano? E perché mancano? La risposta più emblematica la dà lo stesso Felix a Marc-André Souchay, un parente della moglie Cécile che, nel ricevere in dono queste composizioni, si interroga sul loro significato. Egli si sforza, senza alcun risultato, di applicare a ciascuna di esse un carattere (eroico o pastorale), o di rintracciarvi un'ispirazione poetica silente. Alle sue infruttuose elucubrazioni, Felix ribatte, lapidario: «Gerade das Lied, so wie es dasteht». Riporto il testo della sua lettera, conosciutissima e oggetto delle più disparate interpretazioni critiche [cit. in Arfini 2000, 238]:

Si è tanto parlato di musica, ma si è detto così poco. Io credo che le parole non possano dire nulla della musica, e sento che, se vi riuscissero, alla fine, non vorrei più scrivere musica. La gente, di norma, si lamenta che la musica abbia una pluralità di significati; pensando che l'ascolto musicale produca pensieri troppo ambigui, mentre chiunque può comprendere le parole. Per me è esattamente il contrario. E non soltanto con discorsi completi, ma pure con le singole parole; sono esse che mi sembrano avere pluralità di significati, mi sembrano indeterminate, soggette a fraintendimenti, in confronto alla vera musica, che riempie l'anima con migliaia di cose migliori delle parole. [...] Se mi domanda cosa io abbia pensato, Le posso rispondere: proprio il *Lied* così com'è. Anche se sapessi descrivere l'uno o l'altro

brano con parole appropriate, non potrei farlo, poiché le parole non significano per una persona quello che significano per l'altra, mentre il *Lied* dice all'una e all'altra le stesse cose, e riesce a risvegliare gli stessi sentimenti – sentimenti che, però, non si possono esprimere con le stesse parole.

Cosa potrà mai significare che la musica, e in particolare il *Lied*, ha un significato univoco, ed è in grado di suscitare in ciascuno le stesse emozioni? L'affermazione di Felix non va letta, a mio parere, in termini assolutisti e hanslickiani, come celebrazione di una specificità intrinseca del linguaggio musicale, ma piuttosto ricordando la genesi irripetibile e intuitiva di queste composizioni: da un dialogo a quattro mani [Venanzi 2019]. A far luce sulla questione, o forse a renderla ancor più complessa, è proprio Robert Schumann [1835] che, nella recensione all'edizione Simrock del secondo volume dei *Lieder Ohne Worte* op. 30 del 23 giugno 1835, fornisce questa preziosa indicazione:

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungstunde am Klavier gesessen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewusst eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte componirte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe.²

Dal commento di Schumann, molto vicino alla famiglia Mendelssohn, emergono tre dati importanti: il primo sottolinea la dimensione privata di questa musica, appartenente al genere della *Hausmusik* e nata senza pretese – quasi inconsciamente – dal canticchiare sottovoce una melodia al tramonto mentre si sfiorano i tasti di un umile pianoforte verticale. Il secondo, forse ancor più rilevante, è l'articolo indeterminativo: «un» Mendelssohn. Schubert non scrive «Mendelssohn», non scrive «Felix», ma si riferisce, a livello indeterminato, a uno o più esponenti della famiglia Mendelssohn, alludendo, con ogni probabilità, al ruolo attivo di Fanny nella composizione di questi cicli.

A proposito dell'op. 30 mendelssohniana, almeno tre dei *Lieder Ohne Worte* contenuti nella raccolta, edita esclusivamente sotto il nome di Felix (*Sensucht*, *Verlust* e *Die Nonne*), sono opera di Fanny. Felix non li pubblica allo scopo di appropriarsene indebitamente ma, secondo la retorica

2. «Chi di noi all'ora del tramonto non si è mai seduto al pianoforte verticale (un pianoforte a coda servirebbe un'occasione più formale) e nel mezzo dell'improvvisazione non ha iniziato a cantare inconsapevolmente una melodia tranquilla? Se una persona fosse in grado di suonare la cantilena insieme all'accompagnamento e, soprattutto, se questa persona fosse un Mendelssohn, ne risulterebbe la più bella 'romanza senza parole.' O, ancor più semplicemente: scegliere un testo e, dopo aver eliminato le parole, dare al mondo la composizione in questa forma.»

1. Per la corrispondenza tra la tessitura armonica usata da Robert Schumann e Felix Mendelssohn nei *Lieder Ohne Worte* si veda in particolare [Damschroder 2017, 38-78 e 116-145].

patriarcale che condivideva con il padre, al fine di conservare la ‘modestia’ della sorella, ovvero la sua reputazione. Non è infondato il pensiero che Schumann, amico dei Mendelssohn, sapesse benissimo che dietro queste raccolte si celava un lavoro a quattro mani.

La terza indicazione viene dall’ultima frase, che suggerirebbe un procedimento controintuitivo rispetto alla genesi spontanea della cosiddetta ‘cantilena’: selezionare un testo, comporvi sopra la musica e, al momento di presentarlo al grande pubblico, togliere le parole. Come nota argutamente Todd nel capitolo «Fanny Hensel’s *Lieder (ohne Worte)* and the Boundaries of Song» [in Rodgers 2021, 216-38], sarebbe proprio questa l’operazione sottesa al *Lied* in Re♭ maggiore op. 8 n. 3 di Fanny, che reca il sottotitolo *Lenau* (un probabile riferimento al poeta Nikolaus Lenau, uno dei suoi preferiti).

Concludo questo breve *excursus* con una lettera di Fanny a Felix del 7 settembre 1838, in cui è la compositrice stessa a svelare l’enigma della nascita di questi *Lieder*. Generalmente più loquace e spontanea del fratello nel proprio linguaggio epistolare, infatti, gli fa osservare, nel tono ironico che spesso la contraddistingue [Citron 1987, 261]:

Dear Felix, when text is removed from sung Lieder so that they can be used as concert pieces, it is contrary to the experiment of adding a text to your instrumental Lieder—the other half of the topsy-turvy world [...]. But shouldn’t a person think a lot of himself... when he sees how the jokes that we, as mere children, contrived to pass the time have now been adopted by the great talents and used as fodder for the public?

Queste canzoni pianistiche, con o senza testo, sarebbero dunque un gioco da bambini, nato per scherzo e per «passare il tempo» a casa dei Mendelssohn, ma prese da altri fin troppo sul serio, in un’epoca in cui il pianoforte iniziava ad affermarsi come solista e a rivendicare la propria voce. Considerando tutto questo, ritengo che sarebbe anacronistico sostenere che l’intento originario dei *Lieder Ohne Worte* fosse quello di celebrare l’unicità del linguaggio pianistico. Sia Fanny sia Robert Schumann sottolineano la dimensione domestica e affettiva di queste conversazioni, che potremmo immaginare di origliare da ascoltatori casuali e indiscreti, come se ci affacciassimo alla porta del loro salotto. Ne consegue che la presenza, nascosta o eliminata *a posteriori*, di un testo poetico ispiratore non sia poi così importante. Allo stesso modo in cui un biglietto poteva accompagnare un acquarello o una pagina di musica destinati da Felix a Fanny o a un amico, le parole potevano esserci, ma anche *non* esserci.

Il corpus ufficiale e i *Lieder* di Fanny

Vediamo ora il *corpus* dei *Lieder Ohne Worte* nel dettaglio: per quanto riguarda Felix, è ben noto, e consiste in 48 *Lieder* divisi in 8 libri pubblicati, di cui uno postumo. Dal 1829 al 1845, questo genere accompagna il compositore per tutta la vita, e ci fornisce una preziosa testimonianza dell’evoluzione del suo linguaggio pianistico. A differenza della maggior parte dei *Lieder* della sorella, quelli di Felix recano tutti un titolo (tra i più emblematici, lo *Spinnerlied* op. 67 n. 4 e il *Venetianisches Gondellied* op. 30 n. 6).

Nonostante Felix amasse gli inizi *in medias res*, la sperimentazione armonica e le tonalità minori (un esempio su tutti il Concerto per violino op. 64 in Mi minore), i suoi 48 *Lieder*, di cui 31 in tonalità maggiori, sono formalmente solidi e di carattere solare. Benché costituiscano un meraviglioso monumento alla tecnica pianistica, i suoi *Lieder*, rispetto a quelli di Fanny, non sono particolarmente innovativi sotto il profilo armonico. Rintracciare i *Lieder Ohne Worte* di Fanny rappresenta una sfida più ardua, anche perché la compositrice non usò mai quest’espressione. Rispetto a quelli del fratello, i *Lieder* di Fanny sono quasi sempre senza titolo e riportano semplicemente delle indicazioni di tempo (come, ad esempio, *Andante con espressione*). La situazione è complicata dal fatto che Fanny, come si è già accennato, si scontrò per tutta la vita con l’opposizione del padre e del fratello alla pubblicazione delle proprie opere [Citron 1983, 571].

Come riporta per primo il figlio, Sebastian Hensel, nella biografia *Die Familie Mendelssohn* [1880, 97], Abraham Mendelssohn stronca categoricamente ogni aspirazione alla carriera musicale della figlia quindicenne, poiché quella che è considerata una professione dignitosa per Felix dovrà rimanere, per lei, solo un ornamento [ibidem; lettera di Abraham a Fanny del 16 luglio 1820]. Nel raccomandare a Fanny di essere orgogliosa dei successi del fratello, che lei ha contribuito a fargli raggiungere e che, come aggiunge con equanimità, anche lei sarebbe stata in grado di ottenere al suo posto, Abraham segna il destino della figlia, relegando per sempre i suoi successi alla sfera domestica [Rothenberg 1993, 689-693]. A questo proposito, incide negativamente anche il contesto sociale di Fanny che, per via della classe sociale agiata e della posizione scomoda dei Mendelssohn di ebrei recentemente convertiti al Cristianesimo, non ebbe la possibilità di affermarsi come artista al di là dei pomeriggi musicali che organizzava per pochi intimi, a differenza delle contemporanee Clara Wieck Schumann e Marie Pleyel. Una donna poteva esibirsi in pubblico con l’autorizzazione del padre o del marito, ma solo al fine di supportare se stessa o la propria famiglia.

Fondamentale per l'evoluzione artistica e personale di Fanny sarà il viaggio in Italia del 1839-40 insieme al marito Wilhelm, dal quale scaturiscono le vivide impressioni della coppia, raccolte nel *Reisealbum*, e nel ciclo pianistico *Das Jahr*, un monumento di virtuosismo tecnico, secondo la sensibilità romantica più aggiornata per l'epoca. Incoraggiata dal marito e, soprattutto, dal soggiorno romano di sei mesi in cui entra in contatto con l'ambiente artistico locale e con il giovane Charles Gounod [Rothenberg 1993, 700], Fanny decide coraggiosamente di dare alle stampe un piccolo *corpus* di opere. Si tratta dei 4 *Lieder für das Pianoforte* op. 2 e i 4 *Lieder für das Pianoforte* op. 6, di cui il n. 4 riporta il titolo *Il Saltarello romano*, una sorta di rimando scherzoso al celebre *Saltarello* della *Sinfonia Italiana* di Felix. L'op. 8, l'ultima, contiene il già menzionato *Lied* op. 8 n. 3, *Lenau*, e il successivo n. 4, *Wanderlied*. Le tre raccolte, comprensive di dodici *Lieder*, sono considerate dalla critica [Sirota 1981; Todd 2021; Citron 1983; Wollenberg 2007] come appartenenti al genere dei *Lieder Ohne Worte* e sono state incluse dalla studiosa Renate Hellwig-Unruh nel primo catalogo delle sue opere [2000].

Nonostante sia stato rimarcato più volte lo stretto rapporto tra i due fratelli, esistono delle caratteristiche distintive che ci aiutano a riconoscere lo stile di Fanny: innanzitutto, come afferma per la prima volta da Sirota nella pionieristica tesi di dottorato *The Life and Works of Fanny Mendelssohn* [1981], il nome completo del figlio di Fanny, Sebastian Ludwig Felix, è emblematico delle ispirazioni che la accompagnarono per tutta la vita. *In primis* quella bachiana, alla quale si è già accennato in riferimento a Zelter e all'abilità di Fanny nel comporre ed eseguire le fughe; poi quella beethoveniana, in misura ancora maggiore rispetto a Felix, soprattutto nell'agogica e nella varietà espressiva di alcune dinamiche; infine, naturalmente, quella del fratello stesso, principale ispiratore, consigliere e, spesso, destinatario e primo ascoltatore delle sue composizioni (lo stesso accadeva a parti invertite).

Come evidenziato da Todd [2010, 148, 185], le composizioni pianistiche (e non solo) di Fanny mostrano una latitudine tonale più ampia rispetto a quelle di Felix, che non sempre approva la maggiore libertà formale della sorella e la invita a realizzare delle modulazioni più canoniche [ibidem]. A livello armonico, Fanny sfida la tonalità, affermata prima in modo obliquo, per poi essere confusa e smentita tramite una serie di audaci modulazioni, spesso anche a toni lontani. Un ulteriore segno di riconoscimento è l'impiego diffuso di cadenze plagali (ovvero di successioni IV-I), e della sottodominante sfruttata in funzione di tonica.

In riferimento ai *Lieder* di Fanny, Wollenberg suggerisce una sorta di ingenuità tonale, poiché spesso, nelle sue composizioni giovanili, due

tonalità competono per affermarsi. Considerando in particolare il *Lied Ohne Worte* in Si minore op. 8 n. 1, in cui è chiara fin dalla prima frase la matrice bachiana, Wollenberg parla di «multum in parvo» [2007, 101], ricollegandosi a quel concetto di 'mondo in miniatura' particolarmente caro alla *Hausmusik* romantica. In particolare, come osserva acutamente la studiosa, i *pattern*, la forma e la tessitura che Felix e Fanny prediligono nel comporre lo stesso genere sono molto diversi [ivi, 105]:

The comparison with Felix Mendelssohn's 'Songs without Words' reveals Fanny Hensel's agenda in her 'Songs for Piano' to be very different from his. For her, it might be suggested, the genre constituted an arena for experiment, together with intense development of her original ideas and of the influences that preoccupied her. [...] In a number of Felix Mendelssohn's 'Songs without Words', certain basic patterns can be seen emerging. These recurring patterns – of form, texture and 'topic' – overlap among different groups of pieces. For example, in three fairly typical pieces – his op. 38, no. 6, and op. 53, nos. 1 and 2 – the opening section is characterized by closure in the tonic, and after some developmental modulations the return to the opening key and material is effected in a more-or-less dramatic retransition. The three pieces all close with substantial codas.

La maggiore intensità adottata da Fanny sotto ogni parametro musicale (ritmo, armonia, tonalità, struttura motivica e formale) la porta a sviluppare un linguaggio pianistico sempre più ardito, in cui nella brevità della romanza sono racchiusi il mondo e la volontà di comunicare con esso. Non a caso ricorre nelle sue opere, come eterno e ciclico *Leitmotiv*, il desiderio del viaggio, che Fanny realizzerà, come si è visto, solo tardivamente, e in particolare del viaggio in Italia [Maurizi 2011]; basti pensare al celebre *Lied* in La maggiore per voce e pianoforte *Sehnsucht nach Italien*, composto sulla celebre poesia di Goethe *Kennst du das Land wo die Zitronen blühen*, tratta dal romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1795].

Gli elementi considerati finora si ritrovano tutti nel suggestivo *Wanderlied* di Fanny ('canzone di viaggio', appunto) che chiamerò ora *Lied Ohne Worte*, op. 8 n. 4. È interessante notare che esiste un altro suo *Wanderlied* op. 1 n. 2 per voce e pianoforte, sempre su testo di Goethe, mentre questo, dallo stesso titolo, è privo di testo (Figura 1, p. 52). Nell'ascoltare questa musica, sarà forse superfluo notare come l'assenza delle parole, ben lungi dall'essere una mancanza, costituisca invece un elemento di maggiore ricchezza, suggestione e apertura.

WANDERLIED. Fanny Mendelssohn

Piano.

Figura 1.
Incipit del *Lied op. 8 n. 4* da Fanny Hensel, *Piano Music* [Todd 2004, 54].

Conclusioni

Chiudo questo breve saggio con alcuni cenni alle vicende editoriali delle opere di Fanny Mendelssohn Hensel. Solo nel 1846, a pochi mesi dalla sua morte prematura, la compositrice decide di dare alle stampe i tre cicli dei *Lieder für das Pianoforte* (ora *Lieder Ohne Worte*). Fanny si sente ancora in dovere di giustificare la propria scelta al fratello. Le sue parole rivelano, oltre a una disarmante sincerità davanti a questa decisione senza precedenti, la sua paura del giudizio di Felix, unita al bisogno, represso per tutta la vita, di essere riconosciuta come compositrice [lettera del 9 luglio 1846 di Fanny a Felix, in Citron 1987, 349-50]:

Actually I wouldn't expect you to read this rubbish now, busy as you are, if I didn't have to tell you something. But since I know from the start that you won't like it, it's a bit awkward to get under way. So laugh at me or not, as you wish: I'm afraid of my brothers at age 40, as I was of Father at age 14—or, more aptly expressed, desirous of pleasing you and everyone I've loved throughout my life. And when I now know in advance that it won't be the case, I thus feel rather uncomfortable. In a word, I'm beginning to publish. I have Herr Bock's sincere offer for my lieder and have finally turned a receptive ear to his favorable terms. [...] I hope I won't disgrace all of you through my publishing, as I'm no *femme libre* and unfortunately not even an adherent of the *Young Germany* movement. I trust you will in no way be bothered by it, since, as you can see, I've proceeded completely on my own in order to spare you any possible unpleasant moment, and I hope you won't think badly of me. If it succeeds—that is, if the pieces are well liked and I receive additional offers—I know it will be a great stimulus to me, something I've always needed in order to create. If not, I'll be as indifferent as I've always been and not be upset, and then if I work less or stop completely, nothing will have been lost by that either.

Dopo la tragica scomparsa di Fanny, il 14 maggio 1847, Felix si affretta a dare alle stampe la sua op. 9, in un tardivo omaggio ai suoi desideri, prima di seguirla, anche nella morte, pochi mesi dopo (il 4 novembre 1847).

Nel 2015 il pianista Matthias Kirschner ha eseguito la totalità dei *Lieder Ohne Worte* di Fanny e Felix Mendelssohn per l'etichetta Berlin Classic, una registrazione necessaria e complementare alla storica interpretazione di Daniel Barenboim per Deutsche Grammophon dei 48 *Lieder* dei Mendelssohn [1974], che riporta il solo nome di Felix.

Per quanto riguarda le edizioni, non è presente, o almeno non ho rintracciato, un'edizione completa che rechi l'indicazione *Lieder Ohne Worte* per le opere di Fanny Hensel; tuttavia, è in circolazione l'edizione Boete & Bock dei *Lieder für das Pianoforte* op. 2 e op. 6, che è una ristampa moderna dell'edizione originale del 1846 voluta da Fanny. La casa editrice Breitkopf und Härtel non ha ancora rilasciato un'edizione completa dei *Lieder* pianistici di Fanny, a differenza degli *Ausgewählte Lieder* per voce

e pianoforte già dati alle stampe [1993-94], ma Larry Todd ha realizzato un'edizione critica per la Dover delle sue composizioni per pianoforte [2004].

In conclusione, spero di aver illustrato le ragioni per le quali sarebbe scorretto, se non addirittura dannoso, separare Fanny da Felix nel considerare la genesi, il processo compositivo e l'opera tutta dei *Lieder Ohne Worte*, da leggersi, viste le modalità irriproducibili del loro dialogo musicale, come un *unicum* appartenente a due compositori di pari livello. Le canzoni pianistiche lasciateci in eredità da Fanny, con o senza parole, sono delle straordinarie miniature in cui la compositrice riuscì mirabilmente a racchiudere quel mondo che le fu in larga parte precluso.

Un ringraziamento particolare va a Biancamaria Antolini, per avermi avvicinato a questo argomento così affascinante nel lontano 2015, e per avermi segnalato il sito del MUGI, dedicato alle donne compositrici.

Abstract

Fanny and Felix Mendelssohn's *Lieder Ohne Worte*

In this essay I will deal with the birth and compositional process of the Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*: the eight cycles, printed between 1829 and 1845 solely under Felix's name, are the fruit of his collaboration with his elderly sister Fanny. Fanny Mendelssohn Hensel appears *de facto* to be the inspirer and co-author of these "musical conversations", unfolding on the keyboard as a peculiar means of communication – sometimes even a joke – between siblings. These pieces, a *unicum* and a fascinating challenge for music critics, seem to have thematic and structural affinities with Robert and Clara Schumann's *Lieder* as well, in particular through the question-answer dialogue that we can retrace through the Mendelssohn's songs. The fact that they are "without words" is certainly not an omission, if we consider the private and affective dimension of this *Hausmusik* and Felix's general distrust for words, considered as ambiguous and misleading in comparison to music.

It is now confirmed that three *Lieder* of Felix's op. 30 were written by Fanny. Her contribution to the collection seems to be much more relevant if we examine her piano works, as her *Lieder für das Pianoforte* can easily be catalogued under the label of *Lieder ohne Worte*. The Goethian and overall Romantic poetic inspiration is evident in her texted songs, but it is in the piano pieces that Hensel is free to express her creativity, defying traditional harmony and affirming her identity as an updated and original composer. Researchers in the last 50 years have begun to establish Fanny's influence over Felix's formation and have tried to reconstruct her personality as a brilliant and innovative composer, no more overshadowed by her brother. Much remains to be done to assess her contribution to the piano technique and to the aesthetics of Romantic Germany: in a word, to restore her voice.

Bibliografia

- ANTOLINI Bianca Maria – MASTROPRIMIANO Costantino – SCARPELLINI PANCAZZI Francesco eds., 2016, *Il giovane Mendelssohn. Atti del Convegno internazionale di studi (Perugia, 4-5 dicembre 2009)*, Lucca, LIM.
- ARFINI Maria Teresa, 2000, *Felix Mendelssohn*, Palermo, L'Epos.
- CITRON Marcia, 1983, *The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel*, «The Musical Quarterly», 69/4, pp. 570-594.
- ed., 1987, *Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn: collected, edited and translated with introductory essays and notes*, New York, Pendragon Press.
- DIRST Matthew, 2012, *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marburg to Mendelssohn*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GRIMES Nicole – MACES Angela eds., 2012, *Mendelssohn Perspectives*, Farnham, Ashgate Publishing.
- HELLWIG-UNRUH Renate, 2000, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil, Kunzelmann.
- HENSEL Sebastian, 1880, *Die Familie Mendelssohn (1729-1847). Nach Briefe und Tagebüchern*, Berlin, B. Behr's Verlag.
- MARX Adolph Bernand, 1828, *Über Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruss an die Kunstphilosophen*, Berlin, Fincke.
- MAURIZI Paola, 2011, *Fanny Mendelssohn e l'Italia*, Perugia, Anteo.
- MENDELSSOHN HENSEL Fanny, 2004, *Piano Music*, ed. TODD R. LARRY, New York, Dover Publications.
- RODGERS Stephen ed., 2021, *The Songs of Fanny Hensel*, Oxford, Oxford University Press.
- ROTHENBERG Sarah, 1993, «*Thus Far, but No Farther*»: *Fanny Mendelssohn-Hensel's Unfinished Journey*, «The Musical Quarterly», 77/4, pp. 689-708.
- SCHUMANN Robert, 1835, *Anzeiger (35): Felix Mendelssohn, sechs Lieder ohne Worte für das Pffe. Zweites Heft. Bonn, Simrock. Paris, Schlesinger*, «Neue Zeitschrift für Musik», 50/2, 23 giugno, p. 202.
- SIROTA Victoria, 1981, *The Life and Works of Fanny Mendelssohn*, DMA thesis, Boston, Boston University.
- TAYLOR Benedict, 2011, *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ed., 2015, *Mendelssohn*, New York, Ashgate Publishing, Routledge.
- ed., 2020, *Rethinking Mendelssohn*, Oxford, Oxford University Press.

TODD R. LARRY, 1991, *Mendelssohn and His World*, Princeton, Princeton University Press.

- 2003, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford, Oxford University Press.
- 2010, *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*, 2010, Oxford, Oxford University Press.

VENANZI Maria Beatrice, 2019, *Parola interiore o musica interiore? Felix Mendelssohn e l'inno Hear my Prayer*, «Rivista di Storia e letteratura religiosa», Olschki, 2019/3, pp. 481-490.

WOLLENBERG Susan, 2007, *Fanny Hensel's op. 8 n. 1: A Special Case of multum in parvo?*, «Nineteenth-Century Music», 4/2, pp. 101-117.

Discografia

BARENBOIM Daniel, 1974, *Felix Mendelssohn Bartholdy – Lieder Ohne Worte*, Deutsche Grammophon 2740 104, 3 x Vinyl, LP.

- 2022 [remastered stereo], *Felix Mendelssohn Bartholdy – Lieder Ohne Worte*, Deutsche Grammophon 453 061-2, 2 x CD.

KIRSCHNEREIT Matthias, 2015, *Felix Mendelssohn & Fanny Mendelssohn: Lieder Ohne Worte*, Berlin Classics, ASIN B011PZT11M, 3 x CD.

Sitografia

Ascolto suggerito del *Wanderlied* op. 8 n. 4 di Fanny Mendelssohn Hensel [dal minuto 9:06]: *Fanny Mendelssohn Hensel - Four Songs for Piano, op. 8 - Jessica Xylina Osborne, pianist - YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=335sUnX7Eus>

BRATSCH Cornelia, *Fanny Hensel*, in MUGI, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000359

4 Lieder for Piano, Op. 8 (Hensel, Fanny) - IMSLP, [https://imslp.org/wiki/4_Lieder_for_Piano%2C_Op.8_\(Hensel%2C_Fanny\)](https://imslp.org/wiki/4_Lieder_for_Piano%2C_Op.8_(Hensel%2C_Fanny))

RIPM – *Répertoire international de la presse musicale / Retrospective Index to Music Periodicals*, <https://ripm.org/>

Chiara Girlando

I libretti dei Dogi. Un nuovo catalogo degli spettacoli musicali nel Palazzo Ducale di Venezia (1571-1605)

Tra il 1571 e il 1605 nel Palazzo Ducale di Venezia furono rappresentati più di sessanta spettacoli in musica, in occasione dei quattro banchetti istituzionali fissati nel calendario celebrativo della Repubblica: testimoni sono dei 'libretti', le edizioni a stampa che hanno portato fino a noi i testi di questi componimenti poetici, quasi tutti anonimi, al tempo recitati e cantati «avanti il Serenissimo Principe di Venezia».¹ Negli stessi anni in cui Firenze si proclama genitrice del melodramma, Venezia realizza un numero importante di manifestazioni teatrali e musicali, per lo più legate al genere pastorale, proprio nel cuore del Governo della Serenissima.

Nonostante la mole e l'importanza di questa produzione nella storia del teatro e della musica, non esistono ad oggi studi dettagliati al di fuori della letteratura sulle feste veneziane né una catalogazione aggiornata dei libretti, poiché l'ultimo inventario risale all'inizio del Novecento. Nessuna delle parti cantate o strumentali è stata ad oggi identificata, né si conosce chi abbia composto le musiche, sebbene vi siano indizi certi del coinvolgimento della Cappella Marciana nell'esecuzione. La scarsità di documenti musicali spiega solo in parte la marginalità di questo *corpus* negli studi teatrali e musicologici. Inoltre i 'libretti dei Dogi' costituiscono un caso storiografico estremamente interessante: a nemmeno un secolo di distanza dall'ultima rappresentazione del 1605 sono stati collezionati, numerati, studiati proprio in relazione alla nascita dell'opera a Venezia, tra gli altri dal poeta Apostolo Zeno (1668-1750), dando avvio a una tradizione storiografica che si interromperà all'inizio del ventesimo secolo con Angelo Solerti.

Perché i sessanta libretti sono rimasti marginali negli studi? Cercheremo di delineare l'*iter* di questo singolarissimo repertorio, che costituisce al contempo un affresco ancora inedito di un sistema culturale complesso composto da quei caratteri allegorici e mitologici che, come scrive Aby Warburg per le feste fiorentine [2021, 37], «davano alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne e ossa le figure famose

1. Questa formula ricorre, salvo alcune varianti, in tutti i frontespizi dei testi in esame.

dei tempi antichi». Sarà quindi importante inquadrare queste manifestazioni nel contesto delle celebrazioni dogali, offrendo qualche prospettiva metodologica relativa agli studi delle feste, del teatro e della musica a Venezia. Forniremo infine un catalogo completo dei testi ad oggi noti,² come primo esito di una ricerca tuttora in corso.

L'usanza di imbandire i banchetti per le feste 'immobili' e 'mobili'³ è attestata con regolarità almeno dal quindicesimo secolo e perpetuata fino allo scioglimento della Repubblica Serenissima. Ogni anno il Doge offre quattro conviti seguendo un rigoroso cerimoniale, nell'ambito di ricorrenze festive religiose e di Stato:⁴ San Marco, il 25 aprile, la prima solennità dell'anno secondo il calendario *more veneto*, festa del patrono e della fondazione di Venezia; l'Ascensione, o della Sensa, che celebra lo spozalizio di Venezia con il mare, il giovedì dopo la quinta domenica di Pasqua; San Vito, il 15 giugno, «per ringraziar Iddio, che liberò [Venezia] da un imminente pericolo in tal giorno per una congiura fatta da Baiamonte Tiepolo l'anno mcccxx»⁵ e infine Santo Stefano, il 26 dicembre, primo giorno di Carnevale. Le feste scandiscono una «liturgia di Stato» [Braunstein e Klapsisch-Zuber 1983; Muir 1981] che rianima il passato e i valori identitari della città, alle cui radici sono compresenti mitologia, storia e religiosità cristiana.

Due libretti in particolare sono tuttavia legati a occasioni speciali: il primo, che apre la serie, per le celebrazioni storico-militari del 1571 per la vittoria di Lepanto, intitolato il Trionfo di Christo;⁶ il secondo, la Tragedia di Cornelio Frangipani del 1574, per la visita di Enrico III, che coincide anche con Santo Stefano. Questi ultimi esempi chiaramente riconducibili a una festa 'politica' sono corredati da un ampio numero di fonti cronachistiche, iconografiche e letterarie e sono perciò i casi più studiati.⁷ Ma è essenziale collocarli all'interno di una pratica organizzata, sistematica,

2. Si veda Tabella 2 in Appendice. I titoli dei libretti saranno citati nel testo in forma abbreviata, con riferimento al numero di catalogo in tabella.

3. Si intende cioè le feste con data fissa (per esempio il Natale) e quelle che di anno in anno sono definite in base ad altre ricorrenze, come la Pasqua.

4. Tra le numerose fonti, citiamo il manoscritto redatto da Salustio Gnechchi intorno al 1590, cerimoniere del Doge [Salustio Gnechchi, *Ceremoniale del Doge di Venezia*, [s.d.], I-Vnm, Ms. It. VII 1639 (=7540)]. Sui banchetti ducali, si veda il capitolo «Festeggiamenti e ricevimenti» e il capitolo «Festini, balli e conviti» nel II volume dedicato alla storia di Venezia nella vita privata redatto da Pompeo Molmenti [1880, 85-110, 455-488]; più recentemente i lavori di Lina Urban Padoan [1983; 1998] e la raccolta di fonti curata da Alessandro Renier [2011].

5. Salustio Gnechchi, *Ceremoniale del Doge di Venezia*, c. 20v.

6. *Il Trionfo di Christo* (1571), Tabella 2, n. 1.

7. Per esempio, per il *Trionfo* si veda Iain Fenlon [2018, 209-215; 2007, 269-291; 2018, 142]; per la *Tragedia* rimandiamo al contributo di Florence Alazard [2002, 169-180], allo studio di Evelyn Korsch [2013] e alle interessanti note sulla politica del «prestigio a tavola» in di Joseph Imorde [2015, 106-109]

che pur limitata a una trentina d'anni⁸ per quanto riguarda la notevole impresa editoriale e la regolarità delle rappresentazioni nel calendario delle feste civiche e religiose, rimanda quasi una stagione teatrale. Come si può osservare nella Tabella 1, stando ai titoli ad oggi noti, la produzione è fortemente influenzata dalla committenza dogale: i testi pervenuti sono infatti quasi tutti ascrivibili ai Dogi Nicolò da Ponte e Marino Grimani. Certamente il sistema produttivo e la fruizione sono diversi da quelli delle 'recite pubbliche', come ricorda anche Ellen Rosand [2013, 5-6]:

L'opera non è emersa da questo contesto di spettacoli occasionali e cerimoniali: ha predecessori di altro tipo. Le sue radici erano e rimasero nella stagione del carnevale, con la sua consolidata tradizione di rappresentazioni teatrali fatte da gruppi di attori itineranti, rappresentazioni per le quali si vendevano biglietti.

Tuttavia la capacità di allestire, come durante il dogado di Marino Grimani tra il 1595 e il 1605, quattro nuovi spettacoli l'anno, di cui tre a distanza di un mese l'uno dall'altro, e per di più stampare tutti i testi dimostra che vi era un sistema produttivo molto attivo e collaudato.

Anche per questo motivo abbiamo scelto di conservare l'ambiguità in rapporto all'opera in musica nella scelta del termine che identifica i nostri testi: 'libretto'. Certo questi opuscoli sono diversi da quei libretti stampati nel contesto del sistema produttivo del teatro 'del soldo' sviluppatosi a partire dal 1637, ma storicamente, tra il diciottesimo e l'inizio del ventesimo secolo sono stati associati alla nascita dell'opera a Venezia e collezionati proprio insieme ai libretti d'opera. Inoltre, nell'accezione letterale, 'libretto' significa semplicemente 'piccolo libro', libro di piccolo formato. In questo, i 'libretti dei Dogi' sono assai simili a quelli della tradizione successiva, si presentano come piccole edizioni in quarto, di poche pagine, ed erano probabilmente stampati prima della rappresentazione. Vi è poi un'altra ragione, ben più importante: 'libretto' è il termine che ricorre anche nelle fonti dei contemporanei, come ricorda il collezionista Ulderico Rolandi (1874-1951) nel suo *Il libretto per musica attraverso i tempi* [1951], che raccoglie gli studi e riflessioni a partire dalla sua ricchissima collezione di libretti, oggi consultabile alla Fondazione Cini,⁹ che comprendeva anche alcune edizioni dei Dogi. In

8. Possiamo ipotizzare che questa tradizione continui ancora, in forma diversa, negli anni a seguire. Per fare un esempio, nella *Pallade Veneta* si descrive che nel maggio del 1688, per la festa della Sensa, durante il banchetto cantarono a cinque voci le Sirene una cantata e «terminato il convito, furono cantati duetti e terzetti et altre musiche composizioni a voce sola frammischiate con molte sinfonie da camera, et in tal forma si portò al meriggio così gloriosa giornata» [Selfridge-Field 1985, 225-226]. Tuttavia nel nostro studio ci concentreremo unicamente su questi esemplari a stampa.

9. La collezione conta oggi circa trentadue mila libretti. Si veda il sito internet <https://www.cini.it/ulderico-rolandi> (consultato il 18 marzo 2023).

riferimento alla prima di queste edizioni, il *Trionfo di Christo*,¹⁰ in una lettera inviata al Duca di Ferrara, l'ambasciatore Claudio Ariosti loda il «trattenimento onoratissimo» cui è stato invitato, allegando alla lettera, il giorno stesso della rappresentazione (26 dicembre 1571), la stampa del testo [Rolandi 1951, 15]:

Altro non mi resta che dire salvo se io non le volessi ragionare del trattenimento honoratissimo che habbiamo havuto al suddetto Banchetto di musiche straordinarie et rappresentazioni delle persone che ella vedrà, nominate nel qui annesso *libretto* [il corsivo è nostro] che nel vero et di habbiti et d'ogni altra cosa a lume di torzi sono riuscite tanto vaghe et di tanta ammirazione che solo a raccordarsene si sente giubilo et piacere grandissimo.

È il Doge a pagare le spese dei conviti che costituiscono solo una fase, generalmente conclusiva, delle lunghe giornate di festa:¹¹ sono imbanditi per un numero di invitati scelti secondo regole precise tra Consiglieri, Magistrati, Senatori, Savi, e ambasciatori.¹² Il popolo può assistere alla prima portata e la sera prima va ad ammirare le tavole apparecchiate con le famose figure di *zucchero* [Urban 1993] e la sala adorna di argenterie [Mazzarotto 1961, 201]. Ricorda Jacopo Sansovino alla fine del Cinquecento [Sansovino 1604, cit. in Shiff 1993, 5]:

Et perché [il Doge] si restringesse ancora molto più con la nobiltà, s'ordinò, che ogni anno facesse quattro conviti; acioché comunicando in quell'occasione la sua conversazione con diversi nobili d'ogni grado, et età, venisse a sembianza de i conviti pubblici de i Lacedemoni, a partecipar di se stesso con tutta la Republica.

Lontano dall'essere un semplice intrattenimento lieto, il banchetto (e dunque anche gli spettacoli) sarebbe quindi occasione per rinsaldare i legami della classe al governo, in una vera e propria pratica di sociabilità del patriziato. Del resto, come è noto, la tradizione di allietare i pasti con intrattenimenti musicali e teatrali si riferisce a una lunga e diffusa abitudine nelle corti europee, come ricorda Stefano Lorenzetti [2003, 172]: «il mito e il rito del banchetto, per tutta l'età moderna e in tutta

10. *Trionfo di Christo*, Tabella 2, n. 1.

11. Sul problema metodologico dello studio delle feste, «una forma ai margini di tutte le discipline» si veda il contributo recente di Guy Spielmann. Egli ripercorre le problematichità dello studio della 'festa' poiché costituita da un insieme di manifestazioni diverse: balli, banchetti, rappresentazioni teatrali, musiche, apparati, 'pompe', iscrivendosi in «un contesto reale, dove figurano dei veri e propri attori politici, dove intervengono puntualmente degli elementi di finzione» [2021, 101-102, nostra traduzione]. Si vedano inoltre gli studi di Jean Jacquot [1956; 1975] e sempre in contesto francese il contributo di Powell [2000]. Per le feste in Europa il libro di J. R. Mulryne ed Elizabeth Goldring [2002].

12. Un elenco preciso e differenziato a seconda delle feste è nel manoscritto di Gnechi (si veda nota 5) e nella raccolta di fonti curata da Renier [2011, 18]. Si osserva un principio di rotazione e coloro che non sono invitati vengono 'regalati'.

l'Europa civilizzata, alimenta e nutre la definizione ed il riconoscimento dell'ideologia nobiliare», sulla matrice classica del *Simposio* platonico [Cummings 2015, 372].

In questo preciso contesto, dentro il Palazzo Ducale, dobbiamo dunque immaginare gli spettacoli musicali che precedono, concludono o accompagnano i banchetti: negli esemplari pubblicati con cadenza trimestrale non vi sono descrizioni dettagliate delle modalità di rappresentazione, ma solo le parti delle figure allegoriche e mitologiche, dei pastori e ninfe, dei cori che si alternano e cantano all'unisono, delle canzonette, dei balli e talvolta dell'indicazione di strumenti musicali.

Difficile è delineare il contesto della produzione: erano coinvolti i musicisti della Cappella Ducale [Bryant 1983, 443-444]? O vi erano anche attori professionisti, *amateurs*, giovani patrizi? Del resto pochissimo si sa anche degli autori dei testi, che salvo rare eccezioni rimangono anonimi: anche questo è un tratto unitario di questo *corpus* che merita qualche attenzione. Perché i libretti sono in massima parte anonimi?

Gli autori noti sono Celio Magno¹³ (1536-1602), letterato vicino a quell'Orsatto Giustinian traduttore dell'*Edipo Tiranno* che inaugura il teatro Olimpico di Vicenza nel 1585 [Ghirlanda 2006]; l'umanista e poeta Cornelio Frangipane¹⁴ (1553-1643) [Cavazza 1998]; Bartolomeo Malombra¹⁵ e Moderata Fonte. Su quest'ultima, autrice delle *Feste* (1581)¹⁶, nata Modesta Pozzo (1555-1592), si veda il contributo di Courtney Quaintance [2009, 195]. Moderata, secondo la studiosa, potrebbe essere autrice di altri testi, forse fra quelli rimasti anonimi.¹⁷ Ricordiamo in merito alla produzione letteraria femminile che il genere pastorale (sebbene *Le feste* non sia propriamente una pastorale) è spesso associato a nomi di donne: si pensi a Laura Guidiccioni a Firenze o ancora a Lucrezia Marinella a Venezia [Marinella 1998]. I libretti sarebbero rimasti anonimi perché scritti da mano femminile? Allo stato attuale delle ricerche, rimane un'ipotesi aperta, ma tutta da dimostrare.

Del resto le forme di anonimato letterario sono molteplici all'epoca: lo storico Nicolas Schapira [2013, 71] interviene proprio su questo fenomeno, sostenendo che «l'absence de nom sur la page de titre d'un livre

13. Autore del *Trionfo*, Tabella 2, n. 1.

14. *Tragedia* (1574), Tabella 2, n. 2.

15. *Poesia* (1574), Tabella 2, n. 3; *Poesia* (1578), Tabella 2, n. 4.

16. Tabella 2, n. 16.

17. Il biografo e tutore di Moderata, Niccolò Doglioni, menziona «alcune rappresentazioni [di Moderata] che recitate davanti Serenissimi Principi di Vinegia, sono anco state stampate, se ben per lo più senza nome» [cit. in Quaintance 2009, 195].

ne signifie pas que l'auteur souhaite rester inconnu». Infatti, continua Schapira, è possibile che il nome sia nascosto nell'opera, nel paratesto o che vi sia una vera e propria «messa in scena dell'anonimato» [ibidem], in cui nel piccolo circolo della scena intellettuale, nel nostro caso, veneziana, tutti sono perfettamente a conoscenza dell'identità del o degli autori del testo. Se appartenente alla classe nobiliare, il nome gioca un peso nelle relazioni sociali della scena letteraria, tanto che è frequente che autori aristocratici rimangano anonimi. E se si immagina il nome di un presunto autore patrizio sotto quello del Doge nei frontespizi in esame si capisce come ciò avrebbe probabilmente dato adito a tensioni e gelosie, nel rigido ordinamento dei *pares* della Repubblica. Altra ipotesi dunque che un gruppo di patrizi possano essere autori rimasti volontariamente anonimi. Un altro caso interessante di opere 'di autore ignoto' è analizzato dalla storica Deborah Blocker [2013]: si tratta di una collezione di manoscritti legati all'accademia degli Alterati di Firenze, che circolavano in forma anonima. Sebbene nel nostro caso non vi sia certo il nome di un'accademia e la pubblicazione sia a stampa, riteniamo che possano esserci alcuni tratti comuni con la forma di 'anonimato collettivo' descritto dall'autrice: «la circulation restreinte de textes anonymes fait exister, dans le cas des Alterati, un collectif mystérieux qui permet aux lettrés qui le constituent de s'autoriser du groupe pour s'affirmer individuellement dans la sphère publique» [Blocker 2013, 169]. Un «collettivo misterioso» riconducibile alle produzioni dogali potrebbe forse aver messo in opera un analogo fenomeno di riconoscibilità nel *milieu* culturale veneziano: se all'epoca tutti conoscevano gli autori, a che punto si è persa davvero la loro identità? Forse un'analisi filologica potrebbe aiutare a chiarire questo mistero. Lo studioso Jonathan Shiff è il solo ad oggi ad aver intrapreso questa strada, che non ha avuto seguito, proponendo di identificare nel letterato senese Enea Piccolomini (1545 - ?) l'autore dei libretti per Grimani [Shiff 1993, 136; 1994].

Allo stato attuale delle ricerche, tutte le risposte o diverse risposte insieme paiono ancora plausibili, fermo restando l'interesse dello studio di questo complesso di opere proprio *in quanto* anonime. Infatti siamo di fronte a un vero e proprio caso editoriale di anonimato, in cui – salvo le poche eccezioni citate – il solo nome che figura nel frontespizio è quello del Doge, come primo spettatore: la formula ricorrente è infatti, proprio sotto il titolo, «rappresentazione fatta» o talvolta «favola rappresentata» «avanti il Serenissimo». Occorre dunque interrogarsi sulla valenza sociale e culturale di questo fenomeno e non solo cercare l'identità dei o del presunto autore, rimettendo in discussione proprio lo 'statuto d'autore' come lo intendiamo oggi. Il problema dell'anonimato,

e per esempio l'emergenza del termine sostantivo 'anonimo', come osserva Étienne Anheim [2011], permette infatti di capire l'evoluzione del concetto di *auctor*. In questo caso, considerando il carattere ufficiale della manifestazione, l'anonimato è forse di fatto una 'messa in scena' del «Serenissimo Principe» il quale apparirebbe come committente, in questo senso 'autore', ovvero artefice, primo protagonista della creazione. Da un punto di vista storiografico, l'assenza di figure letterarie identificate ha probabilmente avuto un ruolo nella marginalità degli studi e nell'emergenza più o meno esplicita di un'accezione negativa dei libretti, dal momento che il nostro sistema di classificazione e di studio si basa proprio sulla centralità dell'autore [ivi, 84-86].

Un problema ancora diverso è l'anonimato del o dei compositori delle musiche, poiché di esse non è rimasta altra traccia materiale oltre alle indicazioni paratestuali nei libretti. L'unica eccezione riguarda Claudio Merulo, primo organista a San Marco dal 1557 al 1584, che sappiamo autore delle musiche (perdute) per la *Tragedia* del 1574. Giuseppe Martini mette in evidenza le ragioni dell'assenza di tracce documentarie e degli archivi privati e dei registri ufficiali, che terrebbero volutamente nascoste le decisioni «basate su preferenze personali di esponenti dell'oligarchia» [Martini 2005, 136]; Denis Arnold invece riconduce all'occasionalità dell'evento la mancanza di fonti musicali. Egli propone anche un'attribuzione per il coro finale di un libretto, ma questa rimane dubbia poiché ci sono notevoli differenze testuali tra il testo a stampa letterario e musicale [Arnold 1979, 108-110].¹⁸ Anche in questo caso solo ricerche archivistiche ulteriori potranno chiarire nel dettaglio quale sia stato il ruolo dei musicisti di San Marco nei banchetti del Doge.

Se il contesto conviviale delle rappresentazioni e i frontespizi, che riportano immancabilmente l'occasione e il nome del Doge, ci consentono di trattare questo *corpus* come un insieme coerente, non lo stesso potremmo dire dopo una lettura completa di tutti i testi, che afferiscono a generi diversi e in cui l'equilibrio tra parti cantate o musicali e parti parlate varia da caso a caso. Riconosciamo chiaramente due periodi, il primo che va dal 1571 al 1595, in cui i componimenti sono per lo più brevi episodi in versi (endecasillabi e settenari) di carattere celebrativo, drammaturgicamente statici. I personaggi sono dèi pagani, allegorie, Santi e filosofi che parlano o cantano – veri e propri *tableaux vivants* – le glorie della

18. Si veda *Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori, Appresso Angelo Gardano*, Venezia, 1590, pp. 30-31; *Rappresentazione al serenissimo principe di Venezia &c. Pasquale Cicogna il giorno di S. Stefano, 1585*, s.d., Venezia, Guerra.

città. Figure ieratiche, esse incarnano quell'ideale della rosa di valori del 'mito di Venezia', l'ibridazione tra «il registro religioso e politico» [Judde de Larivière 2015, 15], la commistione tra storia, mito e religione [Muir 1981].

Il secondo periodo, dal 1595 al 1605, durante il dogado di Marino Grimani,¹⁹ introduce invece il genere pastorale, con intrighi amorosi di pastori, bellissime ninfe, maghi e maghe, satiri, del piccolo dio Amore e del dispettoso dio Momo che forse potrebbe sembrare fuori luogo rispetto a ciò che ci attendiamo essere rappresentato (e stampato) per il Doge e le più alte cariche dello Stato. Grimani tuttavia non sovverte l'ordine morale della Repubblica, nemmeno in mezzo a giochi amorosi licenziosi dei *bergers* che saranno di moda nelle corti europee.²⁰ Anche qui ritornano, in vesti diverse, le medesime figure allegoriche.

Per il primo periodo, che copre ventiquattro anni, si contano venti titoli (Tabella 2 in Appendice, p. 72), mentre con Marino Grimani ne furono stampati almeno quaranta nell'arco di un decennio: è probabile che solo con lui la produzione si sia sistematizzata, sebbene siano emersi nel nostro studio nuovi titoli del primo periodo finora sconosciuti e non si può escludere che se ne trovino altri.²¹ Salvo qualche eccezione, le prime produzioni sono qualificate come «rappresentazioni», mentre le seconde sono *favole pastorali* «rappresentate». Apparentemente alla morte di Marino Grimani, il giorno di Natale che precedette la rappresentazione prevista de *La pazza saggia* del 26 dicembre 1605,²² non si stamparono più libretti né pare si invitarono più ninfe e pastori nei banchetti di Stato: «da qui non si praticarono più simili rappresentazioni si non solamente Mottetti, Sinfonie dai Musici e Suonatori della Ducale Cappella di San Marco» [Groppo 1745, 14].

Talvolta si può ritrovare il legame tra la festa e la tematica presentata: ad esempio nella *Rappresentazione* del 1580 per il Doge Da Ponte il «giorno di San Marco delle Rose», le «Muse con canestri in mano di rose escono cantando».²³ In questo breve componimento, interamente cantato,

le Muse celebrano le glorie di Venezia, che raccoglie e avvolge con filo dorato in una ghirlanda rose le «anime elette» dei suoi abitanti «in bel nodo civil concordi, e strette».²⁴

All'interno delle due fasi che abbiamo delineato a grandi tratti vi sono poi diversi 'generi', diverse modalità di rappresentazione. Nella prima, le rappresentazioni hanno figure fisse che raccontano sé stesse e compongono una sorta di preghiera alla conservazione della città rappresentata dal Doge: nella *Poesia rappresentata* a Santo Stefano nel 1574 le ninfe dei fiumi cantano a Venezia:

S'unischi ogni tua voglia
ADRIA, al voler d'Iddio
[...]
Conservi egli il tuo Impero
fuor di travagli e danni,
e serbi in te per tutti quanti gli anni
e la ragione e 'l vero.²⁵

Queste composizioni sono forse riconducibili alle *momarie*, gli spettacoli itineranti di figure allegoriche, quali descritte da Maria Teresa Muraro [1981] o da Lina Urban Padoan [1990]. Ancora, sono state associate alle sacre rappresentazioni [Quaintance 2009, 196-197], anche in virtù del termine «rappresentazione» che appare nel frontespizio: tuttavia la struttura drammaturgica non sembra così vicina a questi spettacoli religiosi²⁶ e al di fuori dei Santi patroni e di Re Salomone non sono presenti i personaggi della religione cristiana quali il diavolo o Gesù; anche Maria è trasposta in chiave quasi pagana, come Vergine-Venere-Venezia. La maggior parte dei testi del primo periodo è forse paragonabile ai *morality plays*, di ascendenza medievale, in cui l'uomo circondato da virtù e vizi deve scegliere di intraprendere la giusta strada. Un esempio è la *Rappresentazione*²⁷ per l'Ascensione del 1583 in cui un personaggio chiamato Garzone viene incoraggiato da Fatica, una donna dal volto lucido di sudore, a seguirla per un cammino in salita portando un giogo: accanto a lui appare Pazienza, che lo sprona a perseverare. Nessun vizio però cerca di dissuaderlo. Nella seconda fase, vi sono poi pastorali e anche una singola commedia, *Il confetto*,²⁸ nettamente diversa poiché composta in prosa e non in versi.

19. Sulla figura di Marino Grimani sono in corso diversi studi. Si vedano per esempio le ricerche di Maria Adank [2021] sulla cultura materiale dei Grimani di San Luca, con particolare attenzione ai banchetti.

20. Riguardo la diffusione del genere pastorale e il suo uso politico si veda il saggio di Laurence Giavarini [2010]. Si noti che i libretti 'pastorali' per Grimani non seguono le regole stilistiche compositive della letteratura pastorale o delle favole in musica fiorentine. Si tratta di brevi testi teatrali senza divisione in atti o scene, in versi.

21. Tabella in Appendice, titoli segnati in blu.

22. Tabella 2, n. 59.

23. *Rappresentazione* (1580), Tabella 2, n. 9, c. 2r. Ancora oggi a Venezia è tradizione regalare un *boccolo* di rosa all'amata il 25 aprile.

24. Ivi, c. 4r.

25. *Poesia* (1574), Tabella 2, n. 3, c. 3r.

26. Per alcuni esempi di sacre rappresentazioni, si vedano le raccolte di Gianfranco Contini [1949] e il saggio di Vincenzo De Bartholomeaeis [1952].

27. *Rappresentazione* (1583), Tabella 2, n. 19.

28. *Il confetto* (1603), Tabella 2, n. 49.

Una costante in tutti i libretti sono due ‘personaggi’, sempre presenti: il Doge e il Senato. Essi vengono spesso interpellati direttamente da quelle «persone che rappresentano la favola»: il loro tacito assenso nel rapporto diretto con i personaggi pare trasporli senza alcuna fatica dentro quel sistema drammaturgico e allegorico in cui è racchiusa l’identità profonda della città. Ne *Il Fiore* del 1582²⁹ è Venezia stessa che parla al Doge come ad un amante, ponendosi al contempo come sposa, figlia e madre del Senato:

CARO e pregiato mio Prencipe, e voi
Signori, e Amanti miei, Figliuoli, e Padri,
ch’in nobil Vatican ridotti sete,
son la vostra VENEZIA, e insieme sono
la Giustizia da voi sì ben servata,
che vengo hoggi a vedervi, e a goder parte
di sì lieta honorata annual festa
per felice memoria statuita.³⁰

Ne *La vendetta degli amanti*,³¹ allestita il 25 aprile del 1603, sono invece i pastori a interpellare Marino Grimani, il quale come Doge è chiamato a giudicare di un caso assai particolare: i *bergers* portano al suo cospetto un bambino bendato:

L’abbiam preso, legato, e qui condotto,
dove intatta giustizia ha la sua stanza;
e vi preghiam, come vedete, uniti,
Prencipe eccelso, eccelsi almi Signori,
che voi per noi, per voi giudici siate.³²

Si tratta del piccolo dio Amore, che in una festa ha ferito con le sue frecce ninfe e pastori, ridendo di loro, i quali ora invocano la sua punizione, ch’egli è un «veleno», un «vizio»³³ e rende l’uomo schiavo. Segue poi un lungo dibattito sulle pene da infliggere a Cupido e le ninfe prendono la sua parte, perché non è che un bambino: il Doge sempre tacito assiste come in attesa che si faccia silenzio. Interviene poi il coro «sonando e cantando»³⁴ in risposta al Pastore Sabello secondo un’argomentazione simmetricamente opposta tra il partito di *eros* e di *thanatos*:

29. Tabella 2, n. 17.

30. Ivi, c. 4r-4v.

31. *La vendetta degli amanti* (1603), Tabella 2, n. 48.

32. Ivi, c. 2r.

33. Ivi, c. 2v.

34. Ivi, c. 5r.

Sabello suona e canta.

Mora Amor, mora Amor: perché s’ei vive,
irato il mondo in foco, in fume, in polve
in un momento solve.

Risponde sonando e cantando il Coro.

Viva Amor, viva Amor: perché s’ei more,
irato il mondo in foco, in fumo, in polve
si cangia e si dissolve.³⁵

Insomma, siamo ben lontani dal contesto austero delle prime rappresentazioni ed è probabile che il Doge e i Senatori a convito si divertissero molto, non senza autoironia, forse abbracciando la freschissima novità del genere bucolico rinnovato da Giambattista Guarino con il *Pastor Fido*, stampato a Venezia nel 1590. Grimani, che era stato riformatore dello Studio di Padova, nel 1584 e nel 1593, carica tra le altre cose preposta a concedere licenza di pubblicare, era certo aggiornato sulle novità editoriali [Gullino 2002, 217; Da Mosto 1937].

Un altro elemento che accomuna i libretti è il contesto della rappresentazione: il Palazzo Ducale di Venezia. Solo nel caso della *Tragedia* per il Re di Francia nel 1574 è indicata la sala, «recitata nel Gran Consiglio».³⁶ Per le altre rappresentazioni è possibile fare diverse ipotesi, ma mancano testimonianze precise per il periodo in esame: probabilmente i banchetti erano allestiti negli appartamenti del Doge.³⁷ Appare però evidente che non vi è scenografia, la scena non ‘si finge altrove’, la scena è il Palazzo, o meglio «dove intatta giustizia ha la sua stanza»,³⁸ nella «stanza tanto al Re del Ciel vicina».³⁹ Si riscontra quindi il medesimo dispositivo drammaturgico che abbiamo osservato per il Doge, che consiste nel trasporre un luogo reale nel mito, nella favola; il teatro e la musica trasformano lo spazio circostante che pur restando il medesimo si carica di altri significati: il Doge diventa Giove, la festa banchetto degli dèi e il Palazzo Ducale l’Olimpo.

Quale è stata dunque la fortuna dell’innovazione di Grimani? Che seguito o influenza hanno avuto i ‘suoi’ libretti e quelli per Mocenigo, Da Ponte, Cicogna? Sarebbe interessante confrontare la scena di Palazzo Ducale con quella delle altre corti europee: potremmo trovare probabilmente

35. Ibidem.

36. *Tragedia*, Tabella 2, n. 2a, c. 1. Nell’altra edizione dello stesso testo nel frontespizio è invece scritto «recitata nella Sala del Gran Consiglio», si veda Tabella 2, n. 2b.

37. Rimandiamo alle annotazioni dai *Diarii* di Marin Sanudo raccolte da Israel Shiff [1993, 93].

38. Si veda nota 31.

39. *Rappresentazione* (1580), Tabella 2, n. 10, c. 3r.

qualche somiglianza con il *Ballet comique de la Reine* [Yates 1996] o ancora con il *Mask* a Londra, tutte forme di teatro musicale che alternano parti declamate, cantate, cori, danze. Ma è necessario indagare ancora sulla circolazione dei libretti e delle notizie, nonché sulla forma della rappresentazione stessa.

Se abbiamo potuto parlare di questi testi come un insieme coerente, questo è principalmente grazie a chi li ha raccolti e ordinati secondo un criterio preciso. Oggi è possibile consultare i libretti di due grandi raccolte rimaste a Venezia:⁴⁰ alla biblioteca Marciana sono conservate le edizioni collezionate da Apostolo Zeno, rilegate in tre miscellanee e ordinate cronologicamente.⁴¹ Non è un caso se nella versione riveduta e corretta della *Drammaturgia* di Leone Allacci [1755], cui parteciperà lo stesso Zeno, compariranno anche alcuni di questi titoli. La seconda grande collezione è alla Biblioteca del Civico Museo Correr, appartenuta ad Antonio Groppo, che fu autore ed editore attivo a Venezia tra il 1710 e il 1760 e contemporaneo di Apostolo Zeno. Nella sua miscellanea che raccoglie le edizioni per Grimani, i testi sono rilegati come a formare un unico volume, completo di un frontespizio:

Rappresentazioni cantate in musica nel tempo de' Banchetti del Doge Marino Grimani [...] il tutto ordinato e raccolto da Antonio Groppo, e consacrate al merido del N. H. s. Girolamo Grimani bibliotecario della pubblica libreria di S. Marco. Venezia 1767.⁴²

In questo caso quindi i libretti sarebbero stati raccolti anche con funzione encomiastica verso il nuovo Doge Grimani: ci chiediamo se questo volume miscelaneo o una nuova edizione sia mai giunto fra le sue mani. Groppo compilerà inoltre un catalogo, da lui redatto ed edito, che riguarda specificamente la drammaturgia veneziana dall'anno 1637 [Groppo 1745]; ma prima dei libretti del teatro pubblico egli elencherà proprio i titoli dal 1571 al 1605 scelti parte per le «relazioni avute, e parte per aver veduto i libretti di varie Rappresentazioni, in varj tempi recitate in musica nel tempo delli Banchetti delli Dogi» [ivi, 9]. A più di un secolo dalla loro rappresentazione, i libretti circolavano quindi in un *milieu* di intellettuali che cercavano forse di ritrovare le origini del teatro veneziano. Dopo la

40. Esistono poi numerose altre raccolte, più ridotte, in diverse biblioteche in Europa e in America. Si vedano gli Allegati.

41. Egli lasciò tutta la sua biblioteca e collezione di circa ottocento libretti al Collegio Domenicano dei Gesuati alle Zattere, con la volontà che venissero conservate [Bizzarini 2020; Polin 2018]. Sul collezionismo librettistico si veda il contributo di Polin [2011].

42. I-Vmc, op. P.D. 11 875.

fine della Repubblica e le spoliazioni napoleoniche, il collezionismo era anche un modo di preservare la memoria ed evitare la dispersione di materiali preziosi: i libretti raccolti da Groppo entrarono poi nel fondo di Emanuele Antonio Cicogna (1789-1868) che conta quarantamila volumi e cinquemila manoscritti donati al comune di Venezia. Cicogna compila di sua mano alcuni elenchi dei libretti presenti e mancanti (le sue annotazioni manoscritte e datate sono allegate alla collezione Groppo al Correr) e nel *Saggio di bibliografia veneziana* edito nel 1847 sono menzionate le edizioni Grimani come «Rappresentazioni cantate in musica nel tempo dei banchetti del doge» [Cicogna 1847, 285]. Ricordiamo poi diverse collezioni oggi conservate in numerose biblioteche e archivi, testimonianza di una circolazione internazionale dei libretti.⁴³

A chiudere il ciclo di questi cataloghi è un opuscolo redatto da Angelo Solerti (1865-1907) all'inizio del Novecento, in cui egli afferma che «poco note sono queste rappresentazioni agli studiosi di cose musicali e trascurate affatto da coloro che della storia della nostra drammatica si occupano» [Solerti 1902, 1], sottolineando l'interesse degli studi letterari nel campo della musicologia per le origini del melodramma, e in particolare per questo insieme di libretti che «formano un gruppo notevole», rilevando una ricerca attiva a Venezia di un nuovo teatro e, conclude, «le partite sono uguali, il terreno era preparato in entrambi i luoghi, ma il frutto si raccolse a Firenze» [ivi, 5-6]. L'invito di Solerti è ancora aperto e speriamo di aver contribuito a risollevarlo l'interesse per un repertorio ricchissimo e ancora da scoprire.

Abstract

The Doges' librettos (1571-1605). A new catalogue of musical performances in the Doge's Palace in Venice (1571-1605)

A series of sixty printed editions of poetic texts for performances set to music, dated between 1571 and 1605, is preserved in different libraries, with the greatest collections at the Biblioteca Marciana and Biblioteca Correr in Venice. Gathered in miscellanies, what the sixty titles of the 'libretti' have in common is the dedication to the Doge, testifying to the musical practice, during institutional festivities, at the four annual banquets organized by the Serenissima, which took on, in this limited period, a particular identity. This collection of librettos, almost all anonymous, represents an interesting case for historiographic and musicological study, as it is still little explored outside the literature on the Republic's festivals and celebrations. Precisely at the time of the birth of opera in Florence, Venice promoted musical and theatrical performances, mostly related to the pastoral genre, in the heart of the government, the Doge's Palace.

43. Si veda l'elenco completo in Appendice.

Appendice

La presente raccolta è stata compilata a partire dai tre cataloghi editi: Groppo 1745, Solerti 1902, Shiff 1994. Si è deciso di non includere i cataloghi generali in cui le opere sono classificate per ordine alfabetico, e quindi l'Allacci [1755] e Sartori [1990-1994].

I cataloghi sono stati confrontati con le miscellanee del fondo Apostolo Zeno (I-Vnm, Misc 2615, Misc 2620, Dramm 3620), due volumi miscellanei nella stessa biblioteca (Misc 2471, MISC 179), alcuni esemplari del fondo Auguste Rondel, tutti relativi ai libretti per Marino Grimani (F-Pnas, 8.RA5.1445 - 8.RA5.1465) e il fondo Groppo-Cicogna (I-Vmc Op. P.D. 11.866-11.896, Op. P.D. 12.594).

Lo spoglio è stato solo parziale, non essendosi consultate le collezioni del fondo Algarotti (I-Mb, I-TVco), quelle di Siena (I-Sc), il fondo probabilmente appartenuto a John Stuart conte di Bute (US-LAum, si veda Polin 2011, 135) o la serie di copie possedute e digitalizzate dalla Biblioteca nazionale Austriaca (A-Wn), gli esemplari singoli della biblioteca del Victoria and Albert Museum di Londra (GB-Lv, si veda Watanabe-O'Kelly e Simon 2000, 1430).

Tuttavia già da questa analisi parziale si ricava da un lato la diffusione di questi libretti, di preferenza raccolti in collezioni, dall'altro è stato possibile identificare alcuni esemplari che non figurano nei tre cataloghi sopra citati (Groppo 1745, Solerti 1902, Shiff 1994). Gli esemplari non classificati sono presenti nelle miscellanee del fondo Groppo-Cicogna, e sono stati evidenziati in blu. Si ricorda che il Catalogo di Angelo Solerti fu curato da un bibliotecario della Biblioteca Nazionale Marciana, Giuseppe Avalle [Solerti 1902, 4], che probabilmente non consultò il fondo al Correr.

Il numero totale dei titoli qui catalogati è ad oggi cinquantanove.

Quando presente è stata indicata la data precisa della rappresentazione, talvolta è stata ricavata dalle indicazioni nel frontespizio relative all'occasione (San Marco, 25 aprile; San Vito, 15 giugno; Santo Stefano, 26 dicembre): tuttavia, essendo la festa dell'Assunzione una festa mobile si è scelto di indicare solo il mese e non il giorno. Le stampe non sono di pregio, ma lo stato di conservazione delle raccolte consultate appare buono; talvolta sono presenti nel frontespizio nomi manoscritti, probabilmente relativi ai possessori, in due casi specifici il nome si riferisce ad una attribuzione (Enea Piccolomini) [cfr. Shiff 1993,136]; in molti casi è presente un timbro di possesso o ex-libris: uno studio della storia materiale dei libretti consentirà di ripercorrere la loro diffusione.

Le stampe si riferiscono, con ogni probabilità, a un'unica tiratura, tuttavia per i primi due titoli (il *Trionfo* del 1571 e la *Tragedia* del 1574) esistono due diverse edizioni, segnalate in tabella 2 con ordine alfanumerico.

I Dogi sono stati indicati solo con il cognome per motivi di spazio:

Mocenigo: Alvise Mocenigo (1507-1577) in carica dall'11 maggio 1570 al 4 giugno 1577

Da Ponte: Nicolò Da Ponte (1491-1585) in carica dall'11 marzo 1578 al 30 luglio 1585

Cicogna: Pasquale Cicogna (1509-1595) in carica dal 18 agosto 1585 al 2 aprile 1595

Grimani: Marino Grimani (1532-1605) in carica dal 26 aprile 1595 al 25 dicembre 1605

Lo stesso vale per gli stampatori, tutti attivi a Venezia:

Farri: Domenico Farri

Guerra: Domenico Guerra e Giovan Battista Guerra, fratelli (dal 1574 al 1596): la stamperia, sita in Santa Maria Formosa, fu una delle più attive a Venezia nel Cinquecento. Nel frontespizio, entro cornice xilografica figurata, sono il testo, l'insegna di un'aquila che vola verso il cielo e perde le penne e una veduta di Venezia.

Rampazzetto: Giovanni Antonio Rampazzetto (dal 1597 al 1605): una delle stamperie più grandi di Venezia sita in Calle delle Rasse, a pochi passi dal Palazzo Ducale, dove si stampano musiche ma anche tipi greci. Nel frontespizio l'insegna dei Grimani di San Luca con corno ducale entro cornice xilografica.

Tabella 1.

Calendario delle ricorrenze testimoniate dalle stampe

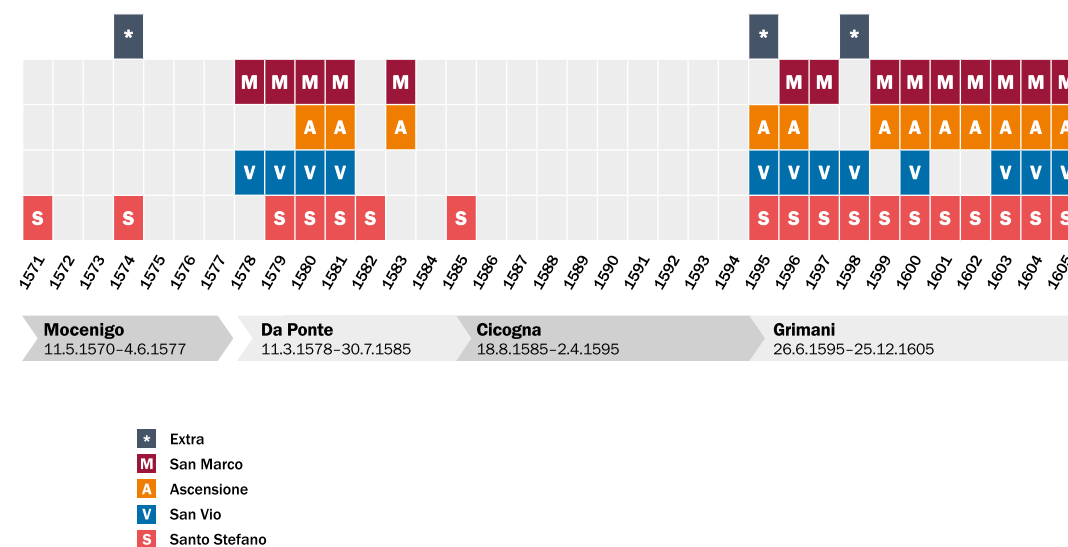


Tabella 2.

Catalogo di tutti i libretti ad oggi noti

n.	Titolo esteso	Autore	Mus.	Data rappr.	Genere	Occasione	Doge	Editore
1a	TRIONFO DI CHRISTO PER LA VITTORIA CONTRA TURCHI RAPPRESENTATO AL SERENISS. PRENCIPE DI VENEZIA. IL DI DI SAN STEFANO. CON PRIVILEGIO. IN VENEZIA, Appresso Domenico, & Gio. Battista Guerra, fratelli MDLXXI.	Celio Magno	-	26.12.1571	Trionfo	Vittoria di Lepanto	Mocenigo	Guerra
1b	TRIONFO DI CHRISTO PER LA VITTORIA CONTRA TURCHI. RAPPRESENTATO AL SERENISS. PRENCIPE DI VENZA, IL DI SAN STEFANO. CON LICENZA DE' SUPERIORI. IN VENEZIA, MDLXXI	Celio Magno	-	26.12.1571	Trionfo	Vittoria di Lepanto	Mocenigo	
	<i>In-4^o, cc. 4. Dedicata alla Santissima Lega dell'autore Celio Magno. Pers.: David – Choro di Angeli – San Pietro – San Giacomo – San Marco – Choro – Santa Iustina – Gabriel.</i>							
2a	TRAGEDIA DEL S. CL. CORNELIO FRANGIPANI. AL CHRISTIANISSIMO ET INVITTISSIMO HENRICO III. RE DI FRANCIA, E DI POLONIA. RECITATA NEL GRAN CONSIGLIO DI VENEZIA. IN VENEZIA Appresso Domenico Farri. M.D.LXXIII.	Cornelio Frangipani	Claudio Merulo	18.7.1574	Tragedia	Visita di Enrico III	Mocenigo	Domenico Farri
	<i>In-4^o, cc. 8.</i>							
2b	TRAGEDIA DEL S. CL. CORNELIO FRANGIPANI AL CHRISTIANISSIMO ET INVITTISSIMO HENRICO III. RE DI FRANCIA, E DI POLONIA. RECITATA NELLA SALA DEL GRAN CONSIGLIO DI VENEZIA. IN VENEZIA. APPRESSO DOMENICO FARRI. M.D.LXXIII.	Cornelio Frangipani	Claudio Merulo	18.7.1574	Tragedia	Visita di Enrico III	Mocenigo	Domenico Farri
	<i>In-4^o, cc. 8.</i>							
2c	TRAGEDIA DEL S. CL. CORNELIO FRANGIPANI. AL CHRISTIANISSIMO, ET INVITTISSIMO HENRICO III. RE DI FRANCIA, E DI POLONIA. RECITATA NELLA SALA DEL GRAN CONSIGLIO DI VENEZIA. MDLXXIII. ALLA PRESENZA DI S. MAESTÀ E DEL SERENISSIMO DOGE LUIGI MOCENIGO.	Cornelio Frangipani	Claudio Merulo	18.7.1574	Tragedia	Visita di Enrico III	Mocenigo	
	<i>Mss s.d. I-Vbc, Mss. Cicogna 3255, II, 7, cc. 6. 28x21cm. In frontespizio armi dei Valois, con tre gigli gialli su scudo blu, quattro rose di Mocenigo intorno.</i>							
	<i>È presente una nota dell'autore alla fine del testo. Pers.: Proteo – «Iri noncia Giove» – Coro de Soldati – Marte – Coro de Amazone – Pallade – Mercurio – «Pallade, e Marte cantano insieme» – «Cori tutti» – «Cori tutti cantano».</i>							
3	POESIA RAPPRESENTATA INANZI LA SUBLIMITÀ DEL PRINCIPE ALVISE MOCENIGO, Et la Serenissima Signoria di VENEZIA, À xxvi. Dicembre. MDLXXIII. DI BARTOLOMEO MALOMBRA.	Bartolomeo Malombra	-	26.12.1574	Poesia	S. Stefano	Mocenigo	[Guerra]
	<i>In-4^o, cc. 4. Pers.: Tritoni – Proteo – «Cantano» – «Suonano, e cantano in due cori – «Tutte insieme» – «Tutte ballando cantano».</i>							
4	POESIA Rappresentata innanzi al Ser.mo Prencipe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno di S. MARCO, l'anno 1578 DI BARTOLOMEO MALOMBRA.	Bartolomeo Malombra	-	25.4.1578	Poesia	S. Marco	Da Ponte	Guerra

4b	POESIA Rappresentata innanzi al Ser.mo Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, DI BARTOLOMEO MALOMBRA.	Bartolomeo Malombra	-	s.d.	Poesia	-	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 4. Pers.: «Escono fuori La Riverenza con la vecchiezza» – «Sei Tritoni suonano, et dipoi cantano» – «Quattro figliuoli di Nettuno, parla uno et poi cantano» – «Canzonetta» – «Nereo con le Ninfe, parla esso solo» – «Sei Ninfe cantano» – Riverenza – Vecchiezza – Doro – «Li cori insieme tutti cantano» – «Tutti insieme».</i>								
5*	POESIA Rappresentata innanzi al Ser.mo Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno di S. VITO, l'anno 1578.	-	-	15.6.1578	Poesia	S. Vito	Da Ponte	[Guerra]
<i>In-4^o, cc. 4. Pers.: «Anfitrite con quattro Ninfe» – «Segue Dori con altre Ninfe» – «Vien poi Nettuno con li Dei marini» – «Una Ninfa canta in Liuto» – «Canta il primo Coro di Anfitrite» – «Primo Coro di Nettuno» – «Secondo Coro di Anfitrite» – «Secondo Coro di Nettuno» – «Tutti insieme» – «Proteo parla» – «Un Dio marino canta in un Liuto» – «Canzonetta».</i>								
6	RAPPRESENTAZIONE fatta alla presenza del Ser.mo Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno di S Marco, l'anno 1579.	-	-	25.4.1579	Rappresentazione	S. Marco	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Re Salomone – Choro – Tre quistionanti – «Per la Legge» – «Per la virtù» – «Per l'Amicizia».</i> <i>Mus.: Struttura strofica, ripetizioni. Ci sono chiare indicazioni perché il coro sia cantato, es.: «Cantiam, cantiamo amici / Chi noi rende felici».</i>								
7	DIALOGO DELLA MUSICA fatta alla presentia del Ser.mo Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno di S Vito, l'anno 1579.	-	-	15.6.1579	Dialogo	S. Vito	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 4. Pers.: Giovane, Vecchio, Choro.</i>								
8	RAPPRESENTAZIONE AL SERENISSIMO Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno di S. Stefano, l'anno 1579.	-	-	26.12.1579	Rappresentazione	S. Stefano	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 6. Pers.: David – Temperanza, Fortezza, Giustizia, Prudenza – «Tutte insieme» – Religione – Fede, Speranza, Carità – «Tutte insieme» – «Virtù morali unite» – «Virtù teologiche» – «Moralì e Teologiche insieme».</i>								
9*	RAPPRESENTAZIONE AL SERENISSIMO Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE. Il giorno di S. Marco delle Rose l'anno 1580.	-	-	25.4.1580	Rappresentazione	San Marco	Da Ponte	[Guerra]
<i>In-4^o, cc. 6. Pers.: «Le Muse con canestri in mano di rose cantando» – «Una delle Muse» – «Tutte insieme partendosi».</i> <i>Mus.: Questo breve componimento è interamente cantato.</i>								
10	RAPPRESENTAZIONE AL SERENISSIMO Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno dell'Ascensione l'anno MDLXXX.	-	-	?5.1580	Rappresentazione	Ascensione	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Coro – Poesia – San Marco Evangelista – San Theodoro.</i>								
11	GENIO. RAPPRESENTAZIONE AL SERENISSIMO Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno di S. Vito 1580.	-	-	15.6.1580	Rappresentazione	S. Vito	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Genio – Democrito, Heraclito – Choro, Democrito, Heraclito – Genio, Democrito, Heraclito, Choro.</i>								
12	RAPPRESENTAZIONE FATTA AVANTI IL SERENISSIMO Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno di S. Stefano 1580.	-	-	26.12.1580	Rappresentazione	S. Stefano	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 6. Pers.: Pace – Vittoria – Sentenza della Sapienza – Primo coro – Secondo Coro – «Uniti».</i>								
13*	RAPPRESENTAZIONE FATTA AVANTI IL SERENISSIMO Principe di Venezia NICOLÒ DA PONTE, Il giorno di S. Marco 1581	-	-	25.4.1581	Rappresentazione	S. Marco	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 6. Pers.: Uomo rustico – Uomo civile – Coro Rustico – Coro Civile – «Sentenza data dal Civile» – Chori adunati.</i>								

14	RAPPRESENTAZIONE FATTA AVANTI IL SERENISSIMO Prencipe di Venezia NICOLO DA PONTE, Il giorno dell'Ascensione 1581.	-	-	?	2.5.1581	Rappresentazione	Ascensione	Da Ponte	Guerra	
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Pallade – Amalthea –, Allegrezza – Coro Primo – Coro Secondo – Cori uniti – Venere –, Pace – Apollo – Primavera. Mus.: il coro interviene due volte e poi alla fine, secondo una struttura c1, c2, c1+c2</i>										
15*	PALLADIA RAPPRESENTAZIONE AL SERENISSIMO Prencipe di Venezia NICOLO DA PONTE, Il giorno di S. Vito 1581	-	-		15.6.1581	Rappresentazione	S. Vito	Da Ponte	Guerra	
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Nettuno – Coro Primo – Venere – Pallade – Coro Secondo – Cupido – Coro terzo – Coro quarto – Le Grazie – Apollo – Coro quinto – Mercurio – Cori uniti.</i>										
16	LE FESTE RAPPRESENTAZIONE AVANTI IL SERENISSIMO Prencipe di Venezia NICOLO DA PONTE. Il giorno di S. Stefano 1581. DI MODERATA FONTE.	Moderata Fonte [si veda Quaintance]	-	-	26.12.1581	Rappresentazione	S. Stefano	Da Ponte	Guerra	
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: L'anno con le feste – Coro primo – Coro secondo – Cori Uniti – Epicureo – Stoico – Sibilla – «Canzonetta». Mus.: il coro interviene due volte e poi alla fine, secondo una struttura c1, c2, c1+c2; talvolta la variazione c1, c2, c1, c2, c1+c2</i>										
17	IL FIORE RAPPRESENTAZIONE AVANTI IL SERENISSIMO Prencipe di Venezia NICOLO DA PONTE. Il giorno di S. Stefano 1582.	-	-		26.12.1582	Rappresentazione	S. Stefano	Da Ponte	Guerra	
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Il Pronostico con le Stelle – Coro primo di Stelle – Coro Secondo – Cori uniti – Nobiltà [in compagnia di Ricchezza, Cortesia, Valor, Senno, Bontate] – Flora – Ricchezza – Cortesia – Valor – Senno – Bontà – Venezia – La Lode – «Canzonetta»</i>										
18	RAPPRESENTAZIONE AVANTI IL SERENISSIMO Prencipe di Venezia NICOLO DA PONTE. Il giorno di S. Marco 1583.	-	-		25.4.1583	Rappresentazione	S. Marco	Da Ponte	Guerra	
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Choro – Fortuna – Ricchezza – Ignoranza – Povertà – Prudenza.</i>										
19	RAPPRESENTAZIONE AVANTI IL SERENISSIMO Prencipe di Venezia NICOLO DA PONTE. Il giorno dell'Ascensione 1583.	-	-		?	2.5.1583	Rappresentazione	Ascensione	Da Ponte	Guerra
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Fatica – Uomo – Coro – Pazienza – Nemis – Valore – Vittoria – Honore – Coro.</i>										
20	RAPPRESENTAZIONE AL SERENISS. PRENCIPE PASQUALE CICOGNA. di Venezia &c. Il giorno di S. Stefano, 1585.	-	Giovanni Gabrieli ? [si veda Arnold 1979, 108]		26.12.1585	Rappresentazione	S. Stefano	Cicogna	Guerra	
<i>In-4^o, cc. 6. Pers.: Apollo – Muse – Mercurio – Grazie – «Canto in Liuti» – «Qui segue una Musica di voci»</i>										
21	CONGRATULAZIONE Pastorale, rappresentata in Musica, per l'assunzione del Serenissimo Grimani al Principato, il giorno dell'Ascensione 1595	-	-		?	2.5.1595	Pastorale rappresentata in musica	Elezione Grimani, Ascensione	Grimani	Guerra
<i>1 foglio; ½, stampata solo sur recto. «Un Pastore, et una Ninfa», «Due Pastori, et due Ninfe», «Quattro Pastori, e quattro Ninfe», «Sei Pastori, e sei Ninfe».</i>										
22	FAVOLA PASTORALE RAPPRESENTATA al Sereniss. Principe GRIMANI. Allì 15. di Maggio 1595.	-	-		15.5.1595	Favola pastorale	Ascensione?	Grimani	Guerra	
<i>In-4^o, cc. 6. Pers.: Clori – Dafne – Filli – Gliceria – Galatea – Choro di Ninfe trasformate in arbori – Damone Pastore con quattro compagni, che suonano, e cantano. Mus.: «Canta Dafne in leuto», «Cantano, e suonano due pastori», «Cantano, e suonano due pastori», «Cantano, e suonano quattro pastori», «Canta, e suona il choro con i quattro pastori.</i>										

23	TRIONFO DI SCIPIONE A CARTEGENA. Rappresentato al Serenis. Principe GRIMANI. Allì 15. di Giugno 1595.	-	-	15.6.1595	Trionfo	S. Vito	Grimani	Guerra
<i>In-4^o, cc. 6. Pers.: Scipione – Choro dell’Honore nascosto – Honore – Temperanza – Giustizia – Prudenza – Fortezza – Choro del Piacer nascosto – Quattro Sonatori di leuto in habito di Pastori – Piacere – Senso – Gioventù – Natura – Amore – Quattro ballarini in habito de Pastori – Lice amata da Scipione – Mercurio – Choro celeste nascosto.</i>								
24	L'AMORE DI PENTHESILEA Rappresentato al Serenissimo Prencipe di Venezia MARIN GRIMANI. Allì 26. Dicembre 1595.	-	-	26.12.1995	[Favola]	S. Stefano	Grimani	Guerra
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Penthesilea Regina delle Amazzoni – Amazone di età: Ceravnia, Echinna, Antippe, Hippolita – Choro di ombre – Corebo Re di Macedonia – Cavalieri Giovanetti: Argeo, Druwillo, Gracildo, Harmonio – Corsino schiavo di Corebo – Amazone Giovanette: Orige, Prasilda, Orizia, Marthesia, Cleargio, Salindio, Vesbio, Caspio – Cervino con quattro altri schiavi ballerini – Quattro schiavi Sonatori di leuto.</i>								
25	I PAZZI AMANTI, FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Allì 25. di Aprile 1596.	-	-	25.4.1596	Favola pastorale	S. Marco	Grimani	Guerra
<i>In-4^o, cc. 10. Pers.: Pastori: Silvio, Montano, Celso – Choro di Apollo – Ninfe: Cinzia, Stella, Herilda – Satiri: Impeto, Salace, Ruvido – Giglio Pastore, che balla. Mus.: «Canta il Choro di Apollo», «Canta Silvio in leuto», «Canta Ruvido in leuto», «Balla Giglio».</i>								
26	LA RICONCILIAZIONE DELLE TRE DEE Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Allì 23. di Maggio. 1596.	-	-	23.5.1596	-	Ascensione	Grimani	Guerra
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Venere – Amore – Giunone – Pallade – Choro celeste – Mercurio – Momo – Quattro Sonatori di leuto – Piacere, che balla – Quattro fanciulli, che ballano con il Piacere.</i>								
27	LE PREGHIERE FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI Allì 15. di Giugno. 1596.	-	-	15.6.1596	Favola pastorale	S. Vito	Grimani	Guerra
<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Giacinto Pastore – Amarilli Ninfa – Choro di Diana – Filenio Pastore – Dori Ninfa – Choro di Pan – Diana – Himeneo – Pan – Sonatori – Ballerini – Choro di Amore</i>								
28	IL MOSTRO FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI Allì 26. di Dicembre. 1596.	-	-	26.12.1596	Favola pastorale	S. Stefano	Grimani	Guerra
<i>In-4^o, cc. 16. Pers.: Gracildo Pastor di età – Haduseno Satiro – Narcisso Pastorello – Etereo Pastor di età – Aliso Pastor giovane – Florindo Pastor giovane – Choro – Sonatori di liuto – Musicisti, che cantano in liuto – Olimpia Ninfa giovane – Aurilla Ninfa Giovane – Urania Ninfa di età – Clizia Ninfa di età – Ballerini.</i>								
29	LA GHIRLANDA GIUOCO PASTORALE Rappresentato al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Allì 25. di Aprile. 1597.	Enea Piccolomini?	-	25.4.1597	Giuoco Pastorale	S. Marco	Grimani	Rampazzetto
<i>In-4^o, cc. 14. Pers.: Sonatori di varii istromenti – Fausto pastor Vecchio – Emisia Ninfa di Fausto – Lince Pastor Giovane – Flora Ninfa di Lince – Gige Pastor Giovane – Bibli Ninfa di Gige – Flavio Pastor Giovane – Herilla Ninfa di Flavio – Montano Pastor Giovane – Irene Ninfa di Montano – Elcino Pastorello – Stellina Ninfa di Elcino – Amore – Choro di Amore. Si veda F-Pna, Ra^o 1448, Nel frontespizio nota manoscritta «L'Autore è il Signor Enea Piccolomini Saneze. Il signor Vergilio Bernardino».</i>								
30	VITTORIA DI HERCOLE AL BIVIO Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Allì 15. Giugno. 1597. IN VENEZIA.	-	-	15.6.1597	[Favola]	S. Vito	Grimani	Rampazzetto
<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Hercole – Nestore – Theseo – Choro Primo – Choro Secondo – Cupido – Alcidino Genio di Hercole – Minerva – Venere – Iride – Mercurio.</i>								

31	LA PENELOPE Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli 26. Dicembre. 1597. Stampata per il Rampazzetto.	-	-	26.12.1597	[Favola]	S. Stefano	Grimani	[Rampazzetto]
<i>In-4^o, cc. 16. Pers.: Hippolita Balia di Penelope. – Penelope – Amanti di Penelope: Medonte, Pisandro, Eurimaco, Polibo – Musurgo Paggio di Pisandro – Sothiro Pastore – Brunello – Ulisse.</i>								
32	VENERE AMANTE, Rappresentata al Serenissimo Prencipi [sic!] di Venezia. MARINO GRIMANI. L'ultimo di Aprile, 1598. IN VENEZIA, Per Gio. Ant. Rampazzetto.	-	-	30.4.1598	[Favola]	-	Grimani	Rampazzetto
<i>In-4^o, cc. 14. Pers.: Venere – Anchise – Minerva – Giunone – Amore – Teucro – Dardano – Clori Ninfa – Dafne Ninfa – Choro.</i>								
33	GLI SCHERZI DI AMORE FAVOLA PASTORALE, Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli 15. di Giugno, 1598. IN VENEZIA, Per Gio. Antonio Rampazzetto.	-	-	15.6.1598	Favola pastorale	S. Vito	Grimani	Rampazzetto
<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Siceo Pastore – Herminio Pastore – Rosildo Pastorello con quattro Sonatori, et con quattro Pastorelli – Flavio Pastore – Lucillo Pastore – Due Pastori compagni di Flavio et di Lucillo – Choro – Clizia Ninfa – Elicna Ninfa – Montano Padre di Elcina – Galatea Madre di Elcina. Mus.: «Hermio suona, e canta», «Si suona, e si balla», «Cantano i quattro Pastori», «Si suona, et si batte una Moresca», «Suona Herminio, e canta».</i>								
34	LA RHODOPE. Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli 26. Dicembre, 1598. IN VENEZIA, Per Gio. Antonio Rampazzetto.	-	-	26.12.1598	[Favola]	S. Stefano	Grimani	Rampazzetto
<i>In-4^o, cc. 14. Pers.: Rhodope – Choro – Cisenida Madre di Thodope – Tarsia Balia di Thodope – Amanti di Rhodope: Afrone, Idonico, Alisaro, Bageo – Merlino Paggetto di Rhodope – Sammetico Re d'Egitto – Ballerini Paggi di Sammetico. Mus.: Finale: «Si suona, e si balla».</i>								
35	LA GIUSTIZIA DI AMORE. Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli 25. Aprile, 1598. IN VENEZIA, Per Gio. Antonio Rampazzetto	-	-	25.4.1599	[Favola]	S. Marco	Grimani	Rampazzetto
<i>In-4^o, cc. 4. Pers.: Formoso Satiro con tre compagni – Choro – Tirsi Pastore con tre compagni – Clori Ninfa con tre compagni. Mus.: Quasi interamente in musica. «Cantano i satiri», «Cantano due Satiri partendosi», «Cantano gli altri due Satiri mentre si partono», «Cantano i quattro Pastori», «Risponde cantando il coro», «Cantano i quattro Pastori», «Cantano le quattro Ninfe», «Risponde Cantando il Coro», «Cantano le Ninfe, i Pastori, et i Satiri insieme».</i>								
36	LA MOGLIE COSTANTE Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli 20. di Maggio. 1599 IN VENEZIA Per Gio. Antonio Rampazzetto	-	-	20.5.1599	[Favola]	Ascensione	Grimani	Rampazzetto
<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Hermete Consigliere Isanthe Re Luttazio Consigliere CHORO Livia Moglie di Isanthe in habito di Paggio chiamato Dulgino Lamia madre di Milla Milla donna di Isanthe Moracilla Ninfa Maga Circe Ninfa Maga Rosino Pastorello Quattro Satiri Cantori ECHO.</i>								
37	LAMICIZA Rappresentata al Serenissimo Prencipe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli 26. di Dicembre. 1599. Stampata per il Rampazzetto.	-	-	26.12.1599	[Favola]	S. Stefano	Grimani	Rampazzetto
<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Damisco Pastore – Acilio Pastore – Lisca Pastorello – Choro – Celia Ninfa – Parthenio Pastore – Enone Ninfa – Clizia Ninfa – Balbino Pastorello – Hedimble Re – Quattro Musici servi di Hedimble. Mus.: «Parthenio canta».</i>								

38	I PERICOLI DI AMORE. FAVOLA PASTORALE, Rappresentata al Sereniss. Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alii 25. di Aprile 1600. Stampata per il Rampazetto.	-	-	25.4.1600	Favola pastorale	S. Marco	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 10. Pers.: Tizio Pastor Mago chiamato Delio – Lidia Ninfa – Choro – Pastorelli: Favilla, Serpentino – Laurindo Pastore – alba Ninfa in habito di Pastore chiamato Candido.</i>							
39	L'AMANTE ARDITO. FAVOLA PASTORALE, Rappresentata al Sereniss. Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alii 11. di Maggio 1600. Stampata per il Rampazetto.	-	-	11.5.1600	Favola pastorale	Ascensione	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 10. Pers.: Cilissa Ninfa vecchia – Ersenio Pastore – Mauro Pastore in habito di Ninfa chiamata Acilla – Lisa Ninfa – Choro – Brillo Pastorello – Perlino Pastorello – Gerindo Pastor pazzo – Calinda Ninfa. Mus.: «Si suona, e si balla».</i>							
40	GLI AMANTI RISUSCITATI. FAVOLA PASTORALE, Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alii 15. di Giugno 1600. Stampata per il Rampazetto.	-	-	15.6.1600	Favola Pastorale	S. Vito	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Calcante Sacerdote cieco – Biscia Pastorello – Geminio Pastore – Choro – Sansuga Pastore sciocco – Acrizia Ninfa figliuola di Calcanta – Ovilla Ninfa in habito di Pastore – Melissa Moglie di Calcante – Porzio Pastore in habito di Ninfa – Farfalla Pastorello – Musici in abiti da pastore – Ballerini. Mus.: «MUSICI», «CORO», «Si suona, et si balla».</i>							
41	LE NOZZE DI HADRIANA. Rappresentate al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alii 26. di Dicembre 1600. Stampata per il Rampazetto.	-	-	26.12.1600	[Favola]	S. Stefano	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Anasso Pastore – Hadriana Ninfa – Timavo Pastore – Choro Celeste – Plavio Pastorello – Silino Pastorello – Adige Ninfa – Stella Ninfa – Choro di Dei Marini – Curzio Romano.</i>							
42	IL VOTO, FAVOLA PASTORALE, Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alii 25. di Aprile 1601. Stampata per il Rampazetto.	-	-	25.4.1601	Favola pastorale	S. Marco	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 10. Pers.: Angizia Ninfa chiamata Alba – Belcaro Pastore – Choro – Volpino pastorello – Iginio Pastore – Nibbio Pastorello – Armilla Ninfa – Melampo Sacerdote – Orinda Sacerdotessa moglie di Melampo.</i>							
43	IL BACIO FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principale di Venezia. MARINO GRIMANI. L'ultimo di Maggio 1601. Stampata per il Rampazetto.	-	-	31.5.1601	Favola pastorale	Ascensione	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Valindo Pastore Giovane – Arvino Pastore Giovane – Choro – Elisa Ninfa di età – Lippea Ninfa di età – Nottola Pastorello – Claria Ninfa giovane – Echo – Fenice Ninfa Giovane – Pelasgio Pastor di età – Silone Pastor di età.</i>							
44	DAMONE, E PITHIA FAVOLA A GROTTESCA. Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Adi xxvi. di Dicembre. mdc1 Stampata per il Rampazetto.	-	-	26.12.1601	Favola a grottesca	S. Stefano	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Nevia Moglie di Damone – Choro primo – Lucciola Paggio del Re – Ottacilia Vecchia di Corte – Surdace Vecchia di Corte – Tricarpo Paggio del Re – Hircano Paggio del Re – Pantheo Cortigiano del Re – Choro secondo – Citinio figliuolo di Nevia, et di Damone – Dionisio Re – Pithia Gentl'huomo di Corte – Damone Gentl'huomo di corte. «La favola si finge rappresentata in un Giardino del Re dentro di Siracusa». Mus.: «Si suona, et si canta».</i>							

45	IL CIMENTO D'AMORE FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli xxv. d'Aprile. MDCII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	25.4.1602	Favola pastorale	S. Marco	Grimani	Rampazetto
<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Persilia Ninfa chiamata Hermilla – Serpillo Pastorello – Frontino Pastorello – Ariofarne Capopastor di Arcadia – Nemorillo Pastore chiamato Gelauro – Choro – Siliri Ninfa – Nomio Pastore – Uranio Pastore – Acrizio Nunzio di Azania.</i>								
46	IL CAUTO INCAUTO FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli xvi. di Maggio. MDCII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	16.5.1602	Favola pastorale	Ascensione	Grimani	Rampazetto
<i>In-4^o, cc. 14. Pers.: Virginio Pastore chiamato Danio – Croninda Ninfa di età – Volusio Pastore – Timalco Pastor di età – Avrilla Maga non veduta – Emilia Ninfa – Flora Ninfa – Calandrino Pastorello – Fringuello Pastorello – Milesio Pastore – Choro. Mus.: «Cantano, e ballano Emilia e Flora».</i>								
47	LA MAGA INVIDIOSA FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli xxvi. di Dicemb. MDCII. Stampata per il Rampazetto.	-	Si veda Solerti 1902, 40. «Ciabattina Canzone dell'incolto Accademico Immaturò»	26.12.1602	Favola pastorale	S. Stefano	Grimani	Rampazetto
<i>In-4^o, cc. 6. Pers.: Blandino Pastorello – Viluppo Pastorello – Cillenio Capo pastor d'Arcadia – Choro – Aristio Pastor di età – Licinio Pastor di età – Tindari Ninfa – Candido Satiro – Aci Pastore in habito di Ninfa chiamata Serena – Delia Ninfa in habito di Pastore – Delio bambino figliuolo di Cillenio, e di Delia. Mus.: «Candido suona e Canta», «Risponde il Choro al suono, et al canto di Candido».</i>								
48	LA VENDETTA DE GLI AMANTI FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli xxv. di Aprile. MDCIII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	25.4.1603	Favola pastorale	S. Marco	Grimani	Rampazetto
<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Nassidio Pastore – Pastori Musici: Anguino, Lucigno, Chelidro, Celeste – Aspilda Ninfa – Sabello Pastore – Ferea Ninfa – Salamandra Ninfa – Quattro Pastori Ballerini – Hidrilla Ninfa piccola – Vipra Pastorello – Amore – Choro, che suona, e canta – Choro di Sonatori – Venere. Mus.: «Cantano i quattro Pastori», «Ballano i quattro Pastori», «Sabello suona, e canta», «Risponde sonando, et cantando il Choro», «Si suona all'uscir di Venere», «Suona e canta il choro», «Suonano, e Cantano amendue i Chori», «Si suona, et si canta da tutti».</i>								
49	IL CONFETTO FAVOLA COMICA. Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli viii. di Maggio. MDCIII. Stampata per il Rampazetto.	Enea Piccolomini? [si veda Allacci 1755, 611; Sartori 1990, 390; Shiff 1993, 136]	-	8.5.1603	Favola comica	Ascensione	Grimani	Rampazetto
<i>In-4^o, cc. 20. Pers.: Vitruvio vecchio – Honorothodorico Pedante – Sbaccichino servo – Zuccarina serva – Travaglino valletto – Fracasso Tramotto Capitano – Vergaro innamorato – Cinzia – Dorothea – Ruffaldina mezzana. Nota: è presente l'argomento e il testo è diviso in tre atti e scene. Si veda I-Sc, RV024: sul frontespizio nota manoscritta «Di Enea Piccolomini», probabile nota di attribuzione».</i>								
50	LE NOZZE D'AMORE FAVOLA PASTORALE. Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. Alli xv. di Giugno. MDCIII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	15.6.1603	Favola pastorale	S. Vito	Grimani	Rampazetto
<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Amore – Momo – Choro – Citerea – Gerona Ninfa di età – Peni Ninfa povera – Corasia fanciullina – Plusilla Ninfa Ricca – Algone Ninfa Vedova – Ornea Ninfa Roza – Damalia Ninfa Giovane – Venezia – Quattro Ballerini Paggi di Venezia. Mus.: «Si suona, si canta, e si balla».</i>								

51	IL GIUSTO PREMIO FAVOLA PASTORALE. Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xxvi. di Dicembre. MDCIII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	26.12.1603	Favola pastorale	S. Stefano	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Salvino Pastor di età – Daria Ninfa di età – Vrania Nina giovane – Choro di Musici – Bisulcio Pastor giovane – Pipistrello Pastorello – Lestidio Pastorello – Nunzio. Mus.: «Bisulcio suona, e canta».</i>							
52	I SIMILI FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xxv. di Aprile. MDCIII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	25.4.1604	Favola pastorale	S. Marco	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Falerno Pastor di età – Lamio Pastor di età – Rostro Pastorello – Bellino di quattro anni – Artiglio Pastorello – Aurillo Pastor Giovane – Choro – Mianthe Ninfa – Clavio Pastor Giovane – Sirte Ninfa – Galerio Capo di molti Pastori Musici – Navio compagno di Galerio – Ballerini in habito di Pastori – Sonatori di flauto in habito di Pastori in compagnia de' Ballerini. Mus.: «I ballerini vengono, sonando, e Ballando al Sacrificio», «Si suona, si canta, si balla».</i>							
53	I VENDICATI INGANNI FAVOLA PASTORALE. Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xxvii. di Maggio. MDCIII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	27.5.1604	Favola pastorale	Ascensione	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Ardelio Pastore – Filisto Pastore – Lucillo Pastore – Odorisio Pastore – Choro – Bellaura Ninfa – Damina Ninfa – Clarilla Ninfa – Altesia Ninfa – Saporito Pastorello.</i>							
54	L'INCANTO FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xv. di Giugno MDCIII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	15.6.1604	Favola pastorale	S. Vito	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Locusta Maga – Choro di Ombre – Filli Ninfa – Tirsi Pastore – Grilletto Pastorello – Lageo Pastore – Lidia Ninfa – Choro Celeste – Damone Pastore – Galatea Ninfa.</i>							
55	IL RISIO FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xxvi. di Dicembre. MDCIII. Stampata per il Rampazetto.	-	-	26.12.1604	Favola pastorale	S. Stefano	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Glice Ninfa in habito di Pastore chiamato Fileno – Elettro Pastore in habito di Ninfa chiamata Arelia – Choro – Vezzosa Ninfa vecchia – Lima Pastorello – Traforello Pastorello – Allegrino Pastorello – Echo – Belfio re Pastore – Dolceauro Ninfa – Melampo Pastor Vecchio.</i>							
56	I CIECHI FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xxv. di Aprile. MDCV. Stampata per il Rampazetto.	-	-	25.4.1605	Favola pastorale	S. Marco	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Agilla Ninfa – Blandisia Ninfa – Carinda Ninfa – Choro – Trappolino Fanciullo – Federigo Cieco – Moricchio Cieco – Laurino Pastore – Edone Pastore – Valenzio Pastore.</i>							
57	LE MAGICHE ILLUSIONI FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xix. di Maggio. MDCV. Stampata per il Rampazetto.	-	-	19.5.1605	Favola pastorale	Ascensione	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 8. Pers.: Anfriso Pastore – Coltrino Pastorello – Frottola Pastorello – Choro – Egle Ninfa – Moscatello Bambino – Ballerini. Mus.: «Si suona», «Barriera».</i>							
58	IL POMO DELLE TRE DEE FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xv. di Giugno MDCV. Stampata per il Rampazetto.	-	-	15.6.1605	Favola pastorale	S. Vito	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Venere – Amore – Giunone – Pallade – Choro – Mercurio – Momo.</i>							
59	LA PAZZA SAGGIA FAVOLA PASTORALE Rappresentata al Serenissimo Principe di Venezia. MARINO GRIMANI. All' xxvi. di Dicembre MDCV. Stampata per il Rampazetto	-	Giovanni della Croce? [si veda Caffi 1854, 203]	26.12.1605	Favola pastorale	S. Stefano	Grimani	Rampazetto
	<i>In-4^o, cc. 12. Pers.: Angizia Ninfa chiamata Alba – Belcaro Pastore – Choro – Volpino Pastorello – Iginio Pastore – Nibio Pastorello – Armilla Ninfa Vedova – Melampo Sacerdote – Orinda Moglie di Melampo.</i>							

Bibliografia

- ADANK Maria Salome, 2021, *I Grimani di San Luca e le loro cose: potere, identità, relazioni sociali, lusso. Cultura materiale in un contesto familiare dell'élite veneziana tra XVI e XVII secolo*, Tesi di dottorato, Pisa, Università degli studi di Pisa.
- ALAZARD Florence 2002, *Art vocal art de gouverner: la musique, le prince et la cité en Italie à la fin du XVI^e siècle*, Paris, Minerve.
- ALLACCI Leone, 1755, *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continua fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali.
- ANHEIM Étienne, 2011, *Anonyme*, in eds. ATUCHA Iñigo et al., *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach*, Brepols, Turnhout, pp. 77-86.
- ARNALDI Girolamo – PASTORE STOCCHI Manlio eds., 1983, *Storia della cultura veneta: il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- ARNOLD Denis, 1979, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance*, London-New York, Oxford University Press.
- BIZZARINI Marco, 2020, *Zeno, Apostolo*, in DBI, vol. c.
- BLOCKER Deborah, 2013, *S'affirmer par le secret: anonymat collectif, institutionnalisation et contreculture au sein de l'académie des Alterati*, «Littératures classiques», LXXX, 1, pp. 167-190.
- BRAUNSTEIN Philippe – KLAPISCH-ZUBER Christiane, 1983, *Florence et Venise: les rituels publics à l'époque de la Renaissance*, «Annales», 5, pp. 1110-1124.
- BRYANT David, 1983, *La musica nelle istituzioni religiose e profane di Venezia*, in ARNALDI – PASTORE STOCCHI 1983, pp. 433-447.
- CAVAZZA Mariastella, 1998, *Frangipane, Cornelio (Claudio Cornelio)*, in DBI, vol. L.
- CICOGNA Emanuele Antonio, 1847, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia, Tipografia di G. B. Merlo.
- CONTINI Gianfranco, 1949, *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia. Raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, Milano, Valentino Bompiani.
- CUMMINGS Anthony M., 2015, *Music and Feasts in the Fifteenth-Century*, in eds. BUSSE BERGER Anna Maria – RODIN Jesse, *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 361-373.
- DA MOSTO Andrea, 1937, *L'Archivio di stato di Venezia: indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, vol. I, Roma, Biblioteca d'arte editrice, 2 vols.
- DBI, 1960-2020, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 vols., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo, 1952, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, SEI; ristampa anastatica, Lucca, LIM, 2009.

- Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori*, 1590, Venezia, Appresso Angelo Gardano.
- FENLON Iain, 2007, *The Ceremonial City*, New Haven-London, Yale University Press.
- 2018, *Music, Ritual, and Festival: The Ceremonial Life of Venice*, in ed. SCHILTZ Katelijne, *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, Netherlands, Brill, pp. 125-148.
- GHIRLANDA Daniele, 2006, *Magno, Celio*, in DBI, vol. LXI.
- GIAVARINI Laurence, 2010, *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Condé-sur-Noireau, Librairie Philosophique J. VRIN et Éditions de l'EHES.
- GNECCHI Salustio, [s.d.], *Ceremoniale del Doge di Venezia*, manoscritto, I-Vnm, Ms. It. VII 1639 (=7540).
- GROPPO Antonio, 1745, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' Teatri di Venezia dall'anno 1637*, Venezia, Antonio Groppo.
- GULLINO Giuseppe, 2002, *Grimani, Marino*, in DBI, vol. LIX.
- IMORDE Joseph, 2015, *Edible Prestige*, in ed. REED Marcia, *The Edible Monument: the Art of Food for Festivals*, Los Angeles, Getty Research Institute.
- JACQUOT Jean ed., 1956, *Les fêtes de la Renaissance. Journées internationales d'études Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955*, vol. I, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique.
- JACQUOT Jean – KONIGSON Elie eds., 1975, *Les fêtes de la Renaissance. Quinzième Colloque International d'études humanistes. Tours, 10-22 juillet 1972*, Éditions du CNRS, Paris, 3 vols.
- JUDDE DE LARIVIÈRE, Claire, 2015, *Religion civique et ordre social à Venise (XV^e-XVI^e siècles)*, in eds. ZAMBIRAS Ariane – BAYART Jean-François, *La cité culturelle. Rendre à Dieu ce qui revient à César*, Paris, Karthala, pp. 15-41.
- KORSCH Evelyn, 2013, *Bilder der Macht. Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III. (1574)*, Berlin, Akademie.
- LORENZETTI Stefano, 2003, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*, Firenze, Olschki.
- MARINELLA Lucrezia, 1998, *Arcadia Felice*, ed. LAVOCAT Françoise, Firenze, Olschki.
- MARTINI Giuseppe, 2005, *Claudio Merulo*, Parma, Ordine Costantiniano di San Giorgio Parma.
- MAZZAROTTO Bianca Tamassia, 1961, *Le feste veneziane: i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo illustrate da Gabriel Bella*, Firenze, Sansoni.
- MOLMENTI Pompeo Gherardo, 1880, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Torino, Roux e Favale.

MUIR Edward, 1981, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press.

MULRYNE J. R. – GOLDRING Elizabeth eds., 2002, *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*, Aldershot-Hants, Ashgate.

MURARO Maria Teresa, 1981, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le momarie*, Vicenza, Neri Pozza Editore.

POLIN Giovanni, 2011, *Il collezionismo librettistico a Venezia tra XVIII e XIX secolo: appunti per un quadro d'insieme*, «Fonti musicali italiane», 16, pp. 127-142.

– 2018, *Nell'officina del librettista: autografi zeniani alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, in ed. PITARRESI Gaetano, *Apologhi morali. I drammi per musica di Apostolo Zeno. Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013)*, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica F. Cilea, pp. 267-327.

POWELL John S., 2000, *Music and Theatre in France 1600-1680*, New York, Oxford University Press.

QUAINTANCE Courtney, 2009, “*Le feste*”, *Written by Moderata Fonte*, in ed. WEAVER Elissa B., *Scenes from Italian Convent Life: An Anthology of Convent Theatrical Texts and Contexts*, Ravenna, Longo, pp. 193-231.

RENIER Alessandro, 2011, *Cerimoniale del Doge. Andate ducali, ingressi solenni*, Milano, Studio LT2.

ROLANDI Ulderico, 1951, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

ROSAND Ellen, 2013, *L'opera a Venezia nel XVII secolo: la nascita di un genere*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

SANSOVINO Francesco, 1604, *Venezia città nobilissima e singolare*, Venezia, Altobello Salicato.

SARTORI Claudio ed., 1990-1994, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 7 vols.

SCHAPIRA Nicolas, 2013, *Nom propre, nom d'auteur et identité sociale. Mises en scène de l'apparition du nom dans les livres du XVII^e siècle*, «Littératures classiques», 1, pp. 69-86.

SELFRIDGE-FIELD Eleanor, 1985, *Pallade veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi.

SHIFF Jonathan Israel, 1993, *Enea Piccolomini in Venice: Sienese Games and the Grimani Banquet Plays*, «Italice», 70/3, p. 329.

– 1994, *Venetian State Theater and the Games of Siena 1595-1605: The Grimani Banquet Plays*, New York, Edwin Mellen Press.

SOLERTI Angelo 1902, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte*, estratto da «Rivista Musicale Italiana», 9/3, Torino.

SPIELMANN Guy, 2021, *La fête baroque, archétype du macro-événement-spectacle*, in eds. GOULET Anne-Madeleine – DOMÍNGUEZ José María – ORIOL Élodie, *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, Roma, École française de Rome, pp. 101-113.

URBAN PADOAN Lina, 1983, *Feste ufficiali e trattenimenti privati*, in ARNALDI – PASTORE STOCCHI 1983, pp. 576-600.

– 1990, *Dalla momaria alla mascherata: lo spettacolo pubblico a Venezia nel Cinquecento*, in ed. CAVALLINI Ivano, *Il diletto della scena e dell'armonia: Teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700*, Padova, Minelliana, pp. 7-25.

– 1993, *Teatri in tavola ossia “trionfi” sulle tavole dogali*, «Studi veneziani», 25/5, pp. 169-216.

– 1998, *Processioni e feste dogali*, Vicenza, Neri Pozza Editore.

WARBURG Aby, 2021, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, traduzione di Alceste Giorgetti, Milano, Abscondita; prima edizione 1895.

WATANABE-O'KELLY Helen – SIMON Anne, 2000, *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe, 1500-1800*, New York, Mansell.

YATES Frances Amelia, 1996, *Les académies en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France.

Sitografia

Ulderico Rolandi – *Fondazione Giorgio Cini Onlus*, <https://www.cini.it/ulderico-rolandi>

Elenco delle sigle RISM

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
F-Pnas	Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle
GB-Lvm	London, Victoria & Albert Museum – National Art Library
I-Mb	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Sc	Siena, Biblioteca comunale degli Intronati
I-TVco	Treviso, Biblioteca comunale
I-Vmc	Venezia, Biblioteca del Museo Correr
I-Vnm	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
US-LAum	Los Angeles, CA, University of California, Music Library

Daniele Palma*

Trattati ottocenteschi e immaginari transculturali del canto d'arte: il caso di John Barnett, 'father of English Opera'

To turn over the pages of a musical publication now-a-days [...] would be a curious task for any satirist on the quackeries of the hour. The old list of terms was far too limited for fashionable purposes, and the prolific race of Julliens, Lanners, Strausses, and Liszts, have long since exhausted *them*, and, with a ready fertility, have "imagined new" in no small quantities.¹

Prospettive

La trattatistica vocale è indubbiamente una delle fonti privilegiate della ricerca musicologica sulle prassi esecutive operistiche. Ciò vale soprattutto per l'Ottocento, secolo in cui il genere si consolidò come prodotto autonomo a partire dalla progressiva convergenza tra tradizioni italiana e francese, fiorendo poi in molteplici sotto-tipologie.² Nei suoi numerosi e pionieristici lavori al riguardo, tra cui uno volto a individuare emicammente il contributo del genere al più ampio lessico musicale coevo [Beghelli 1994], Marco Beghelli ha tuttavia evidenziato un progressivo scollamento rispetto alla realtà teatrale coeva. Ciò accadeva in virtù di numerosi fattori – tra cui attribuzioni spurie, toni deplorativi, irrigidimento dei contenuti su ritrite verità di marca proto o pseudo-foniatrica – al punto che, con poche eccezioni, «nemmeno i più celebrati metodi di canto scritti nell'Ottocento ci offrono reali indizi su come si cantasse all'epoca» [Beghelli 2013, 130]. Oltre che con questi elementi, poi, il lavoro di ricostruzione storica si scontra con due livelli di opacità più ampi, il primo dei quali riguarda lo statuto documentario delle fonti stesse e la

* Questo articolo raccoglie alcuni risultati delle ricerche che sto conducendo all'Università di Bologna, nel quadro del PRIN 2020 *How They Used to Sing Verdi* (CUP J35E20000720001). Ringrazio Saverio Lamacchia, Beatrice Maria Venanzi, Roberto Scocimarro e, in particolare, Marco Beghelli, per il prezioso confronto e gli innumerevoli scambi.

1. *New Music. Hamilton's Dictionary of Two Thousand Musical Terms. Cocks and Co.*, «New Court Gazette», 25 settembre 1841, p. 12.

2. Beghelli [1995, 39-41] ne distingue sei: *a*, il metodo di canto propriamente detto, suddiviso in più sezioni e comprendente estese spiegazioni teoriche, esempi pratici ed esercizi di varia natura; *b*, la raccolta di solfeggi/esercizi, che esclude quasi completamente i precetti teorici; *c*, di converso, la trattazione teorica che esclude la pratica; *d*, «il *pamphlet* saggistico di carattere informativo sullo stato coevo della didattica vocale e sui suoi vari aspetti pedagogici, sociali e culturali»; *e*, i testi di foniatricia; *f*, saggi su dizione, gestualità, recitazione.

loro spesso scivolosa lettura critica. Già nel 1824 l’*editor* del «Quarterly Musical Magazine and Review» Richard Mackenzie Bacon [1824, 137] riconosceva lucidamente che «to say that a tone is loud or soft, full or thin, sweet or brilliant, or rich or smooth or harsh, conveys no notion which can be interpreted by all men in the same sense», descrivendo in poche parole la drammatica ambiguità lessicale e semantica con cui si confronta chiunque lavori su recensioni, trattati, lettere, e qualsivoglia materiale consimile.³ Con l’opacità delle fonti fa poi il paio quella dei meccanismi complessivi di inculturazione del canto: non si può infatti dimenticare che «the problem with recovering “lost voices” from the distant past is that these working artists were in business not merely *in spite of* but *because of* nineteenth-century legends of virtuosic triumph» [Davies 2014, 8]. ‘Leggende’ che, in fatto di vocalità, ci presentano un quadro estremamente equivocabile: ogni nuova generazione di cantanti sembra spingere oltre, all’infinito, le possibilità tecniche, ma questa progressione lineare – le cui tappe fondamentali sono state almeno in parte individuate nella letteratura critica – viene ineluttabilmente riassorbita in discorsi che ne fanno l’eterno ritorno dell’identico. Ad esempio, si scrive di voci ‘uguali’ (*even*) già dal Settecento, con Lord Edgcumbe che nel 1824 arriva addirittura a usare le locuzioni ‘voce di testa’ o ‘voce di petto’ non per uno dei cosiddetti registri, ma per descrivere la qualità complessiva dell’estensione di un cantante:⁴ come conciliare questo uso lessicale, formalmente improprio ma pur sempre frutto di una percezione, col fatto che una ‘omogeneità timbrica totale’ sembrerebbe novità da imputare ai performer di epoca verista [Gentili 2021; Gentili e Palma 2023]? E ancora: urlano David e Duprez (per ‘colpa’ di Rossini), urlano Fraschini e Tamberlick (per ‘colpa’ di Verdi), urleranno Del Monaco e Di Stefano (per tacere di Mina e Tony Dallara); ma *come* urlano, e *per quali ragioni* chi li ascolta poi ne parla o scrive in questi termini?

Insomma, alla luce di una frustrante vaghezza o addirittura contraddittorietà terminologica, dovuta tanto a costanti scivolamenti e accavallamenti di referente quanto alla natura intrinsecamente *ex post* di qualsivoglia trattazione teorica o riflessione scritta, ciò che resta è una

serie di ‘alleati doppiogiochisti’, che complicano il lavoro storiografico piuttosto che coadiuvarlo. Tutto, però, dipende dal *tipo* di lavoro che si intenda compiere, e dallo sguardo che si voglia adottare. Una scelta possibile è quella di operare in direzione di una *storia culturale delle prassi esecutive*, anche sulla scorta di stimoli metodologici che arrivano trasversalmente dagli studi operistici, performativi, sociologici e mediatici.⁵ In questo senso, il passaggio fondamentale è quello di considerare le fonti non solo come depositi di informazioni da vagliare in prospettiva etica – dunque attribuendo loro di attendibilità o inattendibilità rispetto alla realtà che ha prodotto tali fonti. Per quanto possibile, esse andrebbero vagliate anche in prospettiva emica, ossia come agenti nei suddetti processi di costruzione di senso e valori: come forze che modellano la realtà e la diffrangono in bilico costante tra produzione e ricezione, intesi come momenti cronologicamente ed epistemicamente contigui di un medesimo processo culturale.

E dunque: dove stava il trattato di canto, *nell’Ottocento*? Che cosa *erano* questi oggetti, nella loro contemporaneità, e cosa facevano, o invitavano a fare? Queste domande non sono necessariamente nuove, né lo sono le relative risposte; ma conviene ribadirle. Innanzitutto, un trattato era un *prodotto commerciale*, la cui ideazione e composizione sottostava alle regole di un mercato sempre più industrializzato, regole tanto più stringenti quanto il mercato stesso si faceva fiorente, capillare, e capace di serializzare le proprie operazioni. In secondo luogo, è necessario considerare che, almeno nelle forme più elaborate,⁶ i trattati potevano funzionare non solo come supporto didattico per imparare un’arte a livello più o meno professionistico, ma anche – con Roberto Leydi [1988] – come mezzo di diffusione e volgarizzazione di saperi molteplici, musicali e non. Insomma: uno strumento utile per acquisire competenze pratiche e conoscenze teoriche sufficienti a decifrare la propria esperienza teatrale da spettatori, specie in contesti culturali ad alta densità di amatori aspiranti *connoisseurs*.

3. Né la situazione migliora con le registrazioni sonore, che pure molti invocano quale *deus ex machina*. Come mostra un crescente dibattito circa il loro statuto documentario, questi seducenti contenitori di suoni del passato sono tutt’altro che neutri, e molto resta ancora da capire circa l’impatto dei processi di mediatizzazione sulle pratiche in sede di incisione, ergo sull’attendibilità degli artefatti sonori come fonte storica [Palma 2021, 13-63; Stanović A. 2023].

4. Ecco ad esempio che cosa scrive della prediletta Brigida Banti (1757-1806): «Her voice, sweet and beautiful throughout, had not a fault in any part of its unusually extensive compass. Its lower notes, which reached below ordinary sopranos, were rich and mellow; the middle full and powerful, and the very high totally devoid of shrillness: the whole was even and regular, one of those rich *voci di petto*, which can alone completely please and satisfy the ear» [Edgcumbe 1824, 82-83, corsivi originali].

5. Mi riferisco, ad esempio, alle recenti (e crescenti) indagini su *performance*, immaginazione scientifica e tecnologie nel lungo Ottocento, che hanno progressivamente esteso lo sguardo ad attori e fenomeni sinora poco o per niente considerati: oltre al già citato Davies [2014], si vedano almeno Davies e Lockhart [2016], Henson [2016], Trippett e Walton [2019], quest’ultimo tra gli esiti editoriali del progetto ERC “Sound and Materialism in the 19th century” della University of Cambridge (<https://sound-matter.com>, consultato il 15 maggio 2023). In ambito di sociologia e studi mediatici, si vedano almeno Hennion e Levaux [2021], Parikka [2019], Fickers e van den Oever [2022]. Una prospettiva non dissimile da quella del presente saggio è sostenuta e approfonditamente sviluppata in Steffan e Zoppelli [2023].

6. In particolare, le tipologie *a* e *c* (si veda nota 2), con potenziale estensione ai pamphlet didattico-polemici e ai testi di foniatra, questi ultimi specie in ambito anglofono e nella seconda metà del secolo, in ragione di un diffuso interesse verso l’igiene vocale trasversale all’ambito musicale: si veda almeno Carter [2013].

John Barnett, ‘father of English Opera’

Da questo punto di vista, la Londra dei primi decenni dell’Ottocento rappresenta un ottimo terreno di indagine, anche in ragione della stratificazione di ulteriori fenomeni e processi già individuati in sede critica [Rutherford 2013; Parker e Rutherford 2019]: innanzitutto, i tentativi reiterati di fondare una scuola operistica nazionale e la conseguente necessità di definire una ‘vocalità inglese’, con diffuse ricadute nella nascente pubblicistica specializzata; di contro, la crescente mercificazione dell’opera italiana e dei saperi a essa connessi, in un quadro di costante scambio transculturale e transnazionale e non senza fenomeni di esotizzazione dell’‘altro da sé’ italo; quindi, l’istituzionalizzazione dell’istruzione musicale con la fondazione, nel 1822, della «Royal Academy of Music», che offriva percorsi commisurati ai diversi repertori in *auge* nel mercato concertistico e teatrale cittadino.

Nella messe di trattati che videro le stampe in questo periodo,⁷ possiamo rintracciare alcuni casi che illustrano in maniera particolarmente esemplare le molteplici intersezioni tra questi processi e quanto dicevo sopra circa la natura commerciale e la destinazione amatoriale della trattatistica. Uno è quello degli *Elements of Singing* di Gesualdo Lanza [1813], vero e proprio *must have* per ogni dilettante di rispetto nel Regno Unito del primo Ottocento. Stando ad alcune pubblicità apparse sui quotidiani britannici tra gennaio e febbraio 1813, poco prima di apparire in formato integrale il trattato fu immesso in commercio per fascicoli settimanali, ciascuno contenente venti delle quattrocento tavole illustrative complessivamente previste.⁸ Si trattava di una precisa strategia commerciale, concordata dall’autore col suo editore Chappell, per aumentare quanto più possibile il numero di sottoscrittori, dunque per garantire al lavoro una buona distribuzione nonostante il ritardo di quattro anni nella produzione.⁹ I fascicoli erano realizzati in tre qualità di stampa differenti (*a*, *b*, e *c*)

e con prezzo variabile rispettivamente dai quattro ai sei scellini cadauno. Lo scopo era quello di ampliare quanto più possibile la base di utenza, arrivando anche a coloro che non avrebbero potuto permettersi le tre sterline del trattato completo in qualità *a*. Gli *Elements* di Lanza, opera di grande rilievo nel panorama dell’epoca, sono dunque un esempio precoce di ricorso a meccanismi di serializzazione del prodotto didattico e di sua (almeno apparente) democratizzazione, anticipando di qualche decennio opere effettivamente popolari (per taglio e costi) quali i ‘catechismi’ di James Alexander Hamilton.¹⁰

Un caso assai curioso – che sarà l’oggetto principale di indagine in questa sede – è poi rappresentato dai lavori del compositore e maestro di canto John Barnett (1802-1890), interessanti innanzitutto in ragione del loro autore. Con la sua *The Mountain Sylph* del 1834, cui seguirono le meno fortunate *Fair Rosamond* (1837) e *Farinelli* (1839), Barnett si guadagnò infatti il titolo di ‘padre’ (ottocentesco) della *English opera* [White 1983, 260-276]. Egli fu inoltre molto attivo nel coevo dibattito musicale britannico, tra reprimende al sistema di canto corale popolare promosso da John Hullah [Barnett 1842; Hullah 1841; Rutherford 2019, 212] e collaborazioni e *querelles* con «The Musical World» almeno fino ai primi anni Cinquanta.¹¹

I lavori teorici in questione sono *Elements of Singing*, datato 1929 e sinora sfuggito al vaglio degli studi musicologici, e il già noto *School for the Voice*, del 1845.¹² La posizione di rilievo di Barnett garanti discreta

prima di gennaio 1809, ma si annunciava (molto) ottimisticamente che «on account of the quantity of engravings it will contain, and the scarcity of workmen, the delivery of the first Number will unavoidably be postponed for three or four weeks» (*A Card – Signor Lanza*, «The Bell’s Weekly Messenger», 1 gennaio 1809, p. 7). È questa probabilmente una delle ragioni per cui il già citato Sadie [1992] data erroneamente il trattato al 1809: a quanto mi risulti, infatti, queste vicende nella storia editoriale del lavoro di Lanza non erano ancora state rilevate in sede critica.

10. Si trattava di una fortunata serie di trattati dedicati ai più disparati ambiti della teoria e pratica musicale, canto compreso, composti raggruppando centoni dalle molteplici opere che Hamilton (1785–1845) maneggiò in qualità di *editor* o traduttore per la casa londinese di Robert Cocks. Per ulteriori informazioni biografiche e una lista parziale delle sue pubblicazioni, rimando a Kolin [2021].

11. Per ulteriori informazioni biografiche si vedano Rogers [1925], Temperley e Burton [2001]. L’analisi delle interessanti presenze di Barnett nella pubblicistica coeva esula dai limiti del presente contributo.

12. Entrambi i trattati sono di tipo *a*, ma di differente respiro: il primo contiene una breve introduzione più quattro parti («Simple Sounds», «Combinations», «Ornament», «Elocution of Song»), ed è inteso come antesignano di un secondo volume (non rinvenuto) di solfeggi; Barnett [1845], invece, presenta una corposa introduzione ai fondamenti della teoria musicale *tout court* più tre parti («Execution», «Ornament», «Style») con abbondanza di esercizi. La sua datazione non presenta dubbi, anche grazie a una menzione nel «Theatrical Journal» in cui leggiamo dell’accettazione da parte della dedicataria Regina Vittoria: *Chit-Chat*, «Theatrical Journal», 6/309, 1845 p. 367. Più problematico è Barnett [1829], assente in Sadie [1992], Toft [2013], e Temperley e Burton [2001]. Nei quotidiani e periodici musicali del 1829, il nome di Barnett appare sovente assieme a quello della casa «Mayhew & Co.» di Londra, editrice del trattato, ma solo in relazione alla raccolta *Songs of the Minstrels* su testi di Harry Stoe van Dyk: si veda ad esempio *Review of Music*, «The Harmonicon», 7/6, 1829, pp. 134-139: 135-136. In assenza di pubblicità o recensioni del trattato, la datazione della copia posseduta dalla «British Library», e da me consultata, si basa sulla presenza di una filigrana nell’ultima carta.

7. Liste parziali, ma efficaci per farsi un’idea sono in Sadie [1992, 388-389], Toft [2013, 253-257].

8. Riporto un estratto dalla prima di queste pubblicità, pubblicata sul «Aris’s Birmingham Gazette» il 4 gennaio di quell’anno: «On the 1st January was published, The First Weekly Number of Lanza’s Elements of Singing [...]. The work will consist of two Folio Volumes, divided into four parts, containing upwards of four hundred plates, including examples, engraved on copperplates for the formation of the mouth, &c. &c. &c. And for the accommodation of every person, it will be published in the following manner: – Class A. will be printed on a good ordinary paper, at 4s. per number. Class B. on a superior paper, and elegant press-work, at 5s. per number. Class C. on a fine drawing paper, with proof copperplates, in colours, hot-pressed, at 6s per number. Each number will consist of twenty plates. Also will be published, in the same month, the whole work complete, in two volumes, in the different classes: Class A 3l. Class B. 4l. Class C. 5l.» (*On the 1st of January was published, The FIRST WEEKLY NUMBER of LANZA’S ELEMENTS of SINGING*, «The Aris’s Birmingham Gazette», 4 gennaio 1813, p. 1). Stando a una ricerca sul British Newspapers Archive – database di quotidiani UK e dei dominions creato dalla «British Library» – la medesima pubblicità venne in seguito riproposta almeno dal «Hereford Journal» (6 gennaio, p. 4) e dal londinese «Morning Chronicle» (15 febbraio, p. 2, con la segnalazione dell’uscita del terzo fascicolo).

9. Stando a un trafiletto del «Bell’s Weekly Messenger», infatti, le sottoscrizioni erano già state aperte

fortuna a queste opere, e soprattutto alla seconda, che ricevette una nuova edizione nel 1869 per i tipi di «Hutchings & Romer», a uso e consumo dei numerosi allievi di canto che il nostro accolse nella sua villa di Cheltenham dopo il ritiro dalle scene, per mezza ghinea a lezione.¹⁵ Se alla luce dei fenomeni e processi sopra descritti, cui Barnett partecipò direttamente, il canto italiano divenne un 'significante ondivago' tra fenomeni di immaginazione culturale e istanze socio-politiche opposte [Vellutini 2019, 52-53], ciò che mi interessa particolarmente di questi lavori sono quei passi in cui l'autore sembra discostarsi dagli usi consolidati di certi termini e concetti di tecnica vocale, proponendo soluzioni inusitate per il lettore moderno e, potenzialmente, anche per quello a lui contemporaneo. Qui propongo un caso dal primo trattato, operando un confronto con ulteriori testimonianze coeve, tra cui articoli di quotidiani, recensioni d'opera e dizionari musicali 'popolari'.

Baritoni, tenori, o mezzi tenori?

Aprò dunque Barnett [1829], e mi imbatto quasi subito in un'aporia lessicale che riguarda la *voxata quaestio* dei differenti registri vocali e della loro corretta unione, faccenda da cui dipende la capacità del cantante di rendere omogenea la propria emissione conservando la massima flessibilità possibile. A tal proposito, Barnett [1829, 3-4] introduce il termine *mezzo tenore*, con esso intendendo

the medium between the natural voice and the Falsetto;¹⁴ it partakes of both in a degree, but is more like the Falsetto than the natural voice, it possesses more fullness than the Falsetto, but yet, does not equal the natural. In order to ascertain whether a note be mezzo Tenore or Falsetto, the pupil should make the crescendo upon such note, if he cannot increase the sound until it becomes a natural or Chest note, without making a break or division, he may be sure that the note is Falsetto; if on the contrary he can increase the note until it becomes a Chest note, the note, is mezzo Tenore. [...] The mezzo Tenore [...] is capable of much flexibility, and indeed in Tenor voices, it is altogether indispensable. [...] Passages are very often required to be sung Piano on the highest notes of its compass, those passages, therefore

15. Questa seconda edizione fu ampiamente pubblicizzata e recensita sulle colonne di «The Musical World» di quell'anno: si veda ad esempio *Review: Complete School of Singing, by John Barnett*, «The Musical World», 47/9, 1869, p. 135. Non è stato possibile consultarne una copia: con buona probabilità, l'unico esemplare reperibile è conservato alla «Library of Congress» (il cui catalogo riporta però la data 1844, probabilmente erronea vista la coincidenza degli editori). Le informazioni circa luogo e costi delle lezioni di Barnett sono tratte dal seguente articolo pubblicitario: *Lessons in Singing. Mr. John Barnett, Author of "New Vocal School", the Opera of "The Mountain Silph", &c.*, «Cheltenham Looker-On», 25 novembre 1848, p. 16.

14. Falsetto che, a sua volta, è definito come «an artificial voice, used only in Tenor and Contralto voices, it is produced in the head, and is on that account called by the Italians, *voce di testa*; the Italians use it as little as possible, considering it unnatural and altogether unpleasant» [ivi, 3]. Insomma, la solita vaga definizione per questa vera e propria *crux* della vocalità ottocentesca.

cannot be sung with effect, without the aid of the mezzo Tenore [...] In studying to cultivate this useful species of voice, the pupil should commence with the note E, beginning Forte, and diminishing into the Mezzo Tenore, and so on, up to A, if his compass will allow, then, with the higher note in Mezzo Tenore, and gradually making the crescendo into the Chest note, descending again to E. [...] The pupil will [...] perceive that the Mezzo Tenore enables him to sing from a Chest note to a Falsetto note without break or harshness.

Al netto delle implicazioni squisitamente tecniche, su cui per ora sorvolo, l'uso semantico di Barnett per *mezzo tenore* mi risulta essere un *hapax*. La locuzione in sé, però, non è inedita né ignota: già Celletti [1979, 226] e Crutchfield [1989, 294] ne segnalano l'impiego nella trattatistica quale sinonimo per baritono, dunque come calco di mezzo-soprano per le voci maschili intermedie.¹⁵ Ed è in questa forma che *mezzo tenore* (o *mezzo tenor*) compare già dai primi dell'Ottocento anche nella pubblicistica, specie in area tedesca e spesso con una sfumatura privativa, come a indicare una qualche insufficienza nell'estensione o nella potenza vocale. È il caso, ad esempio, di quanto scrive un corrispondente in merito al rimaneggiamento della *Creazione* di Haydn a opera del fortepianista Daniel Steibelt, che avrebbe poi portato alla prima parigina del lavoro nel 1800:

Ob es wahr sei, dass Haydn dem Herrn Steibelt sogar den Auftrag gegen habe, Änderungen mit diesem trefflichen Werke vorzunehmen, so viele Passagen umzuschreiben und ganze Stücke in andere Tonarten umzusetzen – davon können wir uns nicht leicht überzeugen. Diese geschähe zum Beispiel mit der Rolle Adams, die Garat¹⁶ singen sollte, der denn doch nur höchstens die Tiefe eines Mezzo-Tenore besitzt, da doch Haydn diese Rolle für einen schon ziemlich kräftigen Bass schrieb.¹⁷

In una recensione di un *Don Giovanni* andato in scena a Dresda il 23 settembre 1821, leggiamo che il protagonista «Hr. Unzelmann, der mehr ein mezzo tenore ist, hatte nicht Kraft genug für die Rolle des Don Juan».¹⁸

15. Entrambi, tuttavia, senza indicare le proprie fonti. Circa la questione del baritono, si veda Beghelli [1996b].

16. Pierre Garat (1762-1823), di origini basche, dapprima cantante alla corte di Maria Antonietta, quindi, dopo il Terrore, docente al neonato «Conservatoire», ebbe tra i propri allievi cantanti di fama quali Nourrit padre e Nicolas-Prospér Levasseur: si veda Miall [1913].

17. «Non è facile persuadersi che sia vero che Haydn abbia addirittura commissionato al signor Steibelt di apportare modifiche a quest'opera eccellente, riscrivendone tanti passaggi e trasponendone interi brani in altre tonalità. È quanto sarebbe avvenuto, ad esempio, per il ruolo di Adam, affidato a un cantante, Garat, che ha al massimo la profondità di un mezzo-tenore, mentre Haydn aveva scritto questo ruolo per un basso di considerevole potenza» (traduzione mia): *Korrespondenz: Briefe über Musik und Musiker in Paris. A. d. Französischen. Fünfter Brief*, «Allgemeine musikalische Zeitung», 3/24, 1801, pp. 411-419: 415.

18. «Il signor Unzelmann, che è più un mezzo tenore, non aveva voce abbastanza potente per il ruolo di Don Giovanni»: *Dresden. Kurze Übersicht des Bemerkenswerthen in den Leistungen der deutschen und italienischen Oper, und der Concertmusik, in den letzten zwölf Monaten*, «Allgemeine musikalische Zeitung», 24/18, 1822, pp. 287-293: 288-299.

Sempre in area tedesca ha luogo una fissazione di rilievo, con l'ingresso della locuzione nell'importante *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* di Jacob Gottfried Weber – importante, tra le altre cose, perché prima opera di teoria musicale a circolare negli Stati Uniti in traduzione inglese.¹⁹ Circa il *mezzo tenore*, vi leggiamo che «a voice which lies between the tenor and base is called a *Low Tenor*, a *Half-Tenor*, *Mezzo-Tenore*, *Basse Taille*, – or a *High Base*, a *Half-Base*, *Barytone*, *Baritono*, *Concordant*, just according as it comes nearer the actual Tenor or the perfect Base voice» [Weber 1846, 133].²⁰

Con Weber scopriamo in sostanza che, ben lungi dall'essere solo sinonimo per baritono, *mezzo tenore* è una tra le espressioni utilizzabili (e utilizzate) per identificare una gamma di vocalità di confine in un periodo di forte mobilità nelle pratiche e, di conseguenza, nel lessico – in fondo, non erano quelli i decenni in cui si usava affidare il ruolo eponimo di *Don Giovanni*, puntatissimo, ai vari Nicola Tacchinardi, Andrea Nozzari, Domenico Donzelli, Claudio Bonoldi e (addirittura) Adolphe Nourrit? Da qui, probabilmente, la sfumatura privativa di cui si è detto, come pure, soprattutto, le attestazioni in cui *mezzo tenore* sta a tutti gli effetti per un *tipo* di tenore. Così, ad esempio, «La Fama» del 24 marzo 1837 racconta che, nel terzo atto dei *Puritani*, «puntato con estrema intelligenza» a che «i [suoi] bei mezzi [...] si poterono sviluppare con facilità», il tenore Lonati (Arturo) sorprese con «due falsetti confacenti per un mezzo tenore per la loro pienezza e per la loro forza». ²¹ Più tardi, sul britannico «Evening Freeman» leggiamo di una *Norma* in cui, nei panni di Pollione, il cremonese Ambrogio Volpini «contrived to display a mezzo-tenor voice, possessing both richness and power, and capable, with a little exertion, of achieving high repute for its possessor». ²² Dato interessante è che tra 1847 e 1849, Volpini era stato protagonista di successo nelle prime portoghesi di alcune opere di Verdi, cantando tra gli altri Oronte (*Lombardi*), Jacopo Foscari (*I due Foscari*) e Macduff (*Macbeth*) [Cymbron 2002, 263]. Ma di verdiano, qui, non c'è solo un cantante: mi pare infatti rilevante che, mentre il bussetano andava tessendo al baritono le sue vesti vocali

e drammaturgiche definitive, il significato di *mezzo tenore* slittasse fino a definire ruoli tenorili privi di acuti estremi, e oggi solitamente affidati a lirico-spinti e spinti.²³ Le tracce di questo slittamento sono particolarmente evidenti in ambito britannico: nel loro celebre (e popolare) *Dictionary of Musical Terms*, John Stainer e William Barrett [1876, 292, 51] descrivevano il *mezzo tenore* come «a voice of tenor quality and baritone range», diversamente dal baritono che possiede «a voice of fuller quality than a tenor and lighter than a bass, having a compass partly included in both». ²⁴ Infine, la *Modern Vocal School* di Henry Frederick Hemy – che ebbe ampia circolazione per tutti gli anni Settanta esplicitamente quale metodo di istruzione fai-da-te per amatori, arrivando finanche ai *dominions*²⁵ – suddivideva così le voci maschili: Base (*mi₁-mi₃*), Baritone (*sol₁-fa₃*), Mezzo-Tenor (*la₁-si₃*), Tenor (*do₂-mi₄*) [Hemy 1872, 16]. Alla luce delle attestazioni raccolte, si può desumere che le narrative circa il *mezzo tenore* riguardino non tanto il baritono, quanto il baritenore di settecentesca memoria, le progressive trasformazioni di tale vocalità e il loro non semplice inquadramento all'interno del cangiante panorama di voci e drammaturgie. Cosa ci dice tutto ciò circa Barnett? E, viceversa, cosa Barnett circa ciò che lo circonda? Aggiungiamo un tassello.

Nella Prefazione al trattato, l'autore esprime «his gratitude [...] for the knowledge he has acquired of many of the principles contained in this work» [Barnett 1829, 1] a Giovanni Liverati, discepolo della scuola martiniana per tramite del «primo Sopranello» Lorenzo Gibelli [Pancaldi 1830, 8], successore nel 1815 di Vincenzo Pucitta quale direttore musicale del «King's Theatre», dunque tra i primi docenti di canto italiano alla «Royal Academy of Music» [Wessely 2001; Vellutini 2019, 62]. Non è possibile attestare una diretta ascendenza liveratiana, in assenza di scritti teorici suoi e del suo maestro bolognese, almeno per il momento.²⁶ Al netto di una filiazione pedagogica (o culturale) che non sarebbe comunque priva di problemi, mi pare tuttavia degno di nota che nelle vicende del *mezzo tenore* compaiano due nomi di cantanti notoriamente dotati di

19. Più precisamente, fu tradotta in inglese la terza edizione tedesca del 1830-1832, laddove la prima risaliva al 1817. Per ulteriori informazioni si veda Holtmeier [1994-2008].

20. Così in originale: «Eine Mannsstimme, welche zwischen Tenor und Bass liegt, entweder tiefer Tenor, Halbtenor, Mezzotenore, basse taille, oder hohe Basstimme, Halbbass, Baryton, Baritono, Concordant, je nachdem sie nämlich mehr dem wirklichen Tenore, oder mehr der vollen Basstimme nahe kommt» [Weber 1830, 159].

21. *Gazzetta teatrale: Vienna, I.R. Teatro presso la Porta Carinzia*, «La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri», 2/62, 1837, p. 246. Devo purtroppo rimandare ad altra sede una riflessione sui possibili e affascinanti legami tra il concetto di *mezzo tenore* e quello di *mezzo carattere*.

22. *The Italian Opera. Miss Catherine Hayes*, «The Evening Freeman», 23 marzo 1857, p. 2.

23. Nei tre ruoli menzionati per Volpini, infatti, la linea verdiana non si spinge mai oltre il *si₃*. Ciò, ovviamente, escludendo il *si₃* 'di tradizione' per «La mia letizia infondere», aria di Oronte nel II Atto dei *Lombardi*, e il *do₄* di Pollione, che Bellini scrisse per i potenti falsetti di Donzelli che, qualunque cosa fossero, certo non assomigliavano al (meraviglioso) acciaio di Franco Corelli.

24. Si aggiungono inoltre tre tipologie tenorili: «*Tenore buffo*, a tenor singer to whom is assigned a comic part in an opera; *Tenore leggero*, a tenor singer with a voice of light small quality; *Tenore robusto*, a tenor singer with a full, strong, sonorous voice» [ivi, 431-432].

25. Troviamo il trattato in vendita ancora nel 1878 presso «Harold & Company», negozio di musica con sede al n. 3 di Dalhousie Square, Calcutta: si veda *Self-Instructions Books and Exercises*, «Civil & Military Gazette» (Lahore), 30 maggio 1878, p. 10.

26. Segnalo due raccolte gibelliane di solfeggi per basso e tenore, manoscritte e inedite [Gibelli I-Bc Ms. FF 135; I-Bc Ms. FF 136], entrambe sprovviste di qualsivoglia indicazione teorica, nella tradizione dei trattati di tipo *b*.

estensioni formidabili, benché non castrati: il Gibelli, appunto, maestro di Crescentini, Babini e Rossini, e il Pierre Garat della *Creazione* parigina, «le chanteur le plus étonnant qu'ait eu la France» [Fétis 1862, 309], la cui voce «was eventually neither bass nor baritone nor tenor nor alto, but a combination of all: the whole gamut of the human voice» [Miall 1913, 55]. In relazione al trattato di Barnett, tali presenze suggeriscono, se non già risposte, almeno potenziali piste di ricerca. In particolare, è chiaro che sarebbe proficuo approfondire ulteriormente l'indagine sulle multiformi interrelazioni tra (bari)tenori e castrati, proseguendo un lavoro già inaugurato, tra gli altri, da John Potter [2007]. Ritengo infatti che studiando questa connessione nei suoi molteplici livelli (didattica, estetica, drammaturgia) sarebbe possibile ampliare le nostre conoscenze in merito al falsetto e alle modalità del passaggio agli acuti nella prima metà dell'Ottocento: questioni di enorme rilevanza tanto per le pratiche quanto per gli immaginari a esse legati, come mostra egregiamente la 'dissacrazione' del mito del 'do di petto' da parte di Beghelli [1996a].

In effetti, ciò che Barnett ci descrive col suo *mezzo tenore*, ipoteticamente nel solco di consuetudini performativo-didattiche maturate dai baritenori tardo-settecenteschi, sembra anticipare di almeno un decennio la *voix mixte* di García figlio [Parr 2018]. Si tratta non già dell'unione dei registri di petto e di testa (o falsetto) attraverso una fusione tra alcune caratteristiche di entrambi – pure regola aurea della teoria belcantistica per tutto il secolo [Gentili 2021], e probabilmente l'espedito che ha nelle orecchie Edgcombe quando parla di *evenness* – quanto, piuttosto, della ricerca di un tipo ulteriore di emissione modale attraverso un'azione calibrata della laringe (in basculamento anteriore²⁷), emissione che non genera 'rotture o divisioni' (innanzitutto timbriche) se portata verso la piena risonanza, come invece avverrebbe per il falsetto vero e proprio.²⁷ Insomma: *tertium datur*, forse, e prima di quanto ce lo aspetteremmo.

Ma ciò che più mi interessa in questa sede è che, se debitamente contestualizzata, l'aporia lessicale da cui siamo partiti smette di essere tale. Che Barnett abbia mutuato la locuzione *mezzo tenore* da Liverati, o meno, la sua applicazione alla questione del passaggio 'fa senso', ossia, ne ha e ne produce: richiama produttivamente i processi in corso di sistematizzazione tipologica delle differenti vocalità; si appropria del referente (baritono/baritenore come luogo di essenze intermedie: come scrive Miall per Garat, né basso né tenore né contralto, eppure tutto ciò) e lo sfrutta per spiegare un fenomeno sonoro probabilmente percepito come ambiguo (una voce che «partecipa in una certa misura» del petto e del falsetto,

27. Non volendo indulgere in tecnicismi eccessivi per questa sede, circa queste faccende mi limito a rimandare a Hollien [1974] e Beghelli [1996a, 107-110].

ma non è né l'una né l'altra); dunque, rimette in circuito questa nozione quale nuovo tassello all'interno di un sistema mobile di saperi.

Certo, mi si potrebbe contestare che sono solo parole, sia qui sia nel trattato più tardo, dove leggiamo ad esempio che «the *timbre de la voix* [...] is equivalent to the Italian "vibrato"» e consterebbe di un «energetic tremulousness upon long notes, which imparts great fervour and intensity of passion to a passage» [Barnett 1845, 108]. Potrebbe trattarsi di banali sviste (non lo credo); oppure di scelte operate per ignoranza; o, ancora, per ragioni di mercato. In quest'ultimo caso sarei potenzialmente d'accordo: l'uso dell'italiano è una chiara marca di appetibilità per palati coloniali; inoltre, l'impiego di termini quali *mezzo tenor* richiama quell'«immaginare nuove parole in non poca quantità» che l'anonimo recensore in esergo notava in merito al popolarissimo dizionario musicale del già citato Hamilton [1841], giunto ormai alla sua tredicesima edizione e destinato a ristampe e ampliamenti sino alla fine del secolo. Sia come sia, lo sanno bene i filologi: al pari della calunnia, anche la svista è un venticello. Non si fatica allora a immaginare una Miss di buon lignaggio, o un giovanotto di belle canore speranze, leggere Barnett (o chi per lui) e arrovellarsi su questo o quel concetto, ricordando della tale recensione che ne scriveva diversamente, e poi magari andando a cercarlo tra dizionari musicali, altri trattati, riviste, memorie di altri *connoisseur*: operazioni non dissimili da quelle che ho compiuto io stesso, e che sono di enorme interesse in sé a prescindere dalla possibilità di ricavarne informazioni incontrovertibili su come si cantasse.

Ed ecco che, al crocevia tra storia materiale della produzione e storia culturale dei consumi, il trattato emerge pienamente quale motore di pratiche multiformi, niente affatto limitate al saper cantare. Esso funziona a tutti gli effetti come fucina di immaginari, al pari della pubblicitaria ma con esiti potenzialmente più normativi in virtù della maggiore permanenza nel tempo e sul mercato. All'interno dell'oggetto-trattato si stratificano livelli molteplici di traduzione, giocati sul filo di una tensione produttiva tra nuove pratiche esperite in teatro e loro sistematizzazione teorica in ambito transnazionale: traduzione di suoni in parole, certo, ma anche, specie per un contesto come quello qui analizzato, di lemmi stranieri in concetti chiari a un pubblico locale, costantemente in bilico «between the usages of the Italian school and the prejudices of English ears».²⁸ Gli

28. *Treatises on Singing*, «The Quarterly Musical Magazine and Review», 1/7, 1818, pp. 351-370: 353. L'anonimo autore dell'articolo (con tutta probabilità Bacon stesso, *editor* della rivista ospite) impiega questa espressione in riferimento agli 'errori di giudizio' del tenore John Braham (1774-1856), tra i più celebrati cantanti inglesi del primo Ottocento, che però impiega a sproposito il portamento, espedito confacente all'opera italiana e ai suoi performer, ma non ai repertori autoctoni e ai loro campioni.

esiti possono rivelarsi tanto più interessanti quanto più apparentemente imperfetti; soprattutto, studiarli in chiave di storia culturale ci permette di meglio cogliere il canto e le ideologie che lo riguardano all’interno della rete complessiva di atti compositivi, performativi, didattici, partecipativi e discorsivi che tutti assieme, e in pari grado, fanno dell’opera una tradizione culturale.

Abstract

Nineteenth-century treatises and transnational imaginaries of singing: the case of John Barnett, “father of English Opera”

Research on singing treatises as a source of past performance practices is hampered by the considerable opacity inherent in these objects themselves and in the mechanisms of inculturation of singing. Given these difficulties, I propose in this paper to adopt an emic perspective: this means recognising the treatises primarily as commercial products aimed at amateurs and designed to activate multiple practices, and thus as cultural agents in the multiple processes of constructing meanings and values for opera. With this in mind, and drawing on recent work by Susan Rutherford and Claudio Vellutini on the British context, I analyse a treatise published in 1829 by John Barnett, composer, vocal teacher and acknowledged ‘father of English opera’ in the nineteenth century. I focus in particular on certain passages in which Barnett deviates even conspicuously from the established use of certain vocal terms and concepts. Comparison with other contemporary evidence, including newspaper articles, opera reviews and ‘popular’ music dictionaries, allows us to frame Barnett’s peculiar solutions as the result of multifaceted processes of translation, in-between new practices experienced in the theatre and their theoretical-aesthetic systematisation in the transnational sphere.

Bibliografia

- BACON Richard Mackenzie, 1824, *Elements of Vocal Science; being a philosophical enquiry into some of the principles of singing*, London, Baldwin, Cradock and Joy.
- BARNETT John, 1829, *Elements of Singing: Containing Several Principles for the Execution of Passages and the Formation of Style with Every Facility for the Acquirement of a Perfect Knowledge of Singing. Likewise a Series of Exercises on the Different Roulés for Every Species of Voice*, London, Mayew & Co.
- 1842, *Systems & Singing Master: An Analytical Comment upon the Wilhem System, as taught in England; with Letters, Authenticated Anecdotes, and Critical Remarks, upon Mr. John Hullah’s Manual, and the Prefatory Minute of the Council of Education*, London, W. S. Orr & Co.
 - 1845, *School for the Voice, or The Principles of Singing, being a Short Treatise Theoretical and Practical on the Culture and Development of the Voice, consisting of a Series of Original and Progressive Exercises, Calculated to Facilitate and Perfect Execution. According to the Modern Style of Vocalization, both Italian and English, to which are Appended Fixed Laws and General Rules for the Attainment and Regulation of Style, with a Short Essay upon Pronunciation, the Whole Designed not merely for the Use of Pupils, but as a Guide and Assistance to the Teacher Precluding the Necessity of Writing Exercises*, London, Addison & Hodson.
- BEGHELLI Marco, 1994, *Il contributo dei trattati di canto ottocenteschi al lessico dell’opera*, in NICOLODI – TROVATO, 1994, pp. 177-223.
- 1995a, *I trattati di canto italiani dell’Ottocento. Bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico*, Tesi di dottorato, Bologna, Università degli Studi di Bologna.
 - 1996a, *Il “do di petto”. Dissacrazione di un mito*, «Il Saggiatore musicale», 3/1, pp. 105-149.
 - 1996b, *Sulle tracce del baritono*, in eds. NICOLODI Fiamma – TROVATO Paolo, *Tra le note. Studi di lessicografia musicale*, Firenze, Cadmo, pp. 57-91.
 - 2013, *I trattati di canto: una novità del Primo Ottocento*, in PFEIFFER – FLAMM 2013, pp. 121-132.
- A Card – Signor Lanza*, «The Bell’s Weekly Messenger», 1 gennaio 1809, p. 7.
- CARTER Scott A., 2013, *Forging a Sound Citizenry: Voice Culture and the Embodiment of the Nation, 1880-1920*, «The American Music Research Center Journal», 22, pp. 11-34.
- CELLETTI Rodolfo, 1979, *On Verdi’s Vocal Writing*, in eds. WEAVER William – CHUSID Martin, *The Verdi Companion*, London, Gollancz, pp. 216-238.
- Chit-Chat*, «Theatrical Journal», 6/309, 1845 p. 367.
- CRUTCHFIELD Will, 1989, *The Classical Era. Voices*, in eds. BROWN Howard Mayer – SADIE Stanley, *Performance Practice: Music after 1600*, London, Macmillan, pp. 292-319.

CYMBRON Luísa, 2002, «*O celebre auctor dos “Lombardos” e do “Hernani”*». *Verdi in Portugal in the 1840s*, in eds. LA VIA Stefano – PARKER Roger, *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, EDT, pp. 253-272.

DAVIES James Q., 2014, *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley, The University of California Press.

DAVIES James Q. – LOCKHART Ellen eds., 2016, *Sound Knowledge: Music and Science in London, 1789-1851*, Chicago e London, The University of Chicago Press.

Dresden. Kurze Übersicht des Bemerkenswerthesten in den Leistungen der deutschen und italienischen Oper, und der Concertmusik, in den letzten zwölf Monaten, «Allgemeine musikalische Zeitung», 24/18, 1822 pp. 287-293.

EDGCUMBE Richard 2nd Earl of Mount Edgcumbe, 1824, *Musical Reminiscences of an Old Amateur, for Fifty Years, from 1773 to 1823*, London, W. Clarke.

FÉTIS François-Joseph, 1862, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. III, Paris, Firmin-Didot.

FICKERS Andreas – VAN DEN OEVER Annie, 2022, *Doing Experimental Media Archaeology: Theory*, Berlin e Boston, De Gruyter Oldenbourg [https://doi.org/10.1515/9783110799774].

Gazzetta teatrale: Vienna, I.R. Teatro presso la Porta Carinzia, «La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri», 2/62, 1837, p. 246.

GENTILI Barbara, 2021, *The Changing Aesthetics of Vocal Registration in the Age of ‘Verismo’*, «Music & Letters», 101/1, pp. 54-79.

GENTILI Barbara – PALMA Daniele, 2023, *Earthy Singing, Sensuous Voices: Timbre and orthodoxies of beautiful singing in operatic early recordings (1900–1940)*, in eds. MOREDA RODRIGUEZ Eva – STANOVIĆ Inja, *Early Sound Recordings: Academic Research and Practice*, London, Routledge, pp. 76-96.

GIBELLI Lorenzo, s.d., *Solfeggi in Basso del Sig.^r M.^{ro} Lorenzo Gibelli Prof.^e del Liceo Musicale*, copia ms., I-Bc Ms. FF 135 [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/FF/FF135/].

– s.d., *Solfeggi per Tenore del Sig. Maestro Lorenzo Gibelli Accademico Filarmonico e Professore del Liceo*, copia ms., I-Bc Ms. FF 136 [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/FF/FF136/].

HAMILTON James Alexander, 1841, *Hamilton’s Dictionary of Two Thousand Musical Terms; with an Appendix of Five Hundred other Words by John Bishop*, thirteenth edition, London, R. Cocks & Co.

HEMY Henry Frederick, 1872, *Hemy’s Royal Modern Vocal School for Bass, Baritone, Mezzo-Tenor, Contralto, and Mezzo-Soprano, and Young Students Generally, &c.*, London, Metzler & Co.

HENNION Antoine – LEVAUX Christophe eds., 2021, *Rethinking Music through Science and Technology Studies*, London, Routledge.

HENSON Karen ed., 2016, *Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age*, Cambridge, Cambridge University Press.

HOLLIEN Harry, 1974, *On vocal registers*, «Journal of Phonetics», 2, pp. 125-143.

HOLTMEIER Ludwig, 1994-2008, *Weber, (Jacob) Gottfried* in MGG, vol. xvii, pp. 574-577.

HULLAH John Pyke, 1841, *Wilhelm’s Method of Teaching Singing, Adapted to English Use*, London, J. W. Parker.

The Italian Opera. Miss Catherine Hayes, «The Evening Freeman», 23 marzo 1857, p. 2.

KOLIN Diane, 2021, *Hamilton, James Alexander* in *Grove Music Online*, [https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380192].

Korrespondenz: Briefe über Musik und Musiker in Paris. A. d. Französischen. Fünfter Brief, «Allgemeine musikalische Zeitung», 3/24, 1801, pp. 411-419.

LANZA Gesualdo, 1813, *Elements of Singing in the Italian & English Styles, Familiarly and Thoroughly Exemplified for Pupils of Every Age to Acquire the Science of Vocal Music with Greater Facility*, 4 vols., Londra, Chappell.

Lessons in Singing. Mr. John Barnett, Author of “New Vocal School”, the Opera of “The Mountain Silph”, &c., «Cheltenham Looker-On», 25 novembre 1848, p. 16.

LEYDI Roberto, 1988, *Diffusione e volgarizzazione*, in BIANCONI – PESTELLI 1988, pp. 303-392.

MGG, 1994-2008, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, ed. Ludwig Finscher, 29 vols., Kassel [...], Bärenreiter; Stuttgart-Weimar, Metzler.

MIALL Bernard, 1913, *Pierre Garat, Singer and Exquisite: His Life and his World (1762-1823)*, London, T. Fisher Unwin.

NEW GROVE, 2001, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. Stanley Sadie, 29 vols., London, Macmillan.

NEW GROVE OPERA, 1992, *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, 4 vols., London, Macmillan.

New Music. Hamilton’s Dictionary of Two Thousand Musical Terms. Cocks and Co., «New Court Gazette», 25 settembre 1841, p. 12.

On the 1st of January was published, The FIRST WEEKLY NUMBER of LANZA’S ELEMENTS OF SINGING, «The Aris’s Birmingham Gazette», 4 gennaio 1813, p. 1.

PALMA Daniele, 2021, *Tenori d’opera italiana in disco (1900-1950). Discorsi, pratiche, immaginari culturali*, Tesi di dottorato, Firenze, Università degli Studi di Firenze.

PANCALDI Carlo, 1830, *Vita di Lorenzo Gibelli, celebre contrappuntista e cantore*, Bologna, Nobili e Comp.

PARIKKA Jussi, 2019, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci; edizione originale *What is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity Press, 2012.

PARKER Roger – RUTHERFORD Susan eds., 2019, *London Voices, 1820-1840: Vocal Performers, Practices, Histories*, Chicago, The University of Chicago Press.

PARR Sean, 2018, *Vocal Vulnerability: Tenors, Voix Mixte and Late Nineteenth-Century French Opera*, «Cambridge Opera Journal», 30/2, pp. 138-164.

POTTER John, 2007, *The Tenor-Castrato Connection, 1760-1860*, «Early Music», 35/1, pp. 97-110.

Review: Complete School of Singing, by John Barnett, «The Musical World», 47/9, 1869, p. 135.

Review of Music, «The Harmonicon», 7/6, 1829, pp. 134-139.

ROGERS Henry M., 1925, *John Barnett, Musician*, «The Harvard Graduates' Magazine», 33/132, pp. 595-605.

RUTHERFORD Susan, 2013, «*Bel canto*» and cultural exchange: *Italian vocal techniques in London 1790-1825*, in PFEIFFER – FLAMM 2013, pp. 133-146.

– 2019, «*Singer for the Million*»: *Henry Russell, Popular Song, and the Solo Recital*, in PARKER – RUTHERFORD 2019, pp. 201-220.

SADIE Stanley, 1992, *Singing: A Bibliography* in NEW GROVE OPERA, vol. IV, pp. 386-401.

Self-Instructions Books and Exercises, «Civil & Military Gazette» (Lahore), 30 maggio 1878, p. 10.

STAINER John – BARRETT William Alexander eds., 1876, *A Dictionary of Musical Terms*, London, Novello, Ewer & Co.

STANOVIĆ Adam, 2023, *Trust in Early Recordings: Documents, Performances and Works*, in eds. MOREDA RODRIGUEZ Eva – STANOVIĆ Inja, *Early Sound Recordings: Academic Research and Practice*, London, Routledge, pp. 248–266.

STEFFAN Carlida – ZOPPELLI Luca, 2023, *Nei palchi e sulle sedie. Il teatro musicale nella società italiana dell'Ottocento*, Roma, Carocci.

TEMPERLEY Nicholas – BURTON Nigel, 2001, *Barnett, John* in NEW GROVE, vol. II, pp. 742-744.

TOFT Robert, 2013, *Bel Canto: A Performer's Guide*, New York, Oxford University Press.

Treatises on Singing, «The Quarterly Musical Magazine and Review», 1/7, 1818, pp. 351-370.

TRIPPETT David – WALTON Benjamin eds., 2019, *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press.

VELLUTINI Claudio, 2019, *Interpreting the Italian Voice in London (and Elsewhere)*, in PARKER – RUTHERFORD 2019, pp. 51-69.

WEBER Gottfried, 1830, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Dritte neuerdings überarbeitete Auflage*, Mainz, Schott.

– 1846, *Theory of Musical Composition, Treated with a View to a Naturally Consecutive Arrangement of Topics, Translated from the Third, Enlarged and Improved, German Edition, with Notes, by James F. Warner*, 2 vols., Boston, Wilkins, Carter & Co.

WESSELY Helene, 2001, *Liverati, Giovanni* in NEW GROVE, vol. XV, pp. 16-17.

HITE Eric Walter, 1983, *A History of English Opera*, London, Faber & Faber.

Sitografia

Sound and Materialism in the 19th Century – University of Cambridge Research Group, <https://sound-matter.com>

Alessandro Avallone

Lutto e melanconia nel *Mefistofele* di Arrigo Boito

La vicenda editoriale ed artistica della prima opera di Arrigo Boito – il *Mefistofele*, di cui il poeta-musicista scapigliato fu autore sia della poesia che della musica – è senza dubbio una delle più intricate e complesse nella storia dell'opera italiana. Del dramma musicale possediamo due libretti, ambedue geniali riduzioni del poema goethiano: una prima versione, stampata qualche mese prima dell'esordio scaligero del 5 marzo 1868, e una seconda, approntata per la ripresa bolognese del 4 ottobre 1875.¹ Conserviamo però una sola partitura, il cui voluminoso autografo è tuttora depositato presso l'Archivio Ricordi di Milano.² Tra il primo e il secondo *Mefistofele* vi sono senza dubbio sostanziali differenze: è necessario, tuttavia, non cadere nell'attraente tranello che considera indipendenti e autosufficienti le due opere: se è giusto parlare, per quanto riguarda il libretto, di due distinti *Mefistofele*, non è ormai possibile asserire – grazie anche al contributo di studi importanti, non certo recenti – che esistessero due partiture differenti, e che il primo rivestimento musicale sia stato completamente rimosso o addirittura distrutto per mano dell'autore stesso.³

La perdita di gran parte della musica del primo *Mefistofele* non impedisce di poter apprezzare il testo poetico boitiano in tutta la sua interezza e genialità. Fu proprio l'effettiva superiorità – a livello metrico, linguistico, stilistico – del libretto originale a convincere Piero Nardi – curatore della

1. Di ambedue i libretti non possediamo un vero e proprio autografo, allo stato attuale delle ricerche: più precisamente, se del primo libretto autografo non vi è proprio traccia, nel caso della seconda redazione abbiamo le correzioni di mano dell'autore, apposte direttamente su un esemplare a stampa dell'edizione Ricordi 1868. Tale documento è oggi conservato presso il Museo Teatrale della Scala di Milano. Ambedue stampati presso i tipi Ricordi, rispettivamente nel 1868 e nel 1875, si differenziano nella struttura drammatica, enunciata dal frontespizio: «Opera in un prologo e cinque atti» il primo e «Opera in un prologo, quattro atti e un epilogo» il secondo. Il primo libretto è oggi disponibile in un'edizione critica a cura di Emanuele d'Angelo, preceduta da un importante e prezioso saggio introduttivo. Si veda Boito [2013].

2. La partitura autografa, suddivisa in cinque tomi rilegati, presenta alcuni materiali originali e tutti gli interventi successivi di mano dell'autore apposti durante il lavoro di revisione. Questa particolarità rende tale documento decisamente problematico ai fini di una datazione precisa delle modifiche; ma, allo stesso tempo, permette di individuare le pagine originali conservate da Boito, basandosi su evidenze filologiche sufficientemente solide.

3. Per gli studi relativi all'autografo del *Mefistofele* si veda almeno Nicolaisen [1978], Ashbrook [1988a; 1988b], Salvetti [1977].

celebre raccolta degli scritti dell'artista padovano – ad inserire la versione del 1868, preferendola a quella definitiva [Boito 1842, xiv]. Egli riprese l'unica ristampa del libretto, curata da Michele Risolo per i tipi Perrella, uscita a Napoli due anni prima che Boito morisse.⁴ Le edizioni del libretto del 1868 furono in realtà due, stampate a spese di Boito prima dell'esordio, ad un mese di distanza l'una dall'altra: si tratta dell'edizione Ricordi, pubblicata nel gennaio del 1868, e dell'edizione Bernardoni, uscita il mese successivo con alcune varianti significative.⁵ Nell'edizione critica del testo da lui curata, Emanuele d'Angelo sottolinea come l'edizione Bernardoni dovrebbe essere quella di riferimento, pur presentando molte lacune e diversi refusi che la sviscerano; inoltre, è necessario tenere a mente che Boito stesso scelse un esemplare Ricordi per applicarvi le modifiche del secondo *Mefistofele*, prediligendo evidentemente quell'edizione. Aldilà delle vicende editoriali dei due libretti, ad oggi si dispone effettivamente di due testi indipendenti e dotati di autonoma dignità letteraria, pur ribadendo la maggiore energia sperimentale ed anticonvenzionale del primo; è quindi possibile confrontarne il contenuto e indagarli separatamente. La condizione della partitura, come già detto, non è altrettanto felice, e ancora oggi attende un'edizione critica.

Provare a comprendere meglio quanto accaduto all'autore – sul piano creativo e psicologico – tra le due versioni del dramma è l'obiettivo del mio contributo. Occorre innanzitutto tenere presente che per Boito, come ha scritto Gerardo Guccini [1988, 154], il melodramma non è la semplice messinscena di un testo musicato, bensì una commistione di «oggetti estetici autonomi (il testo e la musica) e di elementi delineabili soltanto per via progettuale (le scene, i movimenti, la recitazione, i costumi)». Riannodare le fila della processualità estetico-teatrale di Boito significa quindi provare a ricostruire il difficile equilibrio che egli cercò tra due impulsi contrastanti: da un lato l'ambizione di trasporre in forma melodrammatica ambedue le parti del *Faust* goethiano, dall'altro la necessità di costruire un nuovo tipo di spettacolarità, «individuando a tal fine nuove strategie e campi d'invenzione» [ivi, 164].

Il secondo *Mefistofele* segue la direttrice di una maggiore spettacolarizzazione, sabotando, con evidente rammarico di Boito, quelle idee drammatiche originarie, intellettualistiche ed elitarie. L'operazione culturale

4. Si tratta del *Primo Mefistofele di Arrigo Boito (1868)*, ristampato per cura di Michele Risolo, Napoli, Perrella, 1916. Si veda su questo Boito [2013, 9].

5. L'edizione Ricordi presenta il seguente frontespizio: «*Mefistofele* / Opera / in un prologo e cinque atti / di / Arrigo Boito / da rappresentarsi al R. Teatro della Scala / *Carnevale-Quaresima* 1868 / R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi / Milano-Napoli-Firenze»; l'edizione Bernardoni recita invece: «*Mefistofele* / Opera / in un prologo e cinque atti / di / Arrigo Boito / da rappresentarsi al R. Teatro della Scala / *Carnevale-Quaresima* 1868 / Seconda Edizione / Milano / Coi tipi di Giuseppe Bernardoni / 1868».

tentata con un'opera smaccatamente sperimentale ed avanguardistica partiva già con una consapevolezza di fondo: l'inesistenza di un uditorio capace di accoglierne la trasgressione e la carica anticonvenzionale. Se una platea del genere era – *de facto* – una pura utopia, non per questo Boito si piegò al fascino discreto del successo immediato e del bene di consumo con cui affermarsi nel mercato culturale nascente. La sua pur giovane autorialità, ha scritto Adriana Guarnieri Corazzol [2000, 98], esigeva che il proprio lavoro non fosse pensato «per il momento transitorio ma per durare in eterno (per entrare in una storia dell'opera): o in quanto sperimentalismo, o in quanto 'grande stile'». Se nella seconda versione dell'opera il giovane scapigliato fece «prevalere i valori performativi su quelli drammatici» [Guccini 1988, 164], il testo non si impoverì soltanto da un punto di vista musicale e drammatico, ma *in primis* nella sua veste letterario-poetica, e in ultima istanza nella sua dimensione estetica.

L'operazione di ripulitura degli elementi provocatori ed anticonvenzionali della prima versione non mirava soltanto a rendere più appetibile l'opera per un pubblico abituato all'architettura delle forme chiuse: non erano infatti i numeri solistici – si pensi alle arie di Mefistofele e alle romanze di Faust – o i duetti a mancare, quanto un trattamento musicale e drammatico che colmasse un orizzonte di attesa, fatto di partecipazione dell'uditorio, commozione, pezzi di bravura e d'effetto, concertati, *ensemble* vocali, cori etc. È lo stesso Giulio Ricordi a deplorare l'aria solistica di Margherita, pur densa di suggestivo lirismo (di cui però non si è conservata la musica del 1868) [Ricordi 1868]:

L'atto terzo, e la prima parte del quarto sono i lati più deboli dello spartito. Il terzo atto ci fa assistere alla morte di Margherita. Essa è in carcere, ed intuona una melodia, senza forme spiccate, senza ritmo, nella quale la stranezza della armonizzazione è vinta dalla stranezza dei vocalizzi.

La musica che ascoltò Ricordi peccava, nell'idea del critico, di idee melodiche e di una vitalità ritmica. Mancavano dunque quegli elementi belcantistici imprescindibili per la prima donna, o di cui, almeno, il pubblico milanese non desiderava fare a meno. Si può supporre che Boito scelse di sperimentare sia a livello vocale, con una melopea spettrale, lenta, monocorde, priva di fuochi d'artificio melismatici, che a livello armonico, ricercando dissonanze pure e risoluzioni audaci. Ciò apparve intollerabile per un uditorio che aveva applaudito con fervore il *Faust* di Gounod pochi anni prima, dove la morte di Margherita conosce ben altro trattamento. E la platea che fischiò clamorosamente il primo *Mefistofele* era ancora molto legata al modello rossiniano, che includeva, tra gli altri numeri, la «Gran scena» finale per la primadonna.

Per questa ragione Boito riscrisse l'aria, tagliando alcuni momenti fortemente sanguigni e vaneggianti, come i doppi senari in cui la fanciulla immagina di essere trascinata a morte dalla folla inferocita («La folla s'accalca – feroce, demente»). Il sacrificio brutale di un personaggio puro ed innocente è elemento centrale della drammaturgia scapigliata, e accompagnerà Boito ancora a lungo, sino a Gioconda e Desdemona; certo, Margherita viene redenta ed assunta in cielo – come accadrà per il da lei disprezzato Enrico, alla fine dell'opera – ma l'aspetto espiativo fu notevolmente ridotto dal poeta-musicista, rimodulando in termini più canonici l'originaria estetica dissacrante. In questo modo, dell'originaria canzone in due strofe e ritornello, rimasero soltanto gli ottonari delle due strofe, il cui suggestivo patetismo fu considerato sufficiente ed efficace. L'artista padovano tagliò gli otto versi del *refrain*, in cui apparivano anche un quadrisillabo tronco e un doppio quadrisillabo, lasciando soltanto la seconda parte (riporto in grassetto la sezione espunta):

**Tutti cantano canzoni
su di me, – m'han messa in favola,
così fan le rime e i suoni.
«Heisa hé!»**
L'aura è fredda, il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola via – vola via.⁶

Per quanto riguarda il satanico ed omonimo protagonista dell'opera, invece, Boito non ebbe ripensamenti: le due arie solistiche di Mefistofele sono rimaste quelle originali, ed è interessante come il 'momento solistico' del personaggio negativo – causa di tanto scandalo e polemica – non sia stato oggetto di emendamenti e rifiniture, quando l'altro protagonista, l'umanissimo scienziato, si era visto cambiare persino il registro vocale. Come ha notato Guido Salvetti [1977, 602], l'intento di Boito era chiaramente parodistico, specialmente nella celebre romanza del primo atto, dove «la *forma chiusa*, tradizionale momento del belcanto e della commozione, veniva sbeffeggiata dal fischio e dai gestacci vocali di Mefistofele». Nel libro dedicato allo studio 'acustemologico' delle opere di Puccini, Arman Schwartz [2016, 15-44] dedica un interessante capitolo

6. *Mefistofele* (1868), III, *Morte di Margherita*. Anche in questi versi, come spesso accade in Boito, l'ipoteso è costituito dalla lingua poetica dantesca. I versi espunti sono emblematici della rappresentazione – al femminile – dell'angosciosa sofferenza di personaggi alienati e alla deriva, protagonisti indiscussi di tanta narrativa scapigliata. Su questo vedi d'Angelo [Boito 2013, 192]: «Tra l'alterato ricordo dei delitti e la percezione del carcere Boito inserisce la stridente immagine della gente che schernisce Margherita, una sorridente collettività indifferente al dolore individuale».

all'irresistibile attrazione di Boito per la materialità del suono, o ancora meglio, per un suono che si incarna e prende forma nello spazio tra la musica e il linguaggio verbale.⁷ L'autore evidenzia la capacità sinestetica di Boito di giocare con le sillabe dei versi poetici, che da semplici fonemi verbali si trasformano in suoni musicali, per poi dissolversi in pura sonorità. Questa attenzione per la materialità sonora è presente anche nel *Mefistofele*. Nella prima aria del diavolo, *Son lo spirito che nega*, questo passaggio da un linguaggio verbale scritto ad una piena sonorità è trattato con grande abilità [ivi, 29]:

The first half of the text is little more than a litany of demonic sentiments, the sort of menacing but stock pronouncements that have given Boito's philosophizing such a bad name. Both the style and the sentiment soon change, however: steady *ottonari* break apart into lines of unequal length; the conventional opening rhyme scheme stutters; metaphysical doctrines are replaced with a series of blunt verbs.

Nel rivelare la propria reale identità, Mefistofele si presenta come una creatura votata alla negazione del mondo, al rovesciamento di ogni ordine. A seguire, la struttura poetica si frantuma in quadrisillabi spezzati, in doppi bisillabi, in due bisillabi tronchi, e infine nel famoso «fischio! fischio! fischio!», un senario costituito da un triplo bisillabo:

Son lo Spirito che nega
sempre, tutto: l'astro, il fior.
Il mio ghigno e la mia bega
turban gli ozi al Creator.
Voglio il Nulla e del Creato
la ruina universal.
È atmosfera mia vital
ciò che chiamasi peccato,
morte e Mal.
Rido e avvento – questa sillaba:
«No».
Struggo, tento,
ruggo, sibilo.
«No».
Mordo, invischio,
fischio! fischio! fischio!⁸

7. Il libro raccoglie il lavoro di ricerca proposto da Schwartz per la seconda edizione del «Premio Rotary Giacomo Puccini Ricerca» (2008), di cui è risultato vincitore con il progetto *Puccini's Soundscapes: Geography and Modernity in Italian Opera*. Il primo capitolo del libro, «Boito's materials», è dedicato al rapporto audace e innovativo che lo scapigliato ricercò tra parola poetica e suono musicale.

8. *Mefistofele*, I/2, *Il Patto*. Un'aria irrisoria e che volutamente si conclude con gestacci e impropri rivolti contro il pubblico.

La seconda sezione è maggiormente assertiva, enunciando i pilastri fondamentali del verbo estetico del demone, coincidente nelle sue sfumature più scabre e beffarde con la grammatica poetica scapigliata: «morte e Mal», ma anche i verbi in prima persona che esemplificano l'attività quotidiana di Mefistofele, «Struggo, tento, / ruggo, sibilo». Il «No», sillaba isolata, diventa un fonema da urlare, ruggire, unendo alla negazione del mondo anche la possibilità stessa del canto melodico. Questa simbiosi di parola e suono produce nei fatti una decomposizione linguistica che conduce, come osserva Schwartz [2016, 29], «to raw phonation [that] culminate in the final line: projecting nothing but empty air through his lips, Mefistofele begins to whistle».

La musica di Boito esprime al meglio in questa aria il proprio ruolo profetico, annunciando sonoramente, mediante il canto di Mefistofele, l'avvento di un'inesauribile forza negativa che spinge verso le profondità avernali il registro vocale del baritono. Gli attributi demoniaci del personaggio conoscono una forte caratterizzazione attraverso tutti gli espedienti linguistici che la giovane penna di Boito poteva ideare: i primi versi seguono un fraseggio ipnotico e vorticoso, che percorre la china di un tetracordo discendente, riaffiorando sulla rima baciata che cadenza in tonalità lontane – Re e Mi Maggiore – nel vano tentativo di sfuggire alle tenebre infernali. Dopo una serie di progressioni che provano a regolarizzare il canto del demone all'interno di strutture metriche equivalenti, una scarica di scale sinuose conduce nei più estremi abissi consentiti dal canto mefistofelico: con un nuovo cambio di tempo – l'ampliamento dello spettro ritmico era del resto uno dei principi dell'estetica musicale boitiana – il canto si spezza in una serie di singulti, che mediante cromatismi, tritoni e note ribattute preannunciano l'esplosione del fischio extranaturale. Mefistofele spinge la sua voce oltre i confini del palcoscenico, e rompendo la finzione melodrammatica fischia violentemente infilando le dita nelle labbra: dopo averlo accompagnato con diversi accordi spezzati diminuiti, l'orchestra erompe in una scala cromatica che sostiene un *mi* sopra il pentagramma, ultimo suono realistico, prima di dare voce alla più stravagante delle «metafisicherie» [Filippi 1868]. (Esempi 1 e 1bis).

Faust

Son lo Spi - ri-to che ne - ga sem pre, tut - to; l'as tro, il

pp *assai legato e cresc.*

Fau.

fior. Il mio ghi - gnoe la mia be - ga tur - ban gli - zi al Cre - a -

p *cresc.*

Fau.

tor. Vo - glio il

sf *p cresc.*

Ecc.

Esempio 1.
Son lo spirito che nega - *Mefistofele* I/2

Mefistofele

rall.

chia-ma-si pec - ca - to, ciò che chia-ma-si pec - ca - to, Mor - tee

19

strug-go, ten-to, rug-go, si - bi - lo, fi - schio! - fi - schio! fi - schio!

8 *Più mosso con fuoco*

Mal! Ri - doge av - ven-to ques-ta sil - la - ba: 'No'.

più mosso con fuoco

24 (fischia violentemente con le dita tra le labbra)

fi - schio! fi - schio! Eh!

8

13

Strug - go, ten-to, rug-go, si - bi - lo. 'No'. Mor - do, in - vi - schio,

ff a tempo *rall.* *f a tempo*

p

28 *Allegro focoso*

8

ff con brio

Ecc.

Esempio 1bis.
Son lo spirito che nega - *Mefistofele I/2*

Il secondo e ultimo intervento solistico di Mefistofele, *La ballata del mondo*, è decisamente meno eclettico. Anche per questa aria Boito conservò la musica del 1868, ma la carica anticonvenzionale è qui meno aggressiva. Va senza dubbio ricordato che nel primo *Mefistofele* l'intera scena del Brocken – il monte su cui si svolge il consesso demoniaco – era di per sé densa di stramberie blasfeme ed interventi sovranaturali, e probabilmente il poeta-musicista non volle calcare la mano anche a livello musicale. Questa non è però l'unica spiegazione: il gesto compositivo di Boito rifletteva la sua personalità inquieta e multiforme, e all'interno di una stessa opera conosceva, come il moto di un'onda, vette di geniale sperimentalismo e altri momenti di più facile acquiescenza in stilemi e forme ereditati dalla tradizione.

La ballata è strutturata in quattro strofe, di cui le prime tre di dieci versi quadrisillabi, eccezion fatta per il penultimo, che è un doppio quadrisillabo. L'ultima strofa è invece di soli sei versi – tutti doppi quadrisillabi – ma che si possono leggere, come spesso accade nelle architetture dimetriche di Boito, in diversi modi. I primi quattro possono essere infatti scomposti in un emistichio quaternario e uno quinario, e lo stesso vale per il quinto (che è un ottonario); l'ultimo verso è invece un quadrisillabo isolato, sulle icastiche parole del nuovo padrone del mondo, cui segue la rottura in mille pezzi del globo per terra, ultima follia scapigliata prima della sconfitta (temporanea) dell'oscurità:

Fola vana – è a lei Satàna
 riso e scherno – è a lei l'inferno,
 scherno e riso – il paradiso.
 Oh! per Dio! – che or rido anch'io
 nel pensar ciò che le ascondo...
 Ecco il mondo!⁹

La frase iniziale di Mefistofele consiste in un semplice arpeggio in Si_♭ Maggiore, ma per conferire movimento e dinamicità alla danza burlesca che il Re delle tenebre si appresta a fare, trastullandosi con l'intero mondo, Boito la organizza in unità metriche decrescenti: le undici misure sono quindi suddivise secondo lo schema 4+3+2+2. Un indizio abbastanza esemplificativo di come il giovane musicista, a fronte di una penuria di idee melodiche e armoniche innovative, abbia provato a dare corpo alla sua estetica a livello ritmico-fraseologico.

La disposizione dei quattro versi successivi, però, ricade subito in un moto lineare e simmetrico (4+4), scandendo le sillabe su un grottesco ritmo

puntato, che poi si risolve in semplici figurazioni anapestiche: anche qui il trattamento è assai banale, alternando intervalli di quarta giusta e di terza maggiore, rigorosamente ascendenti. La conclusione della ballata presenta una varietà ritmica maggiore, che però resta confinata negli angusti spazi della sillabazione e della tradizionale disposizione versica in semifrasi di eguale lunghezza, con una melodia che non conosce uno slancio emancipatorio. Sarà una veloce scala cromatica discendente – già usata nella romanza del fischio, seppur in moto contrario – a dare avvio alla ridda, aizzata dall'infrangersi del mondo in mille frammenti. Ma l'intera aria restituisce l'inquieto equilibrio del giovane scapigliato, sospeso tra la ricerca del nuovo e la carenza di un vocabolario tutto da costruire.

The image shows a musical score for the aria 'Romanza del mondo' from Act II, Scene 2 of Arrigo Boito's opera *Mefistofele*. The score is written for voice (Mefistofele) and piano. The tempo is marked 'Più presto'. The key signature has one flat (B-flat major). The time signature is 3/8. The lyrics are: 'Ec - co il mon - do, vuo - toe ton - do, s'al - za, scen - de, bal - zae splen - de. Fa - ca - ro lesot - to il'. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with a '8' marking above it.

Esempio 2.
 Romanza del mondo - *Mefistofele*, II/2

9. *Mefistofele*, II/2, *La Notte del Sabba*.

17

so - le, tre - ma, rug - ge, dàc di - strug - ge o - ra ste - ri - le,

8

vigoroso

leggero

8

24

or fe - con - do. Ec - co il mon - do.

8

ff

Ecc.

Il pendolo boitiano provò a persistere nel suo moto oscillatorio, cercando appunto l'equilibrio tra una nuova concezione del discorso melodico-armonico – più rude, scabra, prosastica – e le esigenze espressive che il genere operistico aveva maturato nel corso della sua storia, non necessariamente per compiacere la vanità dei cantanti o le aspettative del pubblico impigrito. Molti segnali di ripiegamento verso questo secondo lato del pendolo erano già evidenti nella musica del primo *Mefistofele*, ma è pur vero che l'autore ha eliminato tutte le parti più innovative e radicali. Il percorso di rinnegazione e allontanamento dall'oggetto così a lungo desiderato – e di così faticosa gestazione – portò alla nascita di qualcosa di completamente diverso, nella poesia, nella musica e negli intenti drammaturgici. Come il diavolo alla fine dell'opera, mentre il Cielo gli ghermisce Faust, anche Boito si apprestava dunque a perdere la propria scommessa con l'arte.

Nel suo recente libro, la musicologa Alessandra Campana [2015, 15-47] sottolinea ancora una volta come il fallimento dell'opera fu ricercato e ampiamente calcolato da Boito. Il grado di soddisfazione quando *Mefistofele* venne rigettato fu assai alto, in quanto garanzia dell'incorrotta 'originalità'

del proprio lavoro. La peculiarità dell'opera di Boito, sottolinea la studiosa, sta proprio nell'indissolubile collegamento tra il *Mefistofele* e la storia della sua ricezione. La storia della ricezione dell'opera ha portato il dramma musicale nella dimensione del mito, vivendo della narrazione di un artista in perenne lotta con il suo pubblico, che mai rinunciò all'ideale creativo più alto e puro [ivi, 18].¹⁰ La storia del rapporto tra l'opera e il suo pubblico, nel caso del *Mefistofele*, è divenuta dunque l'opera stessa, ponendo in scena un artista-demiurgo, il personaggio demoniaco, che offre un viaggio al suo spettatore – Faust – attraverso diversi ambienti teatrali, diversi scenari storico-temporali. Come nel teatro di Brecht, o nel cinema di Èjzenštejn il significato complessivo del capolavoro di Goethe – e di Boito – non deriverebbe dunque dalla *summa* dei diversi *tableaux*, o dal loro sviluppo: il loro potere dimostrativo dipende invece dalla pura teatralità che manifestano, dal materiale drammaturgico da cui ogni quadro è formato.

Il sogno di Mefistofele-Boito, sostiene Campana [ivi, 45], è lo stesso di Frenhofer, il pittore protagonista di una celebre novella di Balzac, ossessionato dalla propria arte e in particolar modo da un ritratto femminile: pur reagendo in due modi diversi di fronte allo scetticismo dei loro spettatori, entrambi aspirano a materializzare il loro processo creativo, a vedere la loro opera d'arte come una 'promessa di felicità'.¹¹ L'eroe-spettatore Faust, invece, è chiamato a scegliere tra le diverse opere d'arte che Mefistofele gli sottopone, e tale scelta si esprime nei termini di un giudizio estetico. Questa lettura del capolavoro di Boito è ricca di suggestioni, ma vorrei provare a focalizzare l'attenzione su un diverso aspetto del rapporto Faust-Mefistofele, assumendo come valida l'idea che l'*alter ego* dell'autore sia in effetti il «Figaro delle tenebre». Per tutto il dramma Faust sembra un burattino inerme nelle mani del demonio, che gli fa vivere ogni tipo di esperienza – nonché compiere ogni nefandezza – traslandolo in diverse epoche storiche, nella speranza di ghermirne l'anima. Ad essere irrimediabilmente attratto dalla figura dello scienziato, e dal suo potere performativo, è però proprio Mefistofele: quest'attrazione è evidente sin dalle scelte musicali, che umanizzano – sulle scene di un'opera – nel modo più convenzionale possibile la figura sovranaturale del diavolo, che difatti si esprime mediante numeri chiusi e arie solistiche. Nel rapporto tra i

10. «Not only did the Scapigliatura advocate an art substantially independent of public understanding and appreciation, but it also specifically manifested antagonism towards bourgeois opera spectators. Boito himself, [...] had already assumed a similarly bellicose stance towards the audience. If read in these terms, the failure of the 1868 *Mefistofele* can only be the sign of the "grand, necessary, inevitable struggle" of genius, and a validation of the worth and "truth" of artistic endeavor» [Campana 2015, 18].

11. L'opera cui fa riferimento la studiosa è la celebre novella *Le Chef-d'œuvre inconnu*; si veda Balzac [2013].

due soggetti, quindi, l'elemento più debole parrebbe rappresentato da Mefistofele, che risulta implicato in una relazione di potere con Faust, nella quale svolge un ruolo passivo. La perdita ultima dell'anima di Faust produce un ripiegamento di Mefistofele su di sé, perché in quel distacco è sancita la fine di una relazione morbosa, assoggettante: ad essere impoverito è l'io di Mefistofele, che così incarna sulla scena uno dei più importanti concetti della psicanalisi, la *melanconia*.

Vorrei ipotizzare che un analogo 'ripiegamento' fu quello compiuto da Boito nel corso del processo di revisione dell'opera per le scene bolognesi. Riflessioni di questo genere – che scaturiscono in buona parte proprio dal concetto di *μελαγχολία* studiato da Freud [1976] in un celebre saggio¹² – costituiscono il filo rosso di un'importante opera della filosofa statunitense Judith Butler [2013], *La vita psichica del potere*.

Obiettivo della Butler è quello di ripensare la classica concezione del soggetto coinvolto in una relazione di potere, oggetto di studio da parte della filosofia politica nel corso dei secoli. Le sue riflessioni portano a concepire soggetto e potere come un'unica entità, essendo il soggetto un prodotto del potere, e da esso dipendente. È il potere che innesca un processo di assoggettamento, di sottomissione del soggetto stesso: per quanto si provi a ribellarvisi, la forza modellante del potere induce comportamenti, modi di pensare, scelte di vita. Questo pensiero era già stato espresso da molti filosofi post-strutturalisti, come ad esempio Michel Foucault;¹⁵ ma la novità del pensiero della Butler consiste nell'evidenziare come il soggetto necessiti di quel potere per esistere socialmente, e abbia bisogno di attaccarvisi strettamente, sino ad incorporarlo. Il soggetto, dunque, agisce nelle forme e nei modi derivati dal potere a cui si oppone: una relazione ambigua, complice e fortemente problematica.

Nel corso dei suoi frementi anni giovanili, ricchi di proclami polemici e rivendicazioni solenni contro l'immobilismo della musica italiana, Boito ebbe sempre chiaro quale fosse il potere cui opporsi: quello dei 'padri', quello dei 'vecchi maestri', delle usurate forme artistiche da cancellare definitivamente. Eppure, dopo aver raggiunto la *summa* del suo sperimentalismo provocatorio ed eclettico – con la creazione del suo capolavoro – il poeta iniziò una fase di ripiegamento e chiusura. Il progetto del *Nerone* si trasformò da sogno ad incubo, e non vide mai una compiuta realizzazione, sebbene Boito vi abbia lavorato per cinquantasei anni, cercando

12. Si veda Freud [1976 (1989², poi in formato e-book 2013)]. Il trattato *Trauer und Melancholie*, pubblicato nel 1917 ma scritto due anni prima, è alle pp. 114-128.

15. Si veda almeno Foucault [1993]. Una sintesi emblematica dell'assunto teorico che sto proponendo si trova a p. 212: «In effetti il potere produce; produce il reale; produce campi di oggetti e rituali di verità. L'individuo e la conoscenza che possiamo assumerne derivano da questa produzione».

ancora – in pieno stile scapigliato e decadente – l'inusitato, l'originale, il dirompente, l'anticonvenzionale. L'unica opera portata a termine e ripresa in diverse occasioni, fu proprio il secondo *Mefistofele*: privo dei bagliori trasgressivi dell'originale versione, esso divenne il 'dramma' di Boito – autore di testo e musica – compiuto, organico e persino vendibile. Esso gli assicurò infatti una rendita notevole, su cui Boito si adagiò, per immergersi totalmente nel progetto neroniano e nella collaborazione con Verdi.

Ecco allora che la curvatura di ripiego verso quei modelli così fortemente combattuti in precedenza portò alla perdita traumatica di quell'oggetto del desiderio, così a lungo vagheggiato: un nuovo melodramma tragico e mediterraneo, una nuova forma d'arte, pronta a sorgere dalle ceneri di quella precedente. Ma l'epilogo non poteva essere diverso, se seguiamo il ragionamento di Judith Butler. Il potere del mondo teatrale italiano, consolidato in decenni di usi, prassi, convenzioni, e la forza inesauribile della sua grammatica formale – che Boito provò, con coraggio e bravura, a modificare nel profondo – esercitarono quella funzione di assorbimento e assoggettamento cui tutti noialtri, ancora oggi, siamo sottoposti. Come scrive Butler [2013, 41]:

è possibile comprendere che il potere *costituisce* il soggetto, determinando le condizioni stesse della sua esistenza e le traiettorie del suo desiderio: ne consegue dunque che il potere non è più, o non solo, ciò a cui ci contrapponiamo, ma anche, in senso forte, ciò da cui dipende il nostro esistere e ciò che accogliamo e custodiamo nel nostro essere.

Il potere diviene qualcosa che «accogliamo e custodiamo nel nostro essere»: lo stesso Boito, nel revisionare il suo capolavoro, aveva già introiettato un punto di vista esterno, quello del potere della critica, del pubblico, del mercato. Lo aveva fatto proprio. Nel domandarsi in che modo il soggetto si costituisca nel processo di sottomissione al potere, Judith Butler evoca l'immagine di una «forma psichica» [ivi, 42]:

In entrambi i casi [l'autrice sta parlando di Hegel e di Nietzsche], se il potere inizialmente si impone al soggetto dall'esterno, subordinandolo, in un secondo tempo assume una forma psichica che costituisce la stessa identità di quel soggetto. La forma psichica assunta dal potere, suggerisco, sembrerebbe dunque contrassegnata dall'immagine del torcersi, inteso come un ripiegarsi su se stesso, o inteso anche come un ribellarsi contro se stesso. Questa immagine tenta di spiegare come si costituisce il soggetto, ma non vi è alcun soggetto che mette volontariamente in atto questa torsione.

La studiosa accenna all'immagine hegeliana della «coscienza infelice»,

contenuta nella *Fenomenologia dello spirito*, che sarebbe la condizione d'animo in cui precipita il servo nel suo approssimarsi alla liberazione dal padrone; Butler fa inoltre riferimento al concetto di cattiva coscienza formulato da Nietzsche nella *Genealogia della morale*, dove la mortificazione e l'autodisciplina sono elementi essenziali per la costituzione del soggetto. Il servo è attaccato al padrone poiché esso gli conferisce una possibilità di esistenza sociale; quando decide di liberarsi dalla propria identità, ribellandosi contro ciò che sino a quel momento gli ha dato vita, esso incappa nel meccanismo perverso dell'auto-colpevolizzazione. Questa auto-attribuzione della colpa – per Nietzsche, appunto, la «cattiva coscienza» – porta il soggetto a fare marcia indietro, tornando nella relazione assoggettante che aveva provato a rompere.¹⁴

Giungendo infine alla psicanalisi, Butler ragiona su come la proibizione di quel desiderio di assoggettamento produca nel soggetto una perdita irreparabile, una mancanza che fa sprofondare nella condizione melanconica. Si tratta di un'inibizione forzata di una relazione amorosa, quella istituitasi tra soggetto e potere, che provoca un dolore irrisolvibile. Privato dell'oggetto del desiderio, Boito sprofondò gradualmente in questa condizione psicologica. Allo stesso modo, il suo *alter ego*, Mefistofele, deve riflettere ed elaborare il lutto della perdita definitiva di Faust, facendo i conti con una 'forclusione' di quella forma d'amore [ivi, 60]:

La forclusione di alcune forme di amore induce quasi a pensare che la melanconia che fonda il soggetto [...] possa indicare un dolore parziale e irrisolvibile. La melanconia, rinnegata e incompleta, indica il limite del senso di *pouvoir* del soggetto, il senso di ciò che è in grado di compiere e, quindi, del suo potere. La melanconia lacera il soggetto, fissando il limite della sua capacità di sopportazione.

Lo stesso Freud [1976, 114] aveva accostato il lutto e la melanconia, in quanto stati psichici comuni e accostabili l'un l'altro:

Il lutto è invariabilmente la reazione alla perdita di una persona amata o di un'astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via. La stessa situazione produce in alcuni individui – nei quali sospettiamo perciò la presenza di una disposizione patologica – la melanconia invece del lutto. [...] Confidiamo che il lutto verrà superato dopo un certo periodo di tempo e riteniamo inopportuna o addirittura dannosa qualsiasi interferenza. La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare,

14. A questi due filosofi sono dedicati rispettivamente il primo ed il secondo capitolo: si veda «Attaccamenti appassionati, soggettivazione e assoggettamento dei corpi. Una rilettura della "coscienza infelice" di Hegel», e «Circuiti di cattiva coscienza. Nietzsche e Freud» [Butler 2013, 67-91, 93-108]. Si veda anche il saggio introduttivo di Federico Zappino, *Il potere della melanconia* [ivi, 7-37].

dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilimento del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa delirante di una punizione.

Quell'«inibizione», quegli «autorimproveri», quell'«attesa delirante di una punizione» di cui parla Freud, furono le forme psichiche che il potere esterno di una società di mercato – sempre più in rapida e massiccia omologazione – assunse nella mente di Boito durante il processo di ripulitura e mondatura del *Mefistofele*. Da questo punto di vista, il sacrificio di tutti quegli elementi ascrivibili alle nuove dottrine musicali scapigliate – e, di conseguenza, la cancellazione di scene emblematiche e simbolo della dimensione estetica del brutto – costituì non soltanto un impoverimento del dramma, ma anche dell'*io poetico* dell'autore.

È sempre Freud [ivi, 116] a ricordarci che «nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'io stesso». Come Mefistofele, pur avendo perso la scommessa con il Cielo, non smise di corrompere anime e negare il creato con il suo veleno demoniaco, allo stesso modo il suo demiurgo musicale non si diede per vinto: il male e il brutto del mondo continuarono ad essere oggetto del pensiero creativo boitiano, basti pensare al Barnaba della *Gioconda*, o a Jago, o all'imperatore romano matricida. Ma l'oggetto del desiderio, ormai smarrito nel mondo esterno, fu conservato internamente dal melanconico Boito, per preservarne la perdita. Esso ha continuato a vivere nella mente e nel cuore del poeta-musicista sino alla fine dei suoi giorni.

Scrive la Butler [2013, 155]:

Abbandonare l'oggetto si può, ma solo a patto di un'interiorizzazione melanconica, oppure – cosa ancora più importante ai fini di questo percorso riflessivo – di un *incorporamento* melanconico. Se nella melanconia viene rigettata una perdita, questo non significa che la perdita venga neutralizzata. L'interiorizzazione trattiene la perdita all'interno della psiche; per essere più precisi, l'interiorizzazione della perdita è proprio parte costitutiva del meccanismo del diniego. Se l'esistenza dell'oggetto nel mondo esterno non è più possibile, quello stesso oggetto continuerà a esistere internamente; e questa interiorizzazione rappresenterà un modo per sconfiggere la perdita, per addomesticarla, per differire nel tempo il riconoscimento e la sofferenza che ne deriverà.

La perdita produce un incorporamento malinconico, un rifiuto del dolore che scatena un ripiegamento su di sé. L'oggetto del desiderio, che prima era fuori dal soggetto, adesso coincide col soggetto stesso.

Mefistofele e Faust sono diventati una sola entità, per elaborare la sofferenza della loro separazione. Il demiurgo di fantasiose visioni teatrali,

l'evocatore di rappresentazioni fantasmagoriche, ha combattuto la sua battaglia contro il potere umano esercitato da Faust, e una volta perduta, si macera nell'autorimprovero, piangendone la perdita. Ma a causa della relazione assoggettante in cui essi erano involti, l'uno non può esistere senza l'altro; Mefistofele attende con trepidazione che Faust pronunci le magiche parole che fermerebbero il tempo – «Arrestati, sei bello!» – poiché questo conferirebbe un senso definitivo e certo alle reciproche esistenze, come nell'esempio hegeliano del servo e del padrone. Il contratto che hanno siglato non può essere sciolto, pena la caduta in uno stato di catatonica melanconia.¹⁵

Allo stesso modo, il 'soggetto Boito' ha diritto all'esistenza fino a quando riesce a contrapporsi al pubblico borghese dei teatri italiani, con cui è invischiato in una relazione di subordinazione e sottomissione. Interiorizzandone però le idee e i comportamenti, come già detto, il soggetto perde ogni valore oppositivo nella relazione con il potere, ed è come se «il suo agire derivasse proprio dal potere a cui si oppone» [Butler 2013, 55]. Al giovane poeta-musicista, che amava la lotta con il pubblico, ancor di più su questioni estetiche, venne a mancare il terreno sotto i piedi, poiché stava sparendo l'obiettivo principale del suo agire polemico, ossia il pubblico impigrito dalle aride convenzioni formali. Quel 'nemico' era ormai dentro il subconscio boitiano, e il potere a cui il soggetto non riusciva a sottrarsi stava iniziando una nuova «vita psichica» nella mente del poeta. La battaglia non era più tra lo scapigliato e la grettezza del mondo esterno, bensì contro sé stesso. La 'bile nera' sempre più pervasiva nell'animo di Boito lo condusse a quella torsione su di sé, a quel ripiegamento autocolpevolizzante utilizzato come sfogo per la rabbia e il dolore della perdita.

Con l'avvio di un processo di trasformazione creativa, revisione, messa in discussione delle idee più radicali, la personalità più eclettica e poliedrica nel panorama artistico italiano del secondo Ottocento chiudeva la fase più trasgressiva, ribelle e sperimentale della propria produzione. Con il secondo *Mefistofele*, anche l'esperienza scapigliata generalmente intesa intraprese il viale del tramonto, dopo una circoscritta ma indimenticabile e sconvolgente apparizione nella vita artistica e culturale dell'appena sorto regno italiano.

Mentre l'opera italiana si dirigeva verso nuovi approdi stilistici e drammaturgici – l'«opera-ballo», l'ultimo Verdi e la stagione 'verista' – Boito

sprofondava agli inferi come la sua nemesis Mefistofele: ambedue in uno stato di pallida melanconia, ma con un ironico ghigno demoniaco ancora stampato in faccia.

Abstract

Mourning and melancholy in Arrigo Boito's *Mefistofele*

Mefistofele, first performed at La Scala in 1868, is the only completed opera by Arrigo Boito, who wrote both the music and the libretto. In the first experimental version – of which only the libretto is preserved in its entirety – Boito made a brilliant reduction of Goethe's poem, creating a musical dialectic between the scientist and the devil, who was given poetic and aesthetic centrality. The opera underwent a radical revision process in view of the Bolognese staging in 1875: this ensured the opera's immortal success, thanks to the elimination of many aggressive and blasphemous elements, leaving room for greater spectacular enjoyment.

In the first part of my paper, I analyse the two 'solos' of Mefistofele from the first version. The irrational dimension of the demon and the polemical charge it carries are both expressed through all the linguistic devices that the young Boito could devise: hypnotic and whirling 'fraseggi', progressions in distant tones, rhythmic asymmetries, chromaticisms, tritones, up to the famous explosion of the extranatural whistle. However, the young artist did not manage to completely unhinge the phraseological structure and the dramaturgical function of the set pieces.

In the second part of my paper, I will try to reflect on this Boito's weakness, moving on to more general considerations. Recent studies by important musicologists [Campana 2015, Schwartz 2016] have reflected on the aesthetic-performative value assumed by the 'Faust-Mefistofele couple' in the opera. Mefistofele's passive attraction to the scientist is evident starting from the musical choices, which humanise the supernatural figure of the devil in the most conventional way. Mefistofele is implicated in a power relationship with Faust, and the ultimate loss of his soul produces the devil's withdrawal into himself, sanctioning the end of an unhealthy, subjugating relationship. Boito made a similar withdrawal in his revision of the opera, staging one of the most important concepts of Freudian psychoanalysis, melancholy, on the meaning of which the American philosopher Judith Butler has written important reflections.

15. Qui sta la mia unica – e sottilissima – diversità di pensiero rispetto alle conclusioni cui arriva Alessandra Campana, secondo la quale la differente prospettiva estetica – 'interessata' nel caso di Mefistofele, 'disinteressata' nel caso di Faust – provoca un'irrimediabile incomunicabilità e la conseguente collusione tra i due protagonisti. Si veda Campana [2015, 43-45].

Bibliografia

- ASHBROOK William, 1988a, *Boito and the 1868 Mefistofele Libretto as a Reform Text*, in eds. GROOS Arthur – PARKER Roger, *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, pp. 268-287.
- 1988b, *La Disposizione scenica per il Mefistofele di Boito. Studio critico*, in ASHBROOK – GUCCINI 1988, pp. 5-18.
- ASHBROOK William – GUCCINI Gerardo eds., 1988, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi.
- BALZAC Honoré de, 2013, *Il capolavoro sconosciuto*, in Id., *La commedia umana*, ed. BONGIOVANNI BERTINI Mariolina, vol. III, Milano, Mondadori, pp. 1041-1094.
- BOITO Arrigo, 1868, *Mefistofele*, partitura autografa, 4 vols., 370 × 265 mm.
- 1942, *Tutti gli scritti*, ed. NARDI Piero, Milano, Mondadori.
- 2013, *Il primo Mefistofele*, ed. D'ANGELO Emanuele, Venezia, Marsilio.
- BUTLER Judith, 2013, *La vita psichica del potere. Teorie del soggetto*, ed. ZAPPINO Federico, Milano, Mimesis; edizione originale *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- CAMPANA Alessandra, 2015, *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FILIPPI Filippo, 1868, *Rassegna musicale*, «La Perseveranza», 9 marzo.
- FOUCAULT Michel, 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- FREUD Sigmund, 1976, *Lutto e melanconia*, in Id., *Opere*, ed. MUSATTI Cesare Luigi, vol. VIII (*Introduzione alla psicanalisi e altri scritti: 1915-1917*), Torino, Bollati Boringhieri, pp. 114-128.
- GUARNIERI CORAZZOL Adriana, 2000, *Il compositore e il librettista*, in EAD., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni.
- GUCCINI Gerardo, 1988, *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni con particolare riferimento ai rapporti fra la Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano (Teatro alla Scala 1868, 1881), Bologna (Teatro Comunale 1875) e Venezia (Teatro Rossini 1876)*, in ASHBROOK – GUCCINI 1988, pp. 147-266.
- NICOLAISEN Jay, 1978, *The First Mefistofele*, «19th-Century Music», 1/3, pp. 221-232.
- RICORDI Giulio, 1868, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, «Gazzetta Musicale di Milano», 15 marzo.
- SALVETTI Guido, 1977, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in ed. PESTELLI Giorgio, *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, pp. 567-604.
- SCHWARTZ Arman, 2016, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Firenze, Olschki.

Giacomo Franchi

Le caratteristiche musicali dell'Ondina nei *Lieder* di Robert Schumann e Franz Liszt

La figura mitologica dell'Ondina compare nella storia della musica colta occidentale nel primo trentennio del XIX secolo e diviene in breve la protagonista di numerose composizioni da camera e teatrali. Tuttavia, ad oggi, le sue caratteristiche musicali e la loro evoluzione sono state trattate solo parzialmente dalla musicologia [Smart 1989, 6-7]. Infatti, gli scritti più recenti, nonostante la loro rilevanza, rientrano prevalentemente nell'ambito degli studi di genere e indagano il ruolo della donna e della femminilità nella cultura musicale del XIX secolo piuttosto che aspetti musicali.¹ Invece, le trattazioni incentrate sull'evoluzione del mito, che oggi sono la base fondamentale per gli studi sull'argomento, prendono in considerazione soprattutto il genere operistico.²

L'Ondina si afferma fin dall'antichità come una figura dal duplice ruolo poiché se da una parte dispensa profezie e custodisce ricchezze, dall'altra conduce per amore l'uomo alla morte.³ Anche le origini della sua malvagità sono molteplici: infatti, nella tradizione più antica trascina l'uomo sul fondo delle acque per possederlo, mentre in quella rinascimentale lo uccide per vendicarsi di un tradimento. Il soggetto dell'Ondina, in particolare il mito di Lorelei, viene ripreso nella letteratura del XIX secolo, e opere come ad esempio la novella di Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, la poesia di Clemens Brentano *Zu Bacharach am Rhein*, di Heinrich Heine, *Die Lorelei*, e quella di Joseph von Eichendorff, *Waldeggespräch*, diventano una fonte di ispirazione per molti compositori. Escludendo il repertorio operistico, ampiamente trattato dalla musicologia, quello da

1. Molti dei contributi recenti di questo tipo indagano il ruolo di Lorelei (Ondina che secondo la mitologia germanica abita le acque del fiume Reno) in rapporto alla figura femminile nella musica vocale da camera [Itti 2006; Keeny e Wollenberg 2015], nell'opera [Euchner 2012, 37-51] e in generale nella musica ottocentesca [Fauser 2013, 213-235].

2. I testi di questo tipo analizzano il mito di Lorelei nell'opera tedesca in generale [Ferlan 1987; Fava 2006] oppure in opere specifiche come ad esempio *Undine* di E.T.A. Hoffmann [Krickeberg 1987, 159-168; Doerner 1993, 10-26; Smart 1989] o il ciclo *Der Ring des Nibelungen* di Richard Wagner [Roch 1998, 302-315].

3. L'Ondina, o ninfa acquatica, ha una tradizione letteraria molto antica che a partire circa dal 200 a.C. (*Argonautiche* di Apollonio Rodio) si evolve prima nel Medioevo, dove compare nel poema tedesco anonimo *I Nibelunghi*, e successivamente nel Rinascimento, quando viene descritta da Teofrasto Paracelso nel suo *Lyber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris*.

camera ispirato all'Ondina si articola in musica strumentale e vocale accompagnata. Le composizioni del primo tipo sono rappresentative di alcuni dei generi e delle forme diffuse nel XIX secolo tra cui la fantasia, la ballata, la sonata, la parafrasi e lo studio tecnico, mentre quelle del secondo sono *Lieder* basati prevalentemente sui testi poetici di Heine e di Eichendorff.⁴ In particolare Robert Schumann e Franz Liszt impiegano rispettivamente il testo di Eichendorff e di Heine per la composizione di due *Lieder* vicini tra loro per l'epoca di composizione e pubblicazione e in cui è possibile individuare alcune caratteristiche musicali comuni riconducibili alla figura dell'Ondina Lorelei: *Waldesgespräch*, *Liederkreis* op. 39 (1842) e *Die Lorelei* (prima versione 1843, seconda versione 1856).⁵ In *Waldesgespräch* di Schumann la scrittura musicale mette in luce l'aspetto evanescente di Lorelei attraverso il contrasto tra l'ambientazione poetica cupa e l'impiego del modo maggiore. L'accompagnamento del pianoforte, nelle prime otto battute, presenta un profilo arpeggiato ascendente e discendente che produce l'impressione di un movimento oscillatorio suggerito dal testo poetico: la cavalcata di Lorelei. La forma della composizione segue quella delle strofe del testo secondo lo schema A-B-a-b. La prima sezione è impostata nella tonalità di Mi Maggiore e tra le battute 13 e 15 raggiunge una cadenza sulla dominante, Si Maggiore, che invece di risolvere sulla tonica, modula inaspettatamente alla tonalità di Do Maggiore (Esempio 1). Nonostante il paesaggio descritto dal testo sia inospitale, Schumann insiste nella prima sezione della composizione sul modo maggiore e lo prolunga nella seconda modulando proprio nel momento in cui l'uomo chiede in sposa l'Ondina. Le prime due sezioni, oltre che dal modo sono accomunate dal riutilizzo variato dei due motivi fondamentali della composizione: l'arpeggio e gli accordi ribattuti. Inoltre, entrambe sono simili nella costruzione poiché ad una prima parte di arpeggi ne segue una seconda di accordi ribattuti. Tuttavia, nella seconda sezione il motivo dell'arpeggio ascendente e discendente è soggetto ad una rielaborazione e diviene prevalentemente ascendente e le parti si muovono per moto parallelo (Esempio 1, battute 15 e seguenti). Qui Lorelei fornisce alcuni indizi vaghi sulla sua identità e il suo discorso, nonostante il triste contenuto e l'accorata esortazione finale «[...] fuggi, tu non sai chi sono» («O flieh! Du weisst nicht, wer ich bin», battute 28-32), continua ad essere sostenuto

4. Si vedano ad esempio le composizioni di Henri Cramer, *Loreley*, 6 *fantaises élégantes* op. 86 (circa 1853); Gustav Satter, *Loreley ballade* op. 10 (1857); Carl Reinecke, *Undine* (1882); Théodore Oesten, *Loreley Rhein Klänge (Johann Strauss)*, *Hommage aux Dames* op. 83 (circa 1850); Josef Nesvadba, *Loreley paraphrase (Silcher)* op. 17 (circa 1869); Sigismund Thalberg, *Ondine*, 12 *Etudes* op. 26 (circa 1837); Anton Rubinstein, *Ondine* op. 1 (1842). Per l'utilizzo in composizioni vocali dei testi di Heine e Eichendorff si vedano Colombera [2015, 60-68] e Youens [2007].

5. Le analisi e gli esempi musicali in questo articolo sono basati sulla seconda versione del 1856.

Esempio 1.

Robert Schumann, *Waldesgespräch*, *Liederkreis* op. 39, battute 1-16.

Esempio 2.

Robert Schumann, *Waldesgespräch*, *Liederkreis* op. 39, battute 40-44.

dal modo maggiore. Nella terza strofa tornano l'accompagnamento della sezione A e il Mi Maggiore ma l'ultima parte è variata. Gli accordi ribattuti spariscono e la composizione raggiunge repentinamente il Mi minore: l'apice del climax in cui l'uomo scopre l'identità della donna. Il modo minore assume di conseguenza un valore narrativo poiché rappresenta il momento in cui l'uomo si rende conto di non potersi salvare (Esempio 2, battute 40-44, p. 133).

L'ultima sezione è ancora chiaramente divisa in due parti. Gli arpeggi paralleli ascendenti, nuovamente in Mi Maggiore, accompagnano le parole di Lorelei e sono interrotti dagli accordi ribattuti solo quando l'Ondina pronuncia la sua tragica profezia conclusiva (Esempio 3, battute 59-63). Il forte contrasto tra modo maggiore e minore che avviene tra la fine della terza parte e l'inizio della quarta sintetizza la diversità della natura dei due protagonisti: l'Ondina è divina e impalpabile mentre l'uomo è concreto e mortale. Al termine della composizione, quando la calma torna nel bosco, una caratteristica dissonanza di sesta aggiunta ricorda la triste sorte del viandante (Esempio 3, battute 70-71). Lorelei appare come una figura complessa poiché la sua malvagità entra in conflitto con l'atmosfera serena del modo maggiore che induce l'ascoltatore a giustificarne le azioni. L'impiego della sesta aggiunta potrebbe essere considerato come ulteriore simbolo della duplicità del suo carattere. Infatti, da un punto

Esempio 3.

Robert Schumann, *Waldesgespräch*, *Liederkreis* op. 39, battute 59-72.

di vista armonico, la triade con la sesta aggiunta si manifesta come un accordo ambivalente, con due fondamentali, una reale e una teorica: la prima è in questo caso la nota Mi, fondamentale dell'accordo di tonica, mentre la seconda è il Do, fondamentale di un teorico accordo di settima sul sesto grado.

Il *Lied* di Schumann è influenzato, soprattutto nel riconoscimento di Lorelei da parte del viandante, dalla presenza del discorso diretto che, diversamente, è assente nella poesia di Heine utilizzata da Liszt dove il narratore racconta esternamente la vicenda tra Lorelei e un barcaiolo alla maniera di un ricordo [Weaver 2014, 393-396]. Un punto di contatto tra le due poesie è la descrizione dei gioielli che adornano l'Ondina ma le discrepanze sono più numerose. Infatti, diversamente da *Waldesgespräch* di Eichendorff, in cui il dialogo è il nucleo del componimento, Heine insiste lungamente sul paesaggio in cui si svolge l'azione, soprattutto sul Reno, e sul canto di Lorelei. Infine, se Eichendorff lascia al lettore immaginare la morte del viandante, Heine ne descrive dettagliatamente le sorti nelle ultime due strofe.

La composizione musicale di Liszt non segue rigidamente la suddivisione in strofe del testo ma è organizzata in aree che rispettano i contenuti poetici [Hughes 1917, 397]. Il recitativo introduttivo è seguito da una seconda area in cui si presenta il paesaggio che circonda la vicenda. Ne seguono una terza in cui la tematica predominante è Lorelei e il suo canto fatale e una quarta in cui avviene la morte del barcaiolo. Infine, l'atmosfera della seconda area torna nella quinta a concludere la composizione. Di conseguenza, Liszt organizza le sei strofe del testo di Heine in cinque aree caratterizzate da un trattamento specifico del motivo principale della composizione, da diversi accompagnamenti e da due picchi dinamici.

Liszt, cogliendo l'impronta narrativa della poesia di Heine, apre il *Lied* con un recitativo che, come in una scena teatrale [Cooper 1938, 177], accresce le aspettative dell'ascoltatore ritardando l'inizio del racconto e che presenta il motivo principale della composizione costituito da un breve movimento cromatico ascendente fortemente caratterizzato dalla presenza della settima diminuita (Esempio 4, battute 2-3, p. 136) [Rosen 1995, 524]. Che le idee musicali successive siano una rielaborazione di questo motivo o viceversa non è facile da stabilire poiché nella prima edizione del *Lied* datata 1843 le battute introduttive che contengono il caratteristico breve motivo ascendente non sono presenti e compaiono solo nell'edizione successiva del 1856.⁶ Poco dopo nell'Allegretto, tra le battute 15 e 20,

6. Per una descrizione di alcune caratteristiche delle due edizioni si veda Riethmüller [1991, 186-192].

Esempio 4.
Franz Liszt, *Lorelei*, battute 1-3.

Esempio 5.
Franz Liszt, *Lorelei*, battute 15-20.

Esempio 6.
Franz Liszt, *Lorelei*, battute 31-34.

il motivo subisce una frammentazione, che ritornerà verso la fine della composizione come elemento di raccordo tra aree (Esempio 5).

Il recitativo si riversa, una volta terminata la prima strofa della poesia, in un movimento fluido e oscillante di terzine di crome che prima introduce e poi accompagna la descrizione ambientale della seconda strofa. Anche la tonalità riesce a stabilizzarsi approdando al Mi Maggiore, la stessa del *Lied* di Schumann. Un nuovo motivo, introdotto dal pianoforte a battuta 31 e raddoppiato subito dopo dalla voce, prosegue rielaborandolo quello ascendente dell'incipit, e perdendo il carattere cromatico si articola ritmicamente in una croma in levare, semiminima, croma e semiminima puntata (Esempio 6). La melodia del canto che descrive il paesaggio circostante e l'aspetto di Lorelei è meno frammentata rispetto al precedente recitativo anche se nel corso della composizione l'andamento melodico della voce raggiungerà gradualmente la continuità, dall'inizio dell'opera fino alla descrizione del canto fatale di Lorelei per poi disgregarsi nuovamente.

L'area successiva, la terza, può essere considerata come un'evoluzione della precedente grazie al riutilizzo variato degli stessi elementi. Gli arpeggi di terzine di crome si trasformano in accordi ribattuti e il motivo principale si espande ancora in una melodia continua introdotta prima dal pianoforte e ripresa poi dal canto (Esempio 7). Solo verso la fine del passaggio, quando il testo descrive la voce di Lorelei, gli accordi ribattuti

Esempio 7.
Franz Liszt, *Lorelei*, battute 48-54.

73

dei. - - DenSchif-fer im klei-nen

Esempio 8.Franz Liszt, *Lorelei*, battute 73-76.

85

Höh. Ich glau-be, die Wel-len ver-

89

schlin-gen, am En-de Schif-fer und Kahn.

93

Esempio 9.Franz Liszt, *Lorelei*, battute 85-94.

tornano ad essere arpeggi ampi che sostengono un graduale climax dinamico, il primo di due apici della composizione. Se gli elementi motivici impiegati accomunano la seconda e la terza area lo stesso non avviene con le tonalità. Infatti, nonostante le dimensioni ridotte della composizione, Liszt propone delle modulazioni a toni lontani sfruttando anche le enarmonie. Tra le battute 48 e 50 avviene un passaggio tonale tra il Mi Maggiore e il Si_♭ Maggiore attraverso una modulazione enarmonica che ha Do_♯ Maggiore come accordo cardine. A battuta 49 Do_♯ Maggiore diventa Re_♭ Maggiore, che inizialmente grazie all'assenza del quinto grado, può trasformarsi prima in Si_♭ minore e poi con l'innalzamento del terzo grado in Si_♭ Maggiore (Esempio 7, p. 137).

Il primo picco dinamico, che ha come apice le battute 73 e 74 (Esempio 8), è seguito da un leggero rientro verso il *mezzo forte* e dall'inizio di una nuova sezione. Il metro, che cambia in quattro quarti, permette a Liszt di aggiungere una terzina in più per battuta rispetto alle sezioni precedenti producendo un'intensificazione della scrittura. L'accompagnamento del pianoforte si suddivide in voci distinte, una cromatica ascendente interna, che a partire da battuta 75 raggiunge battuta 84, e una che ripropone la frammentazione del motivo principale della composizione come era stata già presentata nell'introduzione tra le battute 15 e 20 (Esempio 5, p. 136). Il graduale crescendo raggiunge il secondo e ultimo picco dinamico in coincidenza dell'annegamento del barcaiolo tra le battute 85 e 98. Liszt rappresenta musicalmente i flutti del Reno attraverso rapidi movimenti cromatici dell'accompagnamento e tremoli (Esempio 9). Da battuta 92 fino a 94, quando il racconto si interrompe, la tensione viene prolungata dal mantenimento della dinamica in fortissimo e da un'armonia dissonante dove il Do minore è arricchito da un pedale di sesta aggiunta e da un movimento cromatico ascendente e discendente.

Sia nel *Lied* di Schumann che in quello di Liszt il momento della morte del viandante costituisce l'apice tensivo della composizione e viene preparato gradualmente. Infatti, nella composizione di Schumann un primo picco dinamico avveniva in coincidenza del disvelamento di Lorelei, e dopo un rientro, era seguito da un secondo crescendo che accompagnava la profezia di morte che concludeva il brano. Nel *Lied* di Liszt il procedimento è simile poiché dopo i tre quarti circa della composizione si raggiunge un primo apice, in coincidenza della descrizione del canto di Lorelei, seguito sempre da un rientro che porta, nuovamente in crescendo, verso la descrizione della morte del barcaiolo. Tuttavia, nella composizione di Liszt questo percorso avviene in molto più tempo anche grazie alle ben diverse

dimensioni del brano, 131 battute contro le 72 di quello di Schumann. Anche la sezione conclusiva è più estesa e permette a Liszt di riprendere il motivo principale come esposto nella seconda sezione. Invece che una forma come quella impiegata da Schumann in cui gli elementi musicali vengono ripresi alternandosi in ciascuna sezione, che rende musicalmente l'idea di un dialogo tra due persone ma che produce un'impressione di ripetitività, Liszt elabora uno schema più complesso, tutt'altro che ingenuo come invece sostenuto da Martin Cooper [1938, 177]:

- a. Sezione 1: recitativo. Presentazione del motivo principale ascendente cromatico e frammentato. Scarsa definizione armonica
- b. Sezione 2: descrizione ambientale. Rielaborazione diatonica del motivo principale, accompagnamento di terzine (arpeggi).
Mi Maggiore
- c. Sezione 3: canto di Lorelei. Il motivo viene esteso in una melodia continua, accompagnamento di terzine (accordi ribattuti).
Si_♭ Maggiore
- d. Sezione 4: morte del barcaiolo. Ripresa del motivo frammentato come Sezione 1 (battute 15 e segg.), accompagnamento di terzine (prima ribattute e poi cromatico discendente e ascendente).
Scarsa definizione armonica
- e. Sezione 5: conclusione. Ripresa del motivo come Sezione 2.
Sol Maggiore

In *Lorelei* di Liszt sono presenti alcuni elementi compositivi che suggeriscono dei legami con altre composizioni, sia sue che non. Ad esempio, il motivo musicale presente all'inizio della composizione (Esempio 4, battute 2-3, p. 136) può essere considerato un antecedente dell'incipit del preludio di *Tristan und Isolde* di Wagner.⁷ Infatti, nonostante le due soluzioni siano realizzate diversamente, poiché quella di Liszt è prevalentemente basata sull'armonia della settima diminuita mentre quella di Wagner è organizzata come un complesso moto contrappuntistico di parti, l'affinità sia melodica che ritmica è evidente. Successivamente, Liszt ritornerà su questo motivo rielaborandolo con maggior complessità nel 1877 nel secondo brano del terzo volume degli *Années de pèlerinage (Aux cyprès de la Villa d'Este)* [Rosen 1995, 523-527]. Invece, il procedimento inverso avviene con il movimento cromatico che descrive le onde del Reno durante il naufragio del barcaiolo che in questo caso Liszt aggiunge nella

seconda versione del 1856. Nella Ballata n. 2 in Si minore del 1853 egli impiega lo stesso elemento musicale per poi riproporlo nel *Lied* in misura più ridotta. L'associazione tra il movimento cromatico e l'ambientazione acquatica presente nel *Lied* richiama il mito di Ero e Leandro associato alla Ballata in Si minore, in cui il protagonista maschile attraversa più volte a nuoto durante la notte lo stretto dei Dardanelli fino a quando, a causa di una tempesta, viene inghiottito dalle onde del mare. Questo dimostra che il *Lied Lorelei* può essere inquadrato nel repertorio lisztiano come una composizione cardine dove da una parte hanno luogo degli sperimentismi da sottoporre a delle possibili rielaborazioni future e dove dall'altra ne confluiscano altri già trattati in composizioni precedenti.

In entrambi i *Lieder* di Schumann e di Liszt emergono alcune affinità musicali apparentemente riconducibili alla figura di Lorelei come ad esempio l'uso del metro ternario, del modo maggiore, di movimenti arpeggiati. Soprattutto l'ultimo, e l'accentazione del metro ternario, evocano la tematica del movimento presente in entrambe le poesie che è fondamentale nel mito di Lorelei dove l'Ondina è sempre associata allo scorrere dell'acqua del Reno o ai suoi spostamenti nei pressi del fiume. Invece, la persistenza del modo maggiore permette ai compositori di definire più nettamente il contrasto tra l'Ondina e il viandante. Infatti, l'accostamento tra Lorelei e tonalità maggiori, nonostante le tristi vicende del suo passato e la tragica sorte riservata all'uomo che la incontra, accentua da una parte il carattere malinconico della protagonista e dall'altra ne esalta la natura mitica, quasi onirica. Le modulazioni al modo minore sono riservate al momento della morte dell'uomo o al disvelamento di Lorelei e occupano uno spazio ridottissimo nella composizione esaltandone il valore simbolico. Ad eccezione di alcune caratteristiche presenti solo nella seconda versione del *Lied* di Liszt, tra cui il metro ternario e i movimenti cromatici associati al naufragio, la definizione degli altri elementi musicali da parte dei due compositori deve essere avvenuta contemporaneamente poiché entrambe le opere sono state presumibilmente composte nel 1841. Si può supporre che entrambi i compositori siano giunti attraverso una ricerca artistica individuale e parallela a soluzioni musicali simili per lo stesso soggetto escludendo delle influenze reciproche almeno in una prima fase. L'unico antecedente nel repertorio cameristico vocale che può essere considerato un riferimento è il *Lied Die Lorelei* di Friedrich Silcher composto nel 1838 basato sulla poesia di Heine che presenta nella tonalità di Do Maggiore, in modo decisamente meno elaborato rispetto agli esempi di Schumann e di Liszt, gli elementi dell'arpeggio e l'andamento terzinato.

L'associazione tra queste caratteristiche musicali e il mito dell'Ondina potrebbe apparire inconsistente o priva di fondamento soprattutto a causa

7. Nel 1856, poco prima che Wagner inizi la composizione di *Tristano e Isotta*, Liszt pubblica la seconda versione di *Lorelei* in cui aggiunge le battute introduttive che contengono il motivo cromatico ascendente.

del loro utilizzo ampio e trasversale in tutto il XIX secolo in composizioni di ogni genere. Tuttavia, gli esempi riportati non sono dei casi isolati poiché oltre al repertorio cameristico vocale anche in quello strumentale del primo quarantennio XIX secolo vengono sperimentate e si affermano le stesse soluzioni compositive in relazione al mito dell'Ondina. Nelle due composizioni per pianoforte solo di Sigismond Thalberg, *Ondine*, 12 *Etudes* op. 26, e di Anton Rubinstein, *Ondine* op. 1, composte nel 1838 e nel 1841, arpeggi e tremoli rappresentano il nodo tecnico-virtuosistico attorno a cui ruota l'intero brano, saldamente ancorato al modo maggiore. L'assenza di testo poetico potrebbe essere considerata una ragione di questa seconda caratteristica poiché il compositore, meno vincolato dalla tematica della morte, ha la libertà di soffermarsi su altri aspetti, come ad esempio quello acquatico, meglio descritto da effetti coloristici prodotti dall'uso di accordi dissonanti di settima e di nona piuttosto che da modulazioni al modo minore.

Questo dimostra che in una ventina di anni, tra il 1830 e il 1850 circa, si siano sviluppati nel repertorio da camera ispirato al mito dell'Ondina alcuni elementi musicali ricorrenti che si sarebbero poi consolidati negli anni successivi attraverso un riutilizzo costante.⁸ La maggior parte delle composizioni cameristiche ottocentesche dedicate all'Ondina non si sono affermate stabilmente nel repertorio poiché sia le opere vocali che quelle strumentali appartengono in realtà all'ambito della musica domestica d'occasione. Infatti, il mito di Lorelei ha pienamente soddisfatto da una parte l'eclettismo *Biedermeier* della prima metà del secolo e dall'altra il gusto antiquario della seconda metà assicurandosi una solida longevità nel corso del XIX secolo [Dahlhaus 1980, 180-190 e 322-330]. Tuttavia, le composizioni che insistono ripetitivamente sulle caratteristiche musicali descritte non hanno avuto diffusione dopo il XIX secolo, mentre quelle che le hanno trattate con una maggiore raffinatezza compositiva e varietà di contenuti si sono affermate nel repertorio, come ad esempio i *Lieder* di Liszt e di Schumann o la sonata per flauto e pianoforte di Carl Reinecke, *Undine*.

8. Si vedano ad esempio le composizioni di Henri Cramer, *Loreley*, 6 *fantaisies élégantes* op. 86 (circa 1853); Julius Schulhoff, *L'Ondine* op. 35 (1853); Hans Seelig, *Loreley* op. 2 (1860); Joachim Raff, *Am Loreley-Fels, Vom Rhein* op. 134 (1867); Anton Schmoll, *L'Ondine et le pêcheur*, 4 *morceaux caractéristiques* op. 53 (1878); Carl Reinecke, *Undine* (1882); August Bungert, *Die Loreley, Mein Rhein* op. 37 (1885).

Abstract

The Undine musical characteristics in the *Lieder* of Robert Schumann and Franz Liszt

Between the 1830s and 1850s, Robert Schumann and Franz Liszt contributed to the affirmation of the Undine myth in music through the composition of two relevant *Lieder*: *Waldeggespräch*, *Liederkreis* op. 39 (1842) and *Die Lorelei* (1843, 1856). These pieces share some musical features apparently linked with the Undine figure such as the use of ascending and descending arpeggios, triplets, the triple meter and the major mode. Some of them well represent the theme of movement, which is a motive of the myth, and others, like the use of the major mode, provide a stronger depiction of the two protagonists: Lorelei and the *wanderer*. Although these elements frequently appear in 19th century music, they are traceable in a large number of chamber compositions inspired by the Undine myth. This proves that in about twenty years those elements had developed and had become a reference point for subsequent compositions of the same genre.

Bibliografia

- APOLLONIO Rodio, 1969-1970, *Le Argonautiche*, traduzione italiana di Giuseppe Pompella, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 2 vols.
- COLOMBERA Selena, 2015, *Le sirene nella musica vocale da camera: Loreley e le Ondine*, Tesi di laurea, Vicenza, Conservatorio di Musica "Arrigo Pedrollo".
- COOPER Martin, 1938, *Liszt as Song Writer*, «Music and Letters», 19/2, pp. 171-181.
- DAHLHAUS Carl, 1980, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; traduzione italiana, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- DE LA MOTTE FOUQUÉ Friedrich, *Undine*, traduzione italiana di Denise Sarrecchia, 2015, Roma, Arbor Sapientiae.
- DOERNER Mark, 1993, *German Romantic Opera? A Critical Reappraisal of Undine and Der Freischütz*, «The Opera Quarterly», 10/2, pp. 10-26.
- EUCHNER Maria, 2012, *The Ring's Rhinemaidens: Singing Seductresses or Women of Wisdom?*, «The Musical Times», 153/1918, pp. 37-51.
- FAUSER Annegret, 2015, *Rheinsirenen; Loreley and Other Rhine Maidens*, in ed. Fauser Annegret, *The Politics of Musical Identity: Selected Essays*, Farnham, Ashgate, pp. 213-235.
- FAVA Elisabetta, 2006, *Ondine, vampiri e cavalieri: l'opera romantica tedesca*, Torino, De Sono.
- FERLAN Françoise, 1987, *Le thème d'Ondine dans la littérature et l'opéra allemands au XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang.
- HUGHES Edwin, 1917, *Liszt as Lieder Composer*, «The Musical Quarterly», vol. 3/3, pp. 390-409.

- I Nibelunghi*, 1972, traduzione italiana a cura di Laura Mancinelli, Torino, Einaudi.
- ITTI Sanna, 2006, *The Feminine in the German Song*, New York, Peter Lang.
- KEENY Aisling – Wollenberg Susan, 2015, *Women and the Nineteenth Century Lied*, London, Routledge.
- KRICKEBERG Dieter, 1987, *Die Ästhetik von E.T.A. Hoffmann und die Instrumentation der Undine: Einige Bemerkungen*, in ed. Montandon Alain, *E.T.A Hoffmann et la musique*, Bern, Peter Lang, pp. 159-168.
- LISZT Franz, 1902, *Lorelei*, Boston, Oliver Ditson.
- PARACELSO Teofrasto, 1992, *Lyber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris*, traduzione italiana di Pietro Pizzari, Milano, Mondadori.
- RIETHMÜLLER Albrecht, 1991, *Heines "Lorelei" in den Vertonungen von Silcher und Liszt*, «Archiv für Musikwissenschaft», 48/3, pp. 169-198.
- ROCH Eckhard, 1998, *Das Undine-Motiv in Richard Wagners Dramenkonzeption*, «Die Musikforschung», 51/3, pp. 302-315.
- ROSEN Charles, *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press; traduzione italiana, *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 1997.
- SCHUMANN Robert, 1885, *Waldeggespräch, Liederkreis op. 39*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- SMART Mary Ann, 1989, *A Critical Comparison of Three Settings of the Undine Myth in Works by Hoffman, Lortzing and Reinecke*, Master of Arts Dissertation, Hamilton, Ontario McMaster University.
- WEAVER Andrew H., 2014, *Towards a Narratological Analysis of the German Lied: Events, Voice, and Focalization in Nineteenth-Century German Poetry and Music*, «Music and Letters», 95/3, 2014, pp. 374-403.
- YOUENS Susan, 2007, *Heinrich Heine and the Lied*, Cambridge, Cambridge University Press.

Daniele Peraro

Una «colonna sonora visualizzata» per un mito moderno: *Orfeo 9* di Tito Schipa Jr.

Introduzione

La sera dell'8 febbraio 1975 sul Secondo Canale Rai in bianco e nero, andò in onda per la prima volta l'opera rock *Orfeo 9* un film musical scritto, diretto e interpretato da Tito Schipa Jr., figlio del celebre tenore, prodotto per la televisione dai *Programmi Sperimentali Rai*.¹ Il film, una rielaborazione in chiave moderna del mito di Orfeo, fu il primo esempio di opera rock italiana sul piccolo schermo. Nella versione di Schipa, il cantore è un giovane hippie che vive in una comune e che, solitario, si interroga sulla felicità e sull'amore. Quando appare Euridice, la più meravigliosa delle visioni, Orfeo riesce finalmente a dare un volto al suo desiderio amoroso e a cantarlo. I due si innamorano e decidono di sposarsi. Durante la celebrazione entra in scena il Venditore di Felicità, uomo diabolico dalle sembianze serpentesche, che offre una dose di droga a Orfeo. Attraverso un'illusione il Venditore offre all'innamorato quello che in realtà lui già possiede, cioè Euridice, sottraendola ad Orfeo e portandola via con sé all'Inferno. Come nel mito classico, per cercare di salvare dalla morte la sua Euridice, Orfeo decide di discendere all'Inferno, qui rappresentato dalla città industriale, meccanizzata e alienante. Schipa [2017, 169-170], sintetizzando il momento cruciale della storia, scrive: «Alla festa di matrimonio tra Orfeo ed Euridice arriva un ciarlatano molto abile ed efficace. Con un trucco raffinato riesce a rifilargli un *pacco* devastante. Semplicemente gli sistema meglio in mano il bene che aveva già, con un particolare in più però, piccolo ma fatale: la convinzione che a procurarglielo *sia stato lui*. E con lui, quando se ne va, Euridice sparisce. Da quel momento il ragazzo

1. Tito Schipa Jr., Tito Luigi Giovanni Michelangelo Schipa, nacque a Lisbona nel 1946 e visse i suoi primi anni prima a Los Angeles poi a Parigi per stabilizzarsi a Roma dove incomincia gli studi universitari. Nel 1966 Tito Schipa Jr., giovane studente e aspirante regista, fu allievo e aiuto regista di Lina Wertmüller in due commedie musicali cinematografiche *Rita la Zanzara* (1966) e *Non stuzzicate la zanzara* (1967). Nel 1967 scrisse, diresse e interpretò *Then An Alley (... E poi una strada)*, dal sottotitolo "Situazione musicale in un atto", il primo esperimento mondiale documentato di messa in scena di musical rock. Lo spettacolo lanciò la sua carriera di assistente e regista teatrale; negli anni successivi collaborò con Giorgio De Lullo, Giancarlo Menotti e Luigi Squarzina. Dopo *Orfeo 9*, scrisse la commedia musicale *L'isola nella tempesta* (1976) con Mario Moretti e l'opera pop *Er domPasquale* (1980) liberamente tratta da *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti. Negli anni Settanta, come cantautore, pubblicò l'album *Io ed io solo* (1974), preceduti dai singoli *Sono passati i giorni/Combat* (1971) e *Io ed io solo/Non siate soli* (1974) [Cotto 1990, 1567].

non sarà più in grado di assorbire quella linfa vitale del presente che lo circonda [...], preferirà *quell'istantanea fissa per sempre* ai molti momenti di felicità *reale* che gli si presentano in seguito».

Il film *Orfeo 9* come colonna sonora visualizzata

Il film *Orfeo 9* è l'adattamento dell'omonimo spettacolo teatrale andato in scena al Sistina di Roma nel gennaio 1970, ma *in primis* è rimediazione del doppio LP uscito nel 1973, firmato sempre da Schipa.² Quest'ultimo afferma infatti che il film fu quasi una conseguenza del disco, non solo cronologicamente, e ricorda con queste parole l'idea dell'adattamento cinematografico [Schipa 2017, 121]:

Cominciavo ad intravedere che l'idea di tramutare Orfeo 9 in film, restava allettante, certo, ma che in realtà bisognava cambiare i fattori dell'operazione: non avrebbe dovuto trattarsi di un film con quella colonna sonora, ma di quella colonna sonora da cui trarre un film. Immagini suggerite dalla musica, insomma, e non l'inverso.

Queste parole ci fanno riflettere sulla relazione tra album e film ma soprattutto sul rapporto tra immagini e suono.

L'intenzione di Schipa era quella di riscrivere l'articolato spettacolo teatrale in un disco, che poi sarebbe diventato un film. Per fare ciò dovette ripensare la versione scenica sulla base della durata e della struttura di un doppio album di musica pop, che si estende su due dischi divisi su due lati di venticinque minuti circa. Molti numeri della rappresentazione teatrale vennero quindi eliminati a favore di un intreccio più lineare. Anche la struttura dell'opera fu studiata in modo che ogni lato del disco potesse contenere una parte compiuta del racconto e ogni disco racchiudere un atto dell'opera rock. A sua volta, il film fu conseguenza dell'album perché dovette adattarsi a queste specificità del formato del disco che non sono proprie del medium cinematografico.

La relazione immagine-suono assunse quindi un'importanza fondamentale. È significativo a questo proposito il commento del critico Renato Marengo su «Ciao 2001», che sottolinea le potenzialità di questo modo di operare la relazione immagine-suono, definendo il film come «il primo esperimento italiano di colonna sonora visualizzata» [Marengo 1973, 62]. Questa definizione apre la riflessione sul rapporto tra i due medium coinvolti in questo processo, il disco e il cinema.

Partendo da questa sollecitazione, vorrei ribaltare la diffusa prospettiva di studio che si domanda che cosa la musica pop può portare al cinema, interrogandomi invece su che cosa il linguaggio cinematografico può

offrire al disco. Vorrei indagare come il film *Orfeo 9* contribuì alla «messa in forma dell'esperienza della canzone», per citare le parole di Claudio Bioni [2020, 18] riferite al genere cinematografico del musicarello. Questa nuova prospettiva suscita le seguenti domande: Che cosa può offrire alle musiche il linguaggio cinematografico? Come Schipa riuscì a sperimentare diverse relazioni tra audio e video in un unico lungometraggio? Nelle prossime pagine rispondo a questi interrogativi, soffermandomi su due momenti tratti da altrettante scene significative, per indagare come Schipa riscrisse il mito di Orfeo attraverso il disco e il film.

La visualizzazione delle 'tre note'

La prima scena del film che esamino è quella d'apertura.³ In una sala di registrazione Tito Schipa Jr. e la band, interpretando sé stessi, si apprestano a registrare l'opera rock. Il batterista si accomoda sullo sgabello del suo strumento. Uno stacco mostra il primo piano di Schipa Jr., che parla al microfono, ma l'audio è muto. La didascalia dei titoli di testa recita: «Un film scritto musicato e diretto da Tito Schipa Jr.». Su questa scritta, il tecnico del suono 'apre' l'audio a Schipa Jr. dicendo «Tito parla», per provare i livelli dei volumi. Con un altro stacco si passa al particolare di due mani che alzano i volumi della consolle. Ora anche lo spettatore può sentire cosa avviene nella sala prove. L'inquadratura si allarga e riprende l'autore nella stanza assieme al compositore Bill Conti, al piano, al batterista e all'organista.⁴ L'immagine immortalata i musicisti durante le prove mentre in primo piano si vede, in controluce, la sagoma del tecnico del suono che regola i volumi. Di seguito alcune inquadrature testimoniano i preparativi in sala prove, soffermandosi in particolare su alcuni dettagli delle attrezzature e degli strumenti usati (Figura 1, p. 148).

In questa prima parte la finzione scenica ha la funzione di evocare una performance in diretta, quel 'qui ed ora' di un gruppo di artisti che si ritrovano in uno studio per incidere un'opera pop. Le immagini, infatti, non sono dissimili da quelle scattate durante le prove reali. Le inquadrature e il missaggio audio fanno riferimento a modalità di rimediazione delle performance musicali pop/rock all'interno dei film, come si vede nei docufilm musicali e nei musicarelli di quegli anni. La scena è altresì significativa

3. L'intero film, a colori e restaurato in alta qualità, è disponibile sul canale YouTube ufficiale di Orfeo 9. La scena qui analizzata inizia a 0:00:32 della versione del film caricata su YouTube [Schipa 2022].

4. Bill Conti è un compositore italoamericano nato a Providence, Rhode Island nel 1942 e allievo di Leonard Bernstein. Diresse le orchestre di diversi musical come *South Pacific* e *Kiss me Kate*. Nei primi anni Settanta, in Italia fu arrangiatore di brani pop per alcune cose discografiche, ad esempio Cosmorama. Nel mentre, lavorò con Schipa Jr., arrangiando le musiche dell'EP di quest'ultimo intitolato *Sono passati i giorni/Combat* (1971). Il compositore collaborò anche al doppio album all'opera pop *Orfeo 9* sempre come arrangiatore e direttore musicale. In quegli stessi anni, compose diverse colonne sonore, tra cui quella celebre del film *Rocky* (1976), per la quale vinse un Oscar [Larkin 1997, 297-298].

2. SCHIPA JR. Tito, 1973, *Orfeo 9*, Fonit Cetra LPX 16/17, 2xLP.

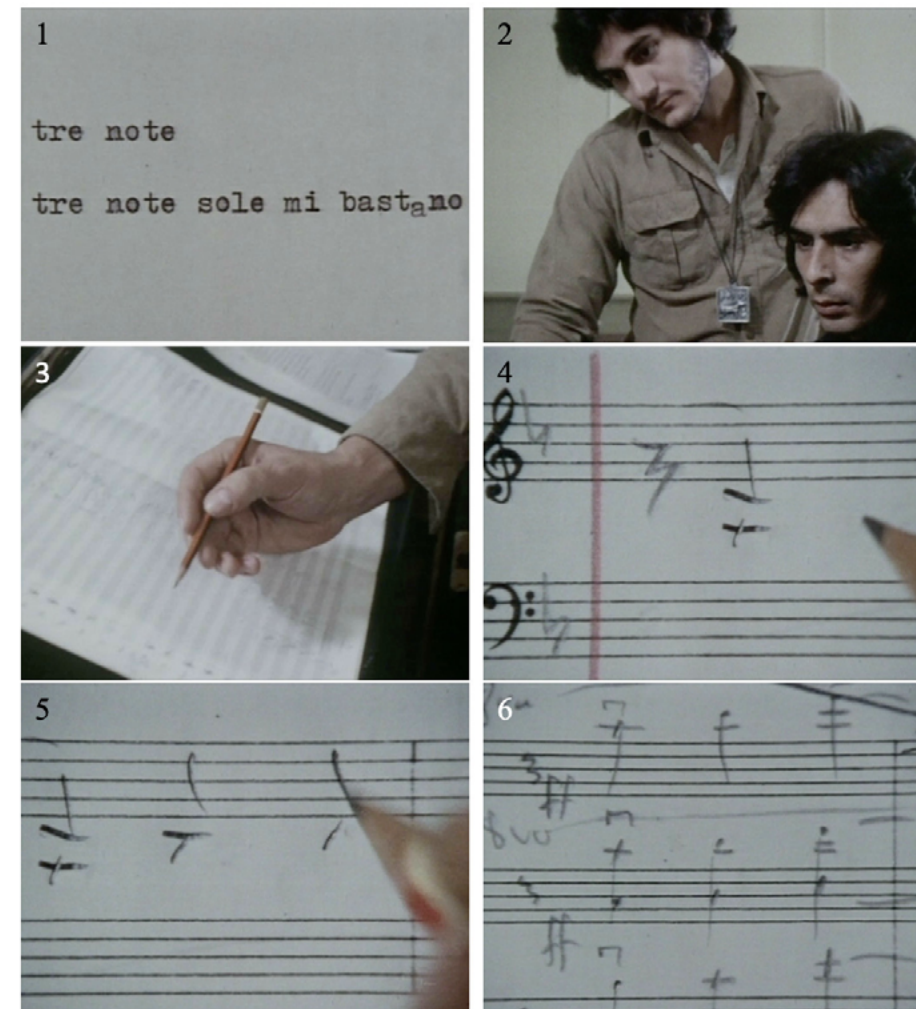


Figura 1.
Alcuni fotogrammi della sequenza iniziale del film *Orfeo 9* che mostrano i lavori in sala di registrazione.

Figura 2.
Sequenza di fotogrammi tratti dalla prima scena dell'opera pop *Orfeo 9*, messa in video delle prime battute del brano *Tre Note*.

perché ci introduce in una sfera metacinematografica (o meglio metadiscografica) che rivela la relazione tra disco e film: la favola di Orfeo viene infatti narrata come se fosse un sogno scaturito da questa sessione musicale.

I musicisti sono pronti ad incidere e Schipa annuncia il primo brano da eseguire, *Tre note*. Appare un cartello con scritto «tre note / tre note sole mi bastano». Schipa si avvicina al pianoforte e scrive su un foglio pentagrammato le tre note dell'ouverture che aprono l'opera. Noi ascoltiamo quello che vediamo venire scritto da Schipa sulla carta in quel momento. L'inquadratura scorre poi sullo spartito mostrando gli accordi successivi, a cui viene fatto corrispondere il relativo suono (vedi la sequenza di fotogrammi in Figura 2, p. 149). La macchina stacca poi di nuovo sulla sala di registrazione.

In questo modo si costruisce l'impressione che la musica scaturisca dall'atto di scrivere, dalla creatività dell'autore. In questo momento inizia la colonna sonora come la si può ascoltare nel doppio LP. Se nel disco ascoltiamo solo queste 'tre note', nel film quest'ultime sono anticipate dal cartello menzionato sopra. L'insistenza delle immagini su queste 'tre note', scritte a parole e in notazione musicale, fa intendere allo spettatore l'importanza che queste assumeranno nell'opera.

Le 'tre note' sono infatti la sola cosa che serve ad Orfeo per poter cantare e suonare di Euridice, che viene identificata attraverso questa cellula melodica (le tre note *la, si^b, re* riportate in Figura sono appunto quelle che aprono l'opera).



Figura 3.
Schipa Tito Jr., *Orfeo 9, un'opera pop*, trascrizione dell'Ouverture dallo spartito per canto e pianoforte, battuta 1.

Non solo noi sentiamo quello che vediamo scritto in notazione musicale, ma queste immagini sottolineano l'importanza drammaturgica e narrativa di questo motivo musicale. Questa cellula melodica è riproposta dal pianoforte, per poi ritornare più volte sia nel corso del brano. In modo simile a come il motivo musicale è suonato dal pianoforte nell'ouverture, le stesse note sono intonate poi da Orfeo nel brano *La ragazza che non volta mai il viso*, quando il protagonista si interroga sulla natura del

sentimento che lo tormenta. Quindi, la musica ha la funzione di anticipare la presa di coscienza del moderno cantore che, pur non conoscendo Euridice, canta di lei. Nel corso dell'opera il motivo musicale è riproposto in modo da rafforzare l'unione tra il personaggio di Euridice e il concetto di realtà, che rappresenta, secondo Schipa, l'unica cosa di cui l'uomo ha bisogno, perché essa è la più vera di tutte. Nei primi minuti le immagini suggeriscono questa interpretazione del testo, cosa che la musica da sola non è in grado di fare. La sola colonna sonora non è infatti in grado di trasmettere il particolare valore delle 'tre note', almeno non in questo momento iniziale dell'opera. Questo è un esempio che dimostra come la relazione suono-immagine in *Orfeo 9* confermi la definizione del film come «colonna sonora visualizzata» data, a suo tempo, da Marengo [1973, 62].

La messa in video del brano *Venditore di Felicità*

Una seconda scena che esplicita chiaramente la relazione suono-immagine è quella dell'arrivo del Venditore di Felicità, interpretato da un giovane Renato Zero.⁵ Come accennato sopra, quest'ultimo è una figura luciferina, la personificazione del serpente del mito classico, un ciarlatano che vende ad Orfeo l'illusione di felicità data dalla droga, prendendosi in cambio la sua sposa Euridice. Accompagnato da un ritmo sincopato e puntato affidato al complesso rock, il Venditore di Felicità entra in scena alla guida della sua bottega ambulante, cantando il brano *Venditore di Felicità*. Nella seconda strofa del brano, il ritmo musicale viene sottolineato dalla cadenza del passo di Renato Zero che si avvicina alla camera con movimenti serpenteschi in un modo che ricorda la tecnica del *mickeymousing*, tipica dei film d'animazione. Questa lunga ripresa è strutturata non dal montaggio ma dai movimenti del Venditore, che scandisce il ritmo della colonna sonora in un solo piano. Zero incarna un personaggio dalla *silhouette* lunga e scura che risalta sullo schermo grazie all'uso del fumo e alle atmosfere artificiali caratterizzate dai chiaroscuri. Queste immagini richiamano ad un immaginario a metà tra le estetiche del cinema espressionista e una sfera surreale e cartoonesca. In partitura, il Venditore è connotato da intervalli di seconda diminuita e di tritono che ritornano continuamente sia nella linea vocale, sia nella parte armonica del brano. Ad esempio, si veda il primo verso del brano *Venditore di Felicità* cantato da Zero (Figura 4 e Figura 5, p. 152). Questi intervalli contribuiscono a creare un'ambiente sonoro tensivo, che incrementa il senso di angoscia del pezzo e caratterizza il personaggio del Venditore come malvagio.

5. La scena inizia al minuto 0:34:37 della versione filmica caricata su YouTube [Schipa 2022].

Andantino sornione $\text{♩} = 76$
VENDITORE

Sen-to dei can-ti dal-la stra-da, di-co: ser-vi-rà

Figura 4.
Schipa Tito Jr., *Orfeo 9, un'opera pop*,
trascrizione dallo spartito per canto e pianoforte
del brano *Venditore di Felicità*, battute 14-17.

VEND.

Fe-li-ci-tà!

Figura 5.
Schipa Tito Jr., *Orfeo 9, un'opera pop*,
trascrizione dallo spartito per canto e pianoforte
del brano *Venditore di Felicità*, battute 45-46.

Nella parte centrale della scena, che posso definire dal carattere allucinatorio, Orfeo viene catturato dalle braccia del Venditore. Quest'ultimo, coprendo gli occhi al protagonista, invita il cantore a seguirlo, persuadendolo con una voce distorta simile al suono di un sibilo. È importante soffermarsi a riflettere su come Tito Schipa Jr. sia riuscito a inscrivere il brano *Venditore di Felicità* in immagini, che contribuiscono a rappresentare un personaggio sfaccettato come quello del Venditore.

In un articolo che analizza la figura interpretata da Zero, la studiosa Céline Pruvost [2013, cpv. 34] sottolinea come cinematograficamente il Venditore è introdotto attraverso un montaggio connotativo che richiama lo stile del cineasta russo Èjzenštejn. Durante la scena, l'immagine del serpente è giustapposta a quella dell'entrata del Venditore in modo

da suggerire allo spettatore l'idea che quest'ultimo sia un personaggio malvagio. Alle riprese della scena sul set sono inoltre alternate altre inquadrature di repertorio che immortalano piccoli topi inseguiti da serpenti. Nel momento in cui il Venditore afferra Orfeo coprendogli il viso, appare sullo schermo, per una frazione di secondo, l'immagine di una piccola preda agguantata dal suo predatore. Questo istante diventa un punto di sincronizzazione significativo, una «sincesi» audio e video per citare Michel Chion [1990, 65-66], dove il rapido montaggio di queste immagini, accompagnate da una secca rullata di batteria, enfatizzata dal successivo arresto improvviso dell'accompagnamento musicale, sottolineano il senso dell'azione. Orfeo è caduto nella trappola del mefistofelico Venditore e non potrà più uscirne. Ancora una volta, l'immagine ha la funzione di esplicitare al pubblico una serie di azioni che la musica sola, con quella rullata, poteva solo suggerire.

L'ascolto del brano lascia infatti sottintese le azioni dei due protagonisti durante il dialogo, e contribuisce a rendere ancora più ermetica la comprensione dello svolgimento. Non solo i tempi musicali sono scritti con già in mente le corrispettive immagini o movimenti di macchina, ma in *Venditore di Felicità* una buona parte del brano è composta da dialoghi che, anche se presenti nella colonna sonora, sono scritti al fine di venire visualizzati, per riprendere il termine usato da Marengo [1973, 62]. L'idea di Schipa fu quella di mettere la musica a servizio di un'idea poetica e quindi dello sviluppo narrativo.

Orfeo 9 e il genere musical

Nella prima scena analizzata le inquadrature mostrano a schermo la partitura e definiscono il significato di quello che ascoltiamo; nel secondo numero, se dal punto di vista musicale il Venditore è la personificazione del diavolo, sono le immagini a costruire un quadro di riferimenti e citazioni più ampie. Le immagini assumono funzioni specifiche e differenti. Esse danno inoltre ai materiali sonori e agli elementi musicali funzioni e significati che sono negati a noi ascoltatori del disco, o che siamo in grado di capire solo dopo più di un attento ascolto dell'intera opera. Questo accade perché in *Orfeo 9* la musica è subordinata al testo e a ciò che accade in scena.

Ma come è possibile che in *Orfeo 9* possano coesistere modalità di rappresentazione e di montaggio discontinue tra loro? Nel film il piano diegetico della favola è creato dalla performance musicale dei musicisti nello studio di registrazione, che evoca il racconto strutturato da diversi livelli concentrici. Questo modo di inserire la canzone nella narrazione filmica avvalorava l'idea presentata da Bioni [2020, 100] secondo cui nel musical

«l'universo della fiction entra nel momento di performance adeguandosi al suo registro e seguendo le regole della trasfigurazione utopico-fantastica» in cui il numero musicale conquista la diegesi.

Questa costruzione ha soprattutto molto in comune con quello che Sergio Miceli [2013, 757] definisce «il modello Kelly», ossia la formula filmica tipica dell'attore-ballerino Gene Kelly, che si basa su una serie di sfere diegetiche «come “sogno nel sogno nel sogno...”» una all'interno dell'altra [ibidem]. In modo analogo, l'esile intreccio della narrazione di *Orfeo 9* si delinea in una continua entrata ed uscita del protagonista da sfere oniriche, di cui alla base vi è, come abbiamo visto, lo studio di registrazione. A mio avviso, in *Orfeo 9* l'integrazione dei numeri musicali con la narrazione è resa possibile grazie al mondo della favola che, nell'idea di Schipa, è una dimensione immaginaria a sua volta capace di evocare altre sfere di sogno. In sostanza, ad eccezione dello studio di registrazione, in *Orfeo 9* tutto è sogno, al cui interno ogni cosa appartiene al possibile. Questo modello si presta alla rielaborazione di Schipa del mito moderno perché, come afferma Miceli [ibidem], «la formula [Kelly] può offrire così al tempo stesso il realismo e l'allegoria, la quotidianità e l'astrazione, la prevedibilità e la sorpresa». Proprio per questo, in *Orfeo 9* possono coesistere diversi generi cinematografici, e con essi quelle che Simone Arcagni [2006, 207] ha definito come diverse modalità di «ri-scrittura musicale dell'immagine».

Il commento di queste due scene mi ha permesso di mettere in luce le diverse tipologie di messa in video della colonna sonora all'interno del genere musical. *Orfeo 9* mette in risalto le potenzialità del musical che, se pensato come modalità di rappresentazione come suggerisce Rick Altman [1999, 31-32] nel saggio *Film/Genre*, è in grado di tenere insieme generi cinematografici diversi e con estetiche distanti tra loro, perché il musical filmico è capace di generare al suo interno altri mondi. Attraverso le immagini Schipa iscrive il mito di Orfeo nel genere musical, proponendo di trovare in questo genere una sintesi tra diverse modalità di rimediazione della canzone e del disco, al fine di rielaborare un mito moderno. Giocando con le possibilità offerte dai suoi modelli formali, Schipa utilizza estetiche visive proprie di altri generi cinematografici, costruendo una versione del mito polimorfo, pur mantenendo l'essenza della favola di Orfeo.

Abstract

A «visualized soundtrack» for a modern myth:

Orfeo 9 by Tito Schipa Jr. (1975)

Broadcast for the first time in 1975, *Orfeo 9* is a film musical written and directed by Tito Schipa Jr. and produced for television by Rai. The film, a modern version of the myth of Orpheus, is a remediation of the double LP released in 1973: it was in fact built on the pre-existing audio recording, thus becoming an experiment of «visualized soundtrack», according to critic Renato Marengo's definition. Accordingly, this presentation reverses the common perspective that considers what pop music can offer cinema, asking instead what the language of film can offer a pop music recording.

In particular, I focus on the ways in which the film *Orfeo 9* contributed to the «shaping of the experience of song», to quote film scholar Claudio Bioni. I discuss the modalities that allowed Schipa to experiment with different relationships between audio and video. My overall intention is to show how the film *Orfeo 9* was an experiment that aimed at a synthesis between different possibilities of remediation of song.

Bibliografia

ALTMAN Rick, 1999, *Film/Genre*, London, British Film Institute.

ARCAGNI Simone, 2006, *Dopo Carosello: il musical cinematografico italiano*, Alessandria, Falsopiano.

BIONI Claudio, *Cinema, sorrisi e canzoni: Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020.

CHION Michel, 1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Parigi, Nathan; traduzione italiana *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001.

COTTO Massimo, 1990, *Schipa Jr. Tito*, in ed. CASTALDO Gino, *Dizionario della canzone italiana*, Milano, Curcio Editore.

LARKIN Colin, 1997, *The Virgin Encyclopedia of Popular Music: Concise Edition*, London, Virgin.

MARENGO Renato, 1973, *Pop in Tv: il mito di Orfeo*, «Ciao 2001», 5/47, p. 62.

MICELI Sergio, 2009, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Lucca, LIM.

PRUVOST Céline, 2013, *Orfeo 9, de Tito Schipa Jr.: une réécriture polymorphe du mythe*, «Cahiers d'études romanes», 27, pp. 159-179, [<http://journals.openedition.org/etudesromanes/4094>].

SCHIPA JR. Tito, 2013, *Orfeo 9, Un'opera pop*, spartito per canto e pianoforte, Roma, Freebook.

– 2017, *Orfeo 9 – Then an Alley. Nella storia di due spettacoli musicali, una via alla rifondazione italiana dell'opera popolare*, Lecce, Argo.

Discografia e videografia

SCHIPA Jr. Tito, 1973, *Orfeo 9*, Fonit Cetra LPX 16/17, 2xLP (riedito in formato CD si veda Schipa Jr. Tito, 2013, *Orfeo 9*, BTF-Vinyl Magic VMLP 134, CD).

SCHIPA Jr. Tito, 2015, *Orfeo 9*, Italia, regia Tito Schipa Jr., interpreti Tito Schipa Jr., Eva Axen, Edoardo Nevola, Renato Zero, 3 DVD, Roma, La Città Sognata (disponibile online, si veda SCHIPA Jr. Tito, 2022, *ORFEO 9 di Tito Schipa Jr. (1972)*, Orfeo 9 Ufficiale, [<https://youtu.be/sGcdjYBN2ls>]).

Antonella Manca

Il tempo della *Wiederkehr*: macro e micro-forma di un rondò coreografico di Aurel Milloss e Roman Vlad

Il legame tra Aurel Milloss e Roman Vlad, solida amicizia e fervido sodalizio intellettuale, attraversa buona parte del Novecento. Nato in occasione della storica *première* romana del *Sacre du Printemps* nel 1941 e consolidatosi grazie alle frequentazioni entro le cerchie di Alfredo Casella e di Cesare Brandi, il rapporto fra coreografo e compositore diede vita a numerose forme di collaborazione artistica. Sia la maggiore studiosa italiana di Milloss [Veroli 2021] sia lo stesso Vlad [1996] ripercorrono i momenti più significativi di questo percorso condiviso: dai primi incontri nella stagione del Teatro delle Arti alla partecipazione al progetto editoriale di «Immagine», dall'organizzazione del celebre Maggio Musicale Fiorentino del 1964 sino ai loro balletti. Quattro, infatti, furono le opere coreografiche che portano la firma congiunta Milloss-Vlad: oltre a *Die Wiederkehr* (1962, Köln), oggetto di questo contributo, i due lavorarono a *La strada sul caffè* (1943, mai rappresentato), *La dama delle camelie* (1944, Roma), e *Ricerca* (1968, Roma).¹

Rappresentata per la prima volta al Opernhaus di Köln il 31 gennaio 1962, *Die Wiederkehr. Eine dramatischen Situation in elf Tänze* è il terzo balletto generato dalla collaborazione Milloss-Vlad ed è, forse, anche una delle sue pagine più sofferte [Veroli 2021, 64 n. 51]. Le trattative erano iniziate quasi due anni prima e, sebbene già nel giugno del 1960 fosse arrivata la conferma per la scrittura di un nuovo balletto per la stagione coloniese, la corrispondenza relativa a *Die Wiederkehr* conservata nel Fondo Roman Vlad dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini di Venezia reca traccia di un lungo processo di mediazione. Lo scambio epistolare del compositore con Oscar Schuh (sovrintendente del teatro), Alfred Schlee (editore della Universal Edition di Vienna), Calisto Ravizza (responsabile della sede milanese della casa editrice) e, naturalmente, Milloss riporta infatti lunghe discussioni su organizzazione, titolo e scenografia. La prima, inizialmente prevista per il 1961, venne addirittura rimandata di

1. *Ricerca* è una revisione sia coreografica sia musicale di *Die Wiederkehr* ma, poiché costituisce un numero a sé stante nel catalogo millossiano [Veroli 1996, 537-612] in quanto considerata da entrambi i suoi autori un'opera autonoma, non sarà oggetto di questo contributo.

un anno e particolarmente complicata fu la scelta dello scenografo che, dopo la rinuncia di Max Ernst e il tentato coinvolgimento di altri artisti, ricadde su Teo Otto. A destare però le maggiori difficoltà nel lavoro di Vlad furono le stringenti richieste del coreografo.

Secondo quanto raccontato dal compositore [Vlad 2013, 27], fu infatti Milloss a commissionargli, quasi quindici anni dopo la loro ultima collaborazione, la musica per questo suo nuovo progetto ballettistico. Nella mente del coreografo, tuttavia, tale progetto si delineava già secondo un profilo ben preciso, a partire dalle sue caratteristiche formali, sceniche e persino musicali, abbozzate su nove fogli di carta lucida oggi custodite nel Fondo Roman Vlad. È assai probabile che le prime idee millossiane siano state comunque oggetto di discussione durante gli incontri romani tra compositore e coreografo che, pure in questi suoi anni di incarico come direttore del corpo di ballo a Köln, continuò a tornare spesso nella capitale. Ciò nonostante, le diverse fonti che permettono di ricostruire il processo creativo di *Die Wiederkehr* – oltre alle lettere e al progetto del balletto, si sono conservati un dattiloscritto col programma e ben tre quaderni di schizzi musicali – mostrano un atteggiamento piuttosto autoritario di Milloss nel dare le istruzioni al suo collaboratore.

Die Wiederkehr arrivava al culmine di un percorso di riflessione sull'espressionismo nella danza intrapreso dal coreografo dalla fine degli anni Cinquanta e che aveva dato vita, secondo Otto Friedrich Regner [1962, 143], a una produzione caratterizzata da:

Kaum Fracht an literarischen Absichten; Idee statt Handlung; humane Substanz; innere Ruhe; Gelassenheit; Zuständlichkeit; Freude, schattiert bis zur lächelnden Melancholie; jäher Kontrast aus Blicken in die Daseinsangst, eine gebändigte, kreative Angst; offenes Bekenntnis zur Schönheit ohne Überraschung, und Beharrung im Bereich einer Wahrheit von klassischem Maß.²

Dopo il successo del balletto concertante *Venezianische Konzert* su musica di Vivaldi, *Wandlungen* sull'op. 31 di Schönberg – «un'altra delle sensibilissime incursioni di Milloss nella musica espressionista» [Veroli 1996, 414] – e una memorabile ripresa del *Mandarino Meraviglioso* di Bartòk, il coreografo preparava dunque un nuovo affondo nell'espressionismo con *Die Wiederkehr*. A differenza degli altri lavori per lui musicati da Vlad – *La strada sul caffè* avrebbe dovuto essere un balletto d'azione, mentre *La dama delle camelie* era una rilettura dell'omonimo romanzo di Dumas –, il nuovo balletto avrebbe dovuto spogliarsi da ogni intento narrativo in

2. Si noti che nella copia del volume appartenuta a Milloss e oggi conservato insieme al resto della sua biblioteca nel Fondo Aurel Milloss dell'Istituto per il Teatro e Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (I-Vgc), il coreografo ha sottolineato i punti «Idee statt Handlung» e «humane Substanz».

favore di un'articolazione formale tipica, invece, del dramma a stazioni. Fu lo stesso coreografo, in un dattiloscritto⁵ redatto nell'estate 1960, a rimarcare la necessità di abbandonare la concezione coreografica tipica del *ballet d'action* ove tutti gli elementi coreici, scenici e musicali erano funzionali a raccontare il contenuto narrativo dell'opera. La poetica di *Die Wiederkehr* si basava, come precisava Milloss nelle prime righe di questo suo documento, su presupposti estetici del tutto opposti:

Der Untertitel dieses Balletts weist darauf hin, dass es sich hier um ein „Ideenballett“ und nicht um ein „Handlungsballett“ handelt. In ihm ist nämlich keine regelrechte Handlung vorhanden. Es gibt darin lediglich nur eine Situation, die allerdings dramatisch ist, indem sie dramatisch verlaufende Sinnestäuschungen hervorruft und nach einer Stellungnahme verlangt. Aber sie ergibt kein „Drama“, denn sie selbst entwickelt sich nicht zum wahren Geschehnis; sie erfährt weder Katastrophe noch Lösung. Sie bleibt also bis zum Ende des Balletts lediglich „Situation“, die ihre Problematik offen lässt. Auf diese Weise haben Struktur und Stil des Balletts einen absolut eigenen Charakter. Zumal hier nichts „erzählt“, das heißt nichts pantomimisch dargestellt wird, wie dieses in den normalen „ballets d'action“ geschieht, ist die Struktur rein formal, geradezu symmetrisch im Sinne eines Hin-und-Zurück Systems, und auch der Stil akzentuiert synthetisch, indem selbst die dramatischen Auswüchse der Grundspannung gewissermaßen nur als Farbenkontraste einer einzigen großen Vision wirken. Eine derartige strukturelle und stilistische Form lässt weder für rudimentale, noch für tänzerisch stilisierte Pantomimenspiele Lebensmöglichkeit; sie hält den Tanz in der Disziplin reflexiver, nicht aber narrativer choreographischer Architektur.⁴

Nelle carte successive, Milloss procedeva quindi col descrivere l'architettura coreografica – e musicale – di questo suo «rondò coreografico»,⁵ dando infine una precisa descrizione di scene e costumi da lui immaginati. Una particolare cura fu inoltre dedicata alla spiegazione di quel «sistema di andata e ritorno»⁶ attraverso il quale veniva presentata la successione delle diverse stazioni.

Die Wiederkehr portava infatti sulla scena quella che Gerhard Zacharias, psicoanalista e teorico della danza, definì nelle note di sala per la *première* «la controversa questione del destino umano».⁷ Fulcro del balletto era

3. Del dattiloscritto, adoperato da Milloss e Vlad per presentare la poetica e la drammaturgia del loro progetto ballettistico agli scenografi che tentarono di coinvolgere, esistono due esemplari: uno, in bella copia, conservato nel Deutsche Tanzarchiv di Köln (D-KNdT); un altro, che riporta su carta velina una versione precedente e più ampia, conservato all'interno del Fondo Roman Vlad (I-Vgc).

4. Aurel Milloss, *Die Wiederkehr: eine dramatische Situation in elf Tänzern*, programma dattiloscritto, c. 1r, I-Vgc, Fondo Roman Vlad. Sottolineature nell'originale.

5. «Choreographisches Rondò», ivi, c. 4r.

6. «Hin-und-Zurück Systems», ivi, c. 1r.

7. «Die Fragenwürdigkeit eines menschlichen Schicksals». Gerhard Zacharias, *Die Programmhefte der Kölner Vierter Ballett-Abend. Die Ballette von Aurel von Milloss*, programma di sala, I-Vgc, Fondo Roman

dunque un dramma umano di portata universale, tradotto scenicamente con le peregrinazioni di un Uomo nel suo ritorno verso casa attraverso una città distrutta. Punto di partenza di questo viaggio interiore era la vista di un cadavere in cui il protagonista credeva di riconoscersi: egli quindi si chinava, ne prendeva la giacca e, nell'indossarla, cadeva in uno stato di allucinazione. Dalla sua immaginazione febbricitante si generava una serie di situazioni drammatiche in cui aveva luogo l'incontro con diversi personaggi – una donna, i giullari, gli scioperati, dei mendicanti, un folle, persino un robot – in un tortuoso cammino di rinascita. Questo percorso catartico, tuttavia, avveniva al di fuori da un tempo e uno spazio preciso poiché, specificava poco oltre Zacharias, non seguiva lo sviluppo di una narrazione lineare:

Der innere Rhythmus dieses Themas ist einer einzigen seelischen Situation immanent [...]. Die hierin liegende Dramatik schöpft sich erst aus, nachdem sie keine Möglichkeit zur Steigerung mehr hat. Damit löst sich auch der Fieberzustand auf. Die Dramatik, mit der sich diese Entwicklung vollzieht, ändert an der Situation selbst nichts sie führt jedoch zur Zuversicht und somit auch zu einer Art Katharsis.⁸

Come un *Ich-Drama*, la tragedia umana di *Die Wiederkehr* si risolveva dunque tutta a un livello interiore, ponendo al centro non le vicende del protagonista, ma il suo inconscio.

Con una drammaturgia fondata sulla centralità del soggetto e, di conseguenza, non più imperniata sull'azione drammatica ma sulla situazione, Milloss recuperava le istanze del teatro espressionista. Scegliendo inoltre una struttura a stazioni sul modello elaborato da Strindberg, il coreografo trovava una soluzione formale ideale per costruire sulla scena il monologo interiore dell'Uomo. Infatti [Szondi 1962, 36-37]:

nel «dramma a tappe» il protagonista di cui si narra l'evoluzione si stacca con la massima chiarezza dai personaggi che incontra lungo le tappe del suo cammino. Questi si vedono solo in quanto entrano in rapporto col protagonista, in quanto entrano nella sua prospettiva, e sono quindi riferiti a lui. Poiché la base dello «Stationendrama» non è data da una serie di personaggi posti, in larga misura, sullo stesso piano, ma da un solo io centrale, e la sua dimensione non è, quindi, dialogica a priori, anche il monologo perde qui il carattere eccezionale che doveva necessariamente avere nel dramma vero e proprio.

Secondo Peter Szondi, che pochi anni prima aveva pubblicato in Germania la sua *Theorie des modernen Drama*, la soluzione formale adottata da

Strindberg, oltre a esaltare la soggettività del protagonista, minava anche l'unità di tempo e d'azione su cui si era invece basato il teatro dal Rinascimento in avanti [ibidem]:

Una delle conseguenze della drammaturgia soggettiva è la sostituzione dell'unità d'azione con l'unità dell'io. Di questo fatto tien conto la tecnica del dramma a tappe, risolvendo la continuità dell'azione in una successione di scene. Le singole scene non hanno qui alcun nesso causale fra loro, non scaturiscono l'una dall'altra come nel dramma vero e proprio. Appaiono piuttosto come una serie di pietre isolate, tenute insieme, come da un filo, dal cammino dell'io.

Nell'opinione del critico ungherese, che imbevuto di filosofia hegeliana credeva nell'identità di forma e contenuto, il sistema a tappe ideato da Strindberg era una prima risposta alla crisi in cui era entrato il teatro a fine Ottocento. A suo parere, le soluzioni formali tipiche del dramma classico erano ormai inadatte a contenere le nuove esigenze espressive e proprio per questo motivo avevano continuato ad essere messe in discussione negli anni successivi, soprattutto dal teatro espressionista di Georg Kaiser e da quello epico di Bertold Brecht, che fecero tesoro dell'eredità strindbergiana.

Mutuato direttamente da Strindberg stesso – di cui il coreografo possedeva alcuni volumi –, filtrato dall'interpretazione che ne diedero compositori come Schönberg [Buchmayr 2003] o alcuni tra i più influenti coreografi del *Ausdruckstanz* come Mary Wigman, lo *Stationendrama* è il modello formale alla base di *Die Wiederkehr*, sia a livello coreografico sia a livello musicale. Anche se il nome del drammaturgo scandinavo non compare né sulle note di sala né sul dattiloscritto programmatico di Milloss, proprio come in *Verso Damasco*, in questo balletto manca un'unità d'azione, sostituita dall'unità dell'io (l'Uomo), poiché le singole tappe del suo cammino interiore si profilano quali istanti isolati del suo inconscio. Da un punto di vista formale, *Die Wiederkehr* si articola infatti in undici danze, ciascuna delle quali rappresenta una tappa in cui si svolge l'incontro del protagonista con i diversi personaggi che popolano la sua mente delirante. Queste vengono accostate l'un l'altra, senza un ordinamento causale o cronologico, usando la tecnica di derivazione cinematografica del montaggio, dove «l'autore non punta a creare dei rapporti consequenziali tra le varie sezioni formali ma a individuare nuove unità di senso tramite la giustapposizione di frammenti eterogenei» [Cavallotti 2007, 220]. Il cinema, se da un lato aveva avuto un forte impatto sulle masse nel riconfigurare la percezione del tempo poiché «il film allargava il senso del presente, sia riempiendolo di diversi eventi non contigui, sia mostrando un evento da una varietà di prospettive» [Kern 1988, 93], dall'altro continuava a offrire alle altre

Vlad. Una copia del programma è conservata anche nel Fondo Aurel Milloss dell'Istituto per il Teatro e Melodramma (I-Vgc).

8. Ibidem.

arti una stimolante soluzione per affrontare tale cambio di paradigma. In particolare in musica, dove la frammentazione del tempo aveva investito l'organizzazione formale legata alla visione organicista ottocentesca, il montaggio permetteva di realizzare «una nuova esperienza estetica i cui fattori determinanti sono la discontinuità, l'interruzione e l'imprevisto» [Borio 2003, 33].

Attraverso la giustapposizione di situazioni drammatiche differenti, ma incasellate all'interno di un ampliamento della forma tradizionale del rondò, Milloss ricreava quel flusso temporale frammentario eppur continuo, tipicamente espressionista, che Imberty [2014, 164] ha definito come «discontinuità legata». Fu il coreografo stesso a progettare tale assetto formale per il balletto, consegnando a Vlad nove fogli di schizzi in cui tracciava sulla carta i principali movimenti da danzare sulla scena, indicava le durate da rispettare e proponeva persino un abbozzo di orchestrazione. Egli, inoltre, aveva intessuto una fitta rete di rimandi interni di tipo tematico, individuando cinque motivi ricorrenti che con le loro ripetizioni scandivano l'opera, realizzando una struttura simmetrica.

Danze	Musica	Personaggi
I	Desolato	Uomo
II	Adagio (Aria)	Donna Saltimbanchi Morto (Uomo)
III	Toccata e Passacaglia	Uomo Folla
IV	Andante e Valzer	Uomo Saltimbanchi
V	Tango e Rock'n'Roll	Uomo Viziati
VI	Recitativo (Consolazione)	Uomo Saltimbanchi Donna
VII	Girotondo	Bambini Uomo Robot
VIII	Ripresa dell'Andante e Valzer	Uomo Saltimbanchi Robot
IX	Ritmo ostinato	Uomo Pazzi
X	Adagio (Aria)	Uomo Saltimbanchi Morto (Donna)
XI	Tempestoso	Uomo

Figura 1.
Schema formale di *Die Wiederkehr*.

Il risultato era pertanto un'architettura formale complessiva basata su quel «sistema di andata e ritorno»⁹ citato da Milloss nel dattiloscritto e in cui Daniela Tortora, nei suoi appunti di studio sul balletto, ha visto un chiaro riferimento alla forma ad arco tipica di Bartók [Tortora s.d., 1, cit. in Veroli 2021, 66]:

Lo schema mostra l'esistenza di un piano di simmetria all'interno della macroforma complessiva in corrispondenza delle danze centrali (il blocco delle danze v, vi, vii) con un laccio evidente tra lo strato immediatamente contiguo (le danze iv e viii) e quello ancora più esterno (le danze ii e x). In questo si intravede il tipico assetto a ponte (o ad arco, se si preferisce) che ricorre assai spesso nelle composizioni di vasto respiro di Bartók (ma non solo), e si consolida l'impressione che Milloss, così bene istruito dal punto di vista musicale, e bartókiano d'eccezione, abbia voluto servirsene in maniera consapevole e nient'affatto casuale (riproponendolo, tra l'altro, di continuo nella sagomatura delle singole danze).

La ripetizione – in forma variata, retrograda o di ritornello – costituiva infatti in *Die Wiederkehr* un principio costruttivo pervasivo, che Milloss tentò di applicare anche all'interno delle singole danze. La forma, sia dell'opera coreografica nella sua complessità sia nelle sue componenti strutturali, era per Milloss lo specchio della temporalità stessa del balletto poiché, come precisava nel dattiloscritto,

Der Stil ist in jedem Ballett gleichmäßig vom Charakter seiner zeitmässigen, wie seiner raummässigen Aspekte abhängig. Das Zeitliche hängt aber mit der räumlichen Gestaltnahme zusammen. Die Charakteristik des Zeitmessigen liegt also in der Art des Sichtbarwerdens der Struktur. In diesem Ballett ergibt dieser Prozess folgende Eigenschaften: Kreislaufhafter Gesamtrhythmus; Periodische Gliederung dieser kreislaufhaften Architektur; Besondere Trennung metrischer Eingebungen in Periodischen; Extreme Vielfältigkeit im kleinrhythmischen Spiel; Dramatisierung in allen rhythmischen und metrischen Kontrasten, indem die respektive Kontrapunktik ihre Zusammenhänge mit dem körperlichen Geschehen auf der Bühne stets schärfstens akzentuiert.¹⁰

Vlad, dal canto suo, accolse di buon grado le richieste del coreografo per realizzare una struttura formale di tipo simmetrico, come si spiegava nelle note di sala:

Die Symmetrie in der Struktur des Bühnengeschehens spiegelt sich in der architektonischen Anlage der Musik auf verschiedenen Ebenen wider. Der musikalische

9. «Hin-und-Zurück Systems». Aurel Milloss, *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, programma dattiloscritto, c. 1r, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.

10. Aurel Milloss, *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, programma dattiloscritto, c. 4r, I-Vgc, Fondo Roman Vlad. Si noti che questa sezione è stata in seguito tagliata e non compare nella versione in bella copia del dattiloscritto conservata nel Deutsche Tanzarchiv di Köln (D-KNdt).

Verlauf ist in elf in sich geschlossene, dabei aber eng aufeinander bezogene Stücke gegliedert. Der Anfang des ersten entspricht thematisch dem Ende des letzten und in der Klangfarbe dem als zentralem Schwerpunkt aufgefaßten sechsten Stück. Das zweite en das neunte, das fünfte und das siebte entsprechen sich durch ihre Funktion als Intermezzi. Das vierte erfährt im achten durch dynamische und instrumentale Änderungen eine Wandlung ins Dramatische. [...] Der Einheit in der Mannigfaltigkeit der choreographischen Auffassung entspricht die innere Struktur der Musik, welche auf eine einzige Keimzelle bezogen ist.¹¹

A garantire infatti una coerenza musicale entro questa vasta struttura simmetrica, specificava ancora il compositore, era una cellula motivica *re, mi^b, si* che, variata e sottoposta a elaborazione e permutazione, ricorreva nelle undici danze. Alla stregua di un *Urmotiv*, queste tre note generavano l'intera costellazione dodecafonica alla base di *Die Wiederkehr*, non più basata su un'unica serie con le sue inversioni e retrogradazioni, ma sulla «continua ricerca di nuove strutture seriali collegate caleidoscopicamente tra loro»¹² e ottenute attraverso un incessante processo di permutazione del contenuto intervallare. Tale tecnica compositiva, sperimentata da Vlad lungo tutto il corso degli anni Sessanta [Marchiori 2021, 83-87], si prestava a rendere musicalmente quella multiforme frammentarietà dell'io e del suo tempo che Milloss intendeva mettere in scena. Sia per il compositore sia per il coreografo, del resto, la musica per balletto, pur conservando la propria autonomia e il proprio valore artistico, doveva essere al contempo funzionale a esprimere il contenuto della coreografia. Per i due, voraci lettori di Adorno [Fontanelli 2021, 28], la forma musicale consisteva nella sintesi dialettica tra il materiale compositivo e l'espressione della forza creatrice dell'io.

Nonostante la comune visione estetica e la più volte dichiarata comunione di intenti, la collaborazione tra Vlad e Milloss non fu, però, sempre facile. Spesso, le richieste del coreografo vennero esaudite; tuttavia, in casi come quelli della danza III, Vlad non mancò di proporre soluzioni musicali alternative, per raggiungere il medesimo effetto espressivo. Cuore di questa sezione che, come sottolinea Veroli, rivestiva un ruolo particolarmente importante nell'economia drammaturgica del balletto, era la danza dell'estasi, un *topos* assai caro al *Ausdruckstanz* e

corrispondente allo *Schrei* di tanta letteratura e pittura tedesca d'epoca espressionista. Si trattava di portare il movimento ad assumere man mano una grande

intensità drammatica (da realizzarsi con un aumento della velocità e/o con accenti mimici anche non convenzionali), che poteva essere più o meno composta [Veroli 2021, 69].

Nel progetto coreografico di Milloss, questo momento si collocava al centro della danza, la quale, dopo l'incontro dell'Uomo con la «massa del Popolo»,¹³ raggiungeva qui il suo apice: «tutto si esalta estaticamente»¹⁴ scrive il coreografo nel suo schizzo relativo a questa sezione. Per accompagnare la danza III, Milloss aveva quindi previsto sei minuti di musica organizzati secondo una forma ABCB¹A¹, in cui un'introduzione su tempo *Un poco mosso* (A) lasciava spazio a un *Recitativo* (B) e a un *Corale* (C), cui poi seguivano la ripresa del *Recitativo* (B¹) e dell'introduzione (A¹).

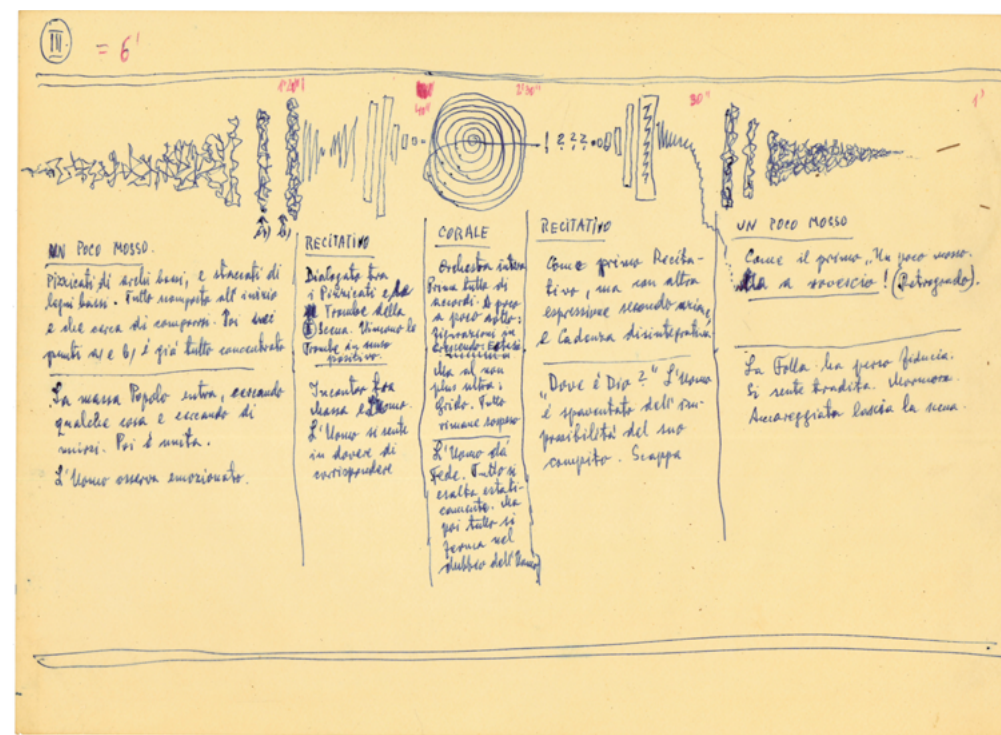


Figura 2. Aurel Milloss, progetto del balletto *Die Wiederkehr*, Danza III, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad

11. «Im Bestreben nach immer neuen kaleidoskopisch verbundenen seriellen Gebilden». Gerhard Zacharias, *Die Programmhefte der Kölner Vierter Ballett Abend. Die Ballette von Aurel von Milloss*, programma di sala, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.

12. Ibidem.

13. Aurel Milloss, progetto del balletto *Die Wiederkehr*, Danza III, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Roman Vlad.

14. Ibidem.

Pur conservando l'idea millossiana di dare al numero un'articolazione formale simmetrica, Vlad si allontanò dalle prescrizioni del coreografo, soprattutto per la realizzazione della sezione centrale che doveva accompagnare la danza dell'estasi. Se infatti Milloss aveva qui proposto un *Corale* per enfatizzare l'aura di sacralità di questo momento estatico – «l'Uomo dà Fede»¹⁵ aveva scritto nel progetto –, il compositore optò invece per una *Passacaglia*. Era questa una forma musicale che [Vlad 1959, 227] «con ostinata ripetizione di una figura lineare tenuta prevalentemente nel registro basso offriva un fondamento sicuro alla strutturazione del nuovo spazio sonoro» e in Webern, Schönberg e soprattutto Berg aveva dimostrato di saper organizzare sezioni musicali che, esulando dal sistema tonale, non potevano più basarsi sul tematismo. La passacaglia, che già in *La storia della dodecafonia* [Vlad 1958] e in *Forma e struttura nella nuova musica* [Vlad 1959] veniva indicata da Vlad come antidoto al frammentismo musicale primonovecentesco, nella danza III di *Die Wiederkehr* racchiude e organizza un tempo sconnesso. Il flusso temporale ha qui perso la sua linearità: è scandito da un ciclo di ripetizioni mai identiche a sé stesse, ma sempre soggette a una continua variazione che per il compositore, ricorda Angela Carone [2015, 199], «è un aspetto fondante dell'esperienza musicale» e garanzia di unitarietà. Dopo un'introduzione (*Toccata*) in cui il compositore giocava con una cellula ritmica di tre note – e le sue forme retrograde e inverse – e dopo alcune misure di *Recitativo*, il tema della *Passacaglia* compare per la prima volta alle battute 40-47, dove risuona ai legni con tono *un poco solenne*. Questa indicazione agogica, che rimanda al campo semantico della sacralità che secondo il coreografo doveva avvolgere questo momento estatico, è forse l'unica concessione fatta da Vlad alle esplicite richieste di Milloss (Figura 3).

Rigettata l'idea del Corale, che non compare nei materiali preparatori, il compositore scelse fin da subito di realizzare una Passacaglia: ne predispose il tema basato su una serie dodecafonica O (0, 7, 11, 6, 5, 2, 1, 9, 10, 8, 7, 4), divide preventivamente tale serie in tricordi e, sulle sue trasposizioni e le permutazioni di tali tricordi, costruisce l'architettura formale della danza (Figura 4, p. 168).

Figura 3.
Roman Vlad, *Die Wiederkehr. Eine dramatische Situation in elf Tänzen*
von Aurelio M. Milloss, battute 31-47, Milano, Universal Edition, Milano, 1961
VENEZIA, FONDAZIONE GIORGIO CINI, FONDO ROMAN VLAD

15. Ibidem.

All'esposizione del tema, infatti, seguono dodici variazioni, ognuna delle quali inizia, ordinatamente, su ciascuna nota della serie originale:

Battute	Forma	Serie	Permutazione tricordi
1-30	Toccata	-	
31-39	Recitativo	-	
40-47	Tema	O 0, 3, 11, 6, 5, 2, 1, 9, 10, 8, 7, 4	A B C D
48-54	Variazione I	O ₃ 3, 6, 2, 9, 8, 5, 4, 0, 1, 11, 10, 7	A B C PD
55-62	Variazione II	O ₁₁ 11, 2, 10, 5, 4, 1, 0, 8, 9, 7, 6, 3	A RD RC RB
63-71	Variazione III	O ₆ 6, 9, 5, 0, 11, 8, 7, 3, 4, 2, 1, 10	A B RD C
72-78	Variazione IV	O ₅ 5, 8, 4, 11, 10, 7, 6, 2, 3, 1, 0, 9	A B C RD
79-82	Variazione V	O ₂ 2, 5, 1, 8, 7, 4, 3, 11, 0, 10, 9, 6	A B PD ² PC ²
83-86		O ₁ 1, 4, 0, 7, 6, 3, 2, 10, 11, 9, 8, 5	A B C PD
87-90	Variazione VI	O ₉ 9, 0, 8, 3, 2, 11, 10, 6, 7, 5, 4, 1	A PD RC B
91-94		O ₁₀ 10, 1, 9, 4, 3, 0, 11, 7, 8, 6, 5, 2	A B PD C
95-102	Variazione VII	O ₈ 8, 11, 7, 2, 1, 10, 9, 5, 6, 4, 3, 0	A B RD C
103-110	Variazione VIII	O ₇ 7, 10, 6, 1, 0, 9, 8, 4, 5, 3, 2, 11	A B C RD
111-121	Variazione IX	O ₄ 4, 7, 3, 10, 9, 6, 5, 1, 2, 0, 11, 8	A B C PD
122-130	Variazione X	O 0, 3, 11, 6, 5, 2, 1, 9, 10, 8, 7, 4	Permutazione totale
131-132	Variazione XI [Recitativo]	-	
133-139	Variazione XII [Coda]	-	

Figura 5. Forma musicale della *Toccata e Passacaglia*

In questo modo, Vlad traduceva la richiesta fatta da Milloss di una forma simmetrica, incasellandola però all'interno della *Passacaglia*. L'estasi, che probabilmente¹⁶ veniva raggiunta sulla scena in corrispondenza delle variazioni IV-IX, in cui la ripetizione di frammenti scalari ascendenti e

Figura 4. Roman Vlad, il quaderno di abbozzi per *Die Wiederkehr*, [c. 21v]
VENEZIA, FONDAZIONE GIORGIO CINI, FONDO ROMAN VLAD

16. Si ricorda che, non essendosi conservata nessuna registrazione audiovisiva o in forma di notazione coreica, una ricostruzione della coreografia non è, ad oggi, possibile nella sua interezza.

discendenti si faceva gradualmente più fitta, rapida e intensa, si collocava così entro una struttura frammentaria e unitaria insieme. Il tempo dell'estasi è quindi un tempo che si avvolge su sé stesso, costruito sul ritorno della medesima figura del basso continuamente variata e che ripropone, anche a livello microstrutturale, quel principio costruttivo di discontinuità legata su cui si fonda la temporalità del rondò coreografico.

Il ritorno del *topos* drammaturgico dell'estasi, il recupero del modello formale dello *Stationendrama* e la nuova centralità del soggetto che assume una portata allegorica come nel *Trauerspiel* barocco hanno portato Patrizia Veroli a individuare nella prima di *Die Wiederkehr* l'inizio di un periodo neoespressionista nell'ultima parte di carriera del coreografo [Veroli 2019]. Fin dalle sperimentazioni degli ultimi anni Cinquanta, Milloss aveva rivolto nuovamente la sua attenzione verso l'universo espressivo del *Ausdruckstanz* che lo aveva portato a esordire sulle scene ungheresi e tedesche. Ora, grazie al rinnovato sodalizio intellettuale con un collaboratore per lui fondamentale durante i suoi primi anni di carriera, apriva un nuovo cammino artistico: lo stesso compositore, del resto, era particolarmente sensibile alla poetica dell'espressionismo, di cui fu uno tra i primi esegeti in Italia e che molto influenzò la sua produzione musicale. Quello di Milloss e Vlad, tuttavia, non era un ritorno al passato, bensì uno sguardo verso il futuro che poggiava le sue basi sulla tradizione espressionista mediata e fatta propria.

La prima di *Die Wiederkehr* fu un evento di portata storica nella stagione del balletto coloniese, soprattutto per la critica, che si spaccò nettamente tra detrattori e sostenitori dell'operato del coreografo: a essere messa in discussione non era solamente la singola rappresentazione, ma l'idea stessa di balletto. Tutti, o quasi, furono concordi nel riconoscere la bravura dei due solisti, Lothar Höfgen (*Der Mensch*) e Tilly Söffing (*Die Frau*), e sulla perfetta sintonia tra musica e danza. Moltissimi, inoltre, furono pronti a riconoscere i legami di *Die Wiederkehr* con la poetica espressionista: in una recensione pubblicata su «Kölnische Bundschau», ad esempio, si leggeva

Aber er überfüllt die vage Handlung mit kontrastierenden Episoden, er läßt symbolisch Schicksal spielen, holt die alte expressionistische "Seele" hervor, die ihren Laban und ihre Wigman nicht vergessen hat, und verwandelt die Frau in einen weißgekleideten Engel von süßlicher Jungstil-Attitüde. Dieser getanzte "innere Monolog" streift in seinem gefühlvollen Edelmut fast die Grenze früherer Stummfilme.¹⁷

17. *Die Zeichensprache des Tanzes. Der Vierte Ballett-Abend im Kölner Opernhaus*, «Kölnische Bundschau», 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.

Tuttavia, mentre per l'anonimo recensore del giornale coloniese una poetica apertamente espressionista poteva raggiungere esiti encomiabili, alcuni critici recepirono il ritorno all'espressionismo come un chiaro segnale di passatismo, specie se confrontato col balletto di Birgit Cullberg – coreografa ospite – che aveva aperto la serata. Le critiche più aspre giunsero dall'autorevole voce di Horst Koegler che definì *Die Wiederkehr* «un balletto sui reduci arrivato con un ritardo di dodici anni, da un punto di vista tematico, e di trentacinque, da un punto di vista coreografico».¹⁸ Dalle colonne di «Das Tanzarchiv» e di «Theater heute» Gerhard Zacharias,¹⁹ Albert Schulze Vellinghausen e Araça Linfert-Markowa²⁰ si levarono, invece, in difesa dell'operato di Milloss dagli attacchi di Koegler. Eppure, il nuovo cammino del coreografo verso un ritorno all'espressionismo non venne compreso da gran parte della critica: il tempo della *Wiederkehr* inchiodava Milloss al passato.

Abstract

Time of *Die Wiederkehr*: macro and micro-form of the «choreographisches rondò» by Roman Vlad and Aurel Milloss

Man and his struggle with destiny form the dramaturgical core of *Die Wiederkehr*, a ballet by Aurel Milloss to music by Roman Vlad premiered at the Kölner Opernhaus in 1962. This «choreographisches rondò» brings Man and his unconscious onto the stage in a hallucinated atmosphere and in a fragmentary, dilated, and non-linear time. In taking up this theme dear to expressionist theatre, the choreographer constructs an 'Ideenballett', which he imagines as choreography and music. Starting from Milloss' indications Vlad creates a formal architecture, sometimes even going against the wishes of his collaborator, to realize a discontinuous musical time, but enclosed within a unitary structure.

18. «Einem thematisch um etwa zwölf, choreographisch um runde fünfunddreißig Jahre zu spät gekommenen Heimkehrerballett». Horst Koegler, *Das Rentier tanzt. Birgit Cullbergs lappländisches Ballett erstmal in Deutschland inszeniert*, «Stuttgarter Zeitung», 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc, Fondo Aurel Milloss.

19. Gerhard Zacharias, *Offener Brief an Horst Koegler*, «Das Tanzarchiv. Deutsche Zeitschrift für Tanzkunst und Folklore», April 1962, pp. 322-327, ritaglio di stampa, I-Vgc, Fondo Aurel Milloss.

20. Albert Schulze Vellinghausen und Araça Linfert-Markowa, *Der unbequeme Choreograph*, «Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett», 3/4, 1962, pp. 30-32, ritaglio di stampa, I-Vgc, Fondo Aurel Milloss.

Bibliografia

- BORIO Gianmario, 2003, *Il pensiero musicale della modernità nel triangolo di estetica, poetica e tecnica compositiva*, in ed. BORIO Gianmario, *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, pp. 1-47.
- BUCHMAYR Friedrich, 2003, «*Cela pourrait venir de moi*» – *l'admiration d'Arnold Schönberg pour August Strindberg*, in ed. CAULLIER Joëlle, «*C'est ainsi que l'on crée...*». *A propos de Le main heureuse d'Arnold Schönberg*, Lille, Presses Universitaires de Septentrion, pp. 133-153.
- CARONE Angela, 2015, *Aspetti genetici e strutturali delle Variazioni* intorno all'ultima Mazurka di Chopin di Roman Vlad, «*Rivista Italiana di Musicologia*», 50, pp. 199-226.
- ed., 2021, *Musica come esperienza totale. Riflessioni e testimonianze su Roman Vlad*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Onlus.
- CAVALLOTTI Pietro, 2007, *Prospettive del frammentario e del discontinuo nella musica del Novecento*, in eds. BORIO Gianmario – GENTILI Claudio, *Storia dei concetti musicali*, vol. II (*Espressione, Forma, Opera*), Roma, Carocci, pp. 213-231.
- FONTANELLI Francesco, 2021, *Tra Croce e Adorno. Gli scritti di Roman Vlad nel tempo della ricostruzione (1945-50)*, in CARONE 2021, pp. 3-31.
- IMBERTY Michel, 2014, *Musica e metamorfosi del tempo. Da Wagner a Boulez: un percorso fra musica, psicologia e psicoanalisi*, Lucca, LIM; edizione originale *La musique creuse le temps, De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychoanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- KERN Stephen, 1988, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino; edizione originale *The Culture of Time and Space: 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- MARCHIORI Alessandro, 2021, *La «dodecafonia svernata» di Roman Vlad. Un excursus attraverso la sua produzione*, in CARONE 2021, pp. 75-93.
- REGNER Otto Friedrich, 1962, *Das neue Ballettbuch*, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei.
- SZONDI Peter, 1962, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi; edizione originale *Theorie des modernen Drama*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1959.
- VEROLI Patrizia, 1996, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, LIM.
- 2020, «*Camminare avanti, avanti, avanti*». *Gli ultimi anni della carriera di Milloss in Italia*, in eds. CERVELLATI Elena – TADDEO Giulia, *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Macerata, Ephemeria, pp. 115-127.
- 2021, *Vlad e Milloss. Vitalità di un'amicizia*, in CARONE 2021, pp. 49-74.
- VLAD Roman, 1958, *Storia della dodecafonia*, Cremona, Suvini Zerboni.

- 1959, *Forma e struttura della nuova musica*, «*La Rassegna Musicale*», 29/3, pp. 219-233.
- 1996, *Prefazione*, in VEROLI Patrizia, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, lim, pp. 23-30.
- 2013, *Introduzione*, in BRANDI Cesare, *Musica, danza, teatro: scritti ritrovati 1937-1986*, ed. Brandi Rubiu Vittorio, Roma, Castelvechi, pp. 15-29.

Fonti archivistiche

Le fonti archivistiche citate nel contributo sono state consultate presso il Fondo Roman Vlad dell'Istituto per la Musica e il Fondo Aurel Milloss dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Ai direttori dei due istituti e al loro personale vanno i miei sentiti ringraziamenti per avermi assistito durante la mia ricerca e per avermi gentilmente concesso la riproduzione degli originali.

- KOEGLER Horst, *Das Rentier tanzt. Birgit Cullbergs lappländisches Ballett erstmal in Deutschland inszeniert*, «*Stuttgarter Zeitung*», 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc, Fondo Aurel Milloss.
- MILLOSS Aurel, *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, programma dattiloscritto, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.
- *Die Wiederkehr: eine dramatischen Situationen in elf Tänze*, programma dattiloscritto, D-KNdt.
- progetto del balletto *Die Wiederkehr*, Danza III, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.
- SCHULZE VELLINGHAUSEN Albert – LIFERT-MARKOWA Araça, *Der unbequeme Choreograph*, «*Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett*», 3/4, 1962, pp. 30-32, ritaglio di stampa, I-Vgc, Fondo Aurel Milloss.
- REGNER Otto Friedrich, *Das neue Ballettbuch*, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1962, copia personale di Aurel Milloss, I-Vgc, Fondo Aurel Milloss.
- VLAD Roman, *Die Wiederkehr. Eine dramatische Situation in elf Tänzen von Aurelio M. Milloss*, Universal Edition, Milano, 1961, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.
- II quaderno di abbozzi per *Die Wiederkehr*, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.
- ZACHARIAS Gerhard, *Die Programhefte der Kölner Vierter Ballett Abend. Die Ballette von Aurel von Milloss*, programma di sala, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.
- *Offener Brief an Horst Koegler*, «*Das Tanzarchiv. Deutsche Zeitschrift für Tanzkunst und Folklore*», April 1962, pp. 322-327, ritaglio di stampa, I-Vgc, Fondo Aurel Milloss.
- *Die Zeichensprache des Tanzes. Der Vierte Ballett-Abend im Kölner Opernhaus*, «*Kölnische Bundschau*», 2.2.1962, ritaglio di stampa, I-Vgc, Fondo Roman Vlad.

Elenco delle sigle RISM

D-KNdt Köln, Deutsche Tanzarchiv
 I-Vgc Venezia, Fondazione Giorgio Cini

Álvaro Flores Coletto

Manuel de Falla e Venezia: un rapporto attraverso la Biennale degli anni del fascismo

I primi viaggi in Italia

Manuel de Falla y Matheu (Cadice, Spagna, 1876 - Alta Gracia, Argentina, 1946) aveva già compiuto diversi viaggi in Italia per svariati motivi. Nel settembre del 1912, ad esempio, si era recato da Parigi (città dove aveva vissuto dal 1908 al 1914) a Milano per incontrare Tito II Ricordi, nuovo direttore dell'omonima casa editrice. Nel 1905 infatti Falla aveva vinto il primo premio nel concorso lirico della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando per *La vida breve*, senza mai riuscire a rappresentarne la prima. Trasferitosi a Parigi, continuò a rivisitare l'opera, con cambiamenti sull'orchestrazione, modifiche di scene e permettendo persino la traduzione in francese del libretto di Carlos Fernández Shaw. In questo frangente e con la mediazione di Paul Milliet – traduttore del testo scenico – Falla riuscì a ottenere un incontro con Henri de Franconnet, direttore del Casino Municipal de Nice, per un'audizione al pianoforte con André Messager, vicedirettore dell'Opera di Parigi. La buona accoglienza da parte di entrambi si trasformò a sua volta in un altro invito a consegnare l'opera all'allora direttore della filiale Ricordi di Parigi, Paul Gentien, il quale «impresionado tanto por el valor intrínseco de la obra, como sugestionado por el interés que por ella demuestran los directores de los teatros» [Pahissa 1947, 63] propose un terzo incontro, questa volta a Milano, dove avrebbe appunto conosciuto Tito II Ricordi.

L'incontro tra i due avvenne tra il 20 e il 21 settembre 1912 e si dipanò nell'arco di due giorni insieme ad altri vari incontri. Anche se la documentazione che possediamo è estremamente ridotta, i riferimenti epistolari ci permettono di sapere che Ricordi aveva inizialmente progettato un'edizione dell'opera di Falla ma che, dopo averla ascoltata, il suo interesse scemò, offrendogli in cambio la composizione di un'altra opera sempre con argomento spagnolo. Sebbene Falla declinasse l'offerta, la conversazione proseguì con tono piacevole e ricco di argomenti in relazione alla creazione musicale contemporanea [Bergadà 2000, 23-25].

Solo un decennio dopo Manuel de Falla tornò in Italia. In due diverse occasioni che lo portarono a Roma (1923) e a Siena (1928). Nel primo

caso, si recò su invito di Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953), fondatrice dei Berkshire Festivals, che desiderava incontrare i compositori più attivi dell'epoca per sentire da vicino le opere più recenti di alcuni di loro, ai quali aveva affidato diverse commissioni [Reese 2001, 714]. L'incontro tenutosi a Roma tra il 2 e il 5 maggio prevedeva due concerti ufficiali¹ oltre ad audizioni private, pasti ed escursioni a Ostia e Tivoli [Pahissa 1947, 130]. Nel secondo caso, Siena attirò la presenza del compositore perché, nel settembre 1928, vi si tenne il Sesto Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea (SIMC) dove fu programmato il suo *Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello* in prima esecuzione italiana. Sebbene la sua partecipazione fosse stata inizialmente richiesta come direttore dell'*ensemble*, alla fine si occupò anche di suonare il clavicembalo [Torres Clemente 2009, 120-121]. Pur mancando ancora due anni all'esecuzione della sua prima opera a Venezia e quattro alla sua presentazione trionfale, Manuel de Falla conosceva già diversi aspetti della vita musicale italiana dell'epoca. Nella prima occasione ebbe modo di parlare con la più grande e potente casa editrice italiana, cosa che gli permise per la prima volta di tastare il polso degli interessi musicali del Paese a livello commerciale. La seconda però fu molto diversa dato che gli diede la possibilità di incontrare molti dei compositori viventi più attuali dell'epoca, di cui era stato considerato un compagno. Inoltre, l'evento romano rese possibile l'incontro con Gian Francesco Malipiero e la sua seconda moglie, Anna Wright, con i quali da allora in poi fu legato da un'amicizia che durò fino alla fine della loro vita [Soria 1983, 31-34]. Ma è solo alla terza occasione che Falla sperimenta in prima persona l'interesse che l'Italia aveva per la sua musica con l'esecuzione del *Concerto per clavicembalo*. Ciò si riflette non solo nelle aspettative che precedono la celebrazione del Festival SIMC, ma anche nell'accoglienza dell'opera da parte del pubblico e, successivamente, nella risposta della stampa, con recensioni e cronache che promuovevano il compositore e la sua opera in un ambiente musicale incuriosito dalle sue proposte.

Falla e Venezia: quattro festival

Il rapporto di Manuel de Falla con il Festival Internazionale di Musica della Biennale di Venezia si svolse in quattro diverse occasioni. Sebbene sia presente solo nell'edizione del 1932, il compositore aveva già visitato la città nel 1923, durante il suo ritorno da Roma, come testimonia una

cartolina inviata al pittore Ignacio Zuloaga.² Successivamente, diverse sue opere furono incluse nelle edizioni del 1930, 1932, 1937 e 1942. Di seguito sono riportati gli elementi che sono stati studiati in relazione alla sua presenza al Festival veneziano.

1930: Primo Festival

La programmazione di un'opera di Falla a Venezia era un'idea a cui Alfredo Casella stava lavorando almeno dal 1925. Ambedue erano legati da una profonda amicizia nata negli anni condivisi a Parigi e da allora avevano mantenuto una corrispondenza fluida e costante che è stata oggetto di uno studio di Fiamma Nicolodi [1989]. In una lettera inviata allo spagnolo il 5 ottobre, Casella affermava: «Savez-vous que je monte une saison d'opéras d'exception pour septembre prochain à la Fenice de Venise, et que je veux y donner le Retable?»³ al che Falla rispose: «Inutile de vous dire que cela me fait un vif plaisir, ainsi que votre projet "Retablo" – Venise».⁴ La natura della proposta e il suo scopo sono sconosciuti. Tuttavia, è stato possibile rintracciare l'unica partecipazione di Casella al Teatro La Fenice nella medesima stagione come parte del *cast* di compositori del Primo Festival con il suo brano *Serenata per orchestra* op. 46b in un concerto dell'Orchestra dell'Augusteo di Roma diretta da Bernardino Molinari [Girardi 1989, 380].

Questo primo tentativo, sebbene non riuscito, gettò il seme per una futura collaborazione. Manuel de Falla, oltre che in Spagna, era già un compositore famoso nell'Europa centrale, soprattutto in Francia, Belgio, Regno Unito e Svizzera. Dopo l'incontro con Ricordi egli non sembrava molto interessato a far conoscere la sua opera in Italia, ma non rinunciava a tenersi ben informato sui nuovi sviluppi compositivi del Paese. Ne è prova l'abbondante corrispondenza intercorsa con Casella, Malipiero, Mario Castelnuovo-Tedesco, Barbara Giuranna e Geni Sadero, nonché la sua vasta e ricca biblioteca [González Mesa 2019] che dà un'idea del suo interesse per la composizione italiana del momento. Da un lato, con uno sguardo al futuro, mostrò un chiaro interesse per i compositori contemporanei, anche se lo studio delle opere degli antichi maestri fu una tendenza dominante per la maggior parte della sua vita, con figure preminenti come Domenico Scarlatti [Torres Clemente 2000], Claudio Monteverdi e Bernardo Pasquini, le cui edizioni degli *opera omnia* cominciavano ad essere pubblicate. Inutile dire che anche i suoi rapporti

1. Grazie alle copie conservate del programma di sala si sa che il 2 maggio furono eseguite opere di Gian Francesco Malipiero, Ernst Bloch e Rebecca Clarke e il 5 maggio di Leo Sowerby, Leone Vandor Weiner e Waldo Warner.

2. Cartolina postale di Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga del 20 maggio 1923.

3. Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 5 ottobre 1925.

4. Lettera di Manuel de Falla ad Alfredo Casella del 28 ottobre 1925.

con la critica musicale furono costanti, mantenendo una corrispondenza e una certa amicizia con Raffaele Calzini e Guido Maggiorino Gatti oltre che con Luigi Rognoni, Filippo Sacchi e Gino Scaglia, che alla fine si sarebbero rivelati di reciproco beneficio.

Tornando al progetto della prima veneziana di *El retablo de maese Pedro*, le conversazioni si riaccendono nell'estate del 1929. Casella dice a Falla: «Je vous écrirai sous peu au sujet d'un grand projet que nous avons pour l'Italie et pour l'automne de 1930, auquel nous désirons ardemment vous collaborer».⁵ Guardando al passato, l'unico evento che avrebbe potuto attirare la collaborazione di Falla era il Primo Festival Internazionale di Musica di Venezia, che si sarebbe tenuto dall'8 al 15 settembre. Sebbene Casella non cita nessun altro, utilizza la prima persona plurale per coinvolgere più persone, generando un maggiore interesse per il compositore. Oltre a dare fiducia a un progetto particolare, l'eventuale prima è tanto più importante proprio perché sembra coinvolgere più gente. Manuel de Falla non lo nasconde, rispondendo che «J'attends avec un vif intérêt vos nouvelles précises sur ce projet pour l'Italie que vous m'annoncez».⁶ È curioso che i due corrispondenti sembrino voler mantenere segreta la natura della proposta, senza che l'uno dia ulteriori spiegazioni o che l'altro le chieda. Qualche giorno dopo, Casella scrive di nuovo, ma senza specificare nulla: «Je vous écrirais sous peu pour l'autre affaire (celle d'Italie). Je suis sûr que cela vous intéressera beaucoup».⁷ Solo alcuni mesi dopo, nel febbraio 1930, tutte le informazioni furono rese disponibili nella loro interezza:⁸

Venise est fixé [sic] entre le 8 et le 15 septembre. Au présent nous allons nous occuper des marionnettes, et j'espère que tout va s'arranger à souhait. Votre concours à ce festival nous donne grand courage et nous comptons que le *Retable* aura une présentation en Italie qui puisse vous contenter pleinement.

È probabile che, in realtà, molti dei dettagli siano stati presentati a Falla a Granada durante il viaggio compiuto nel gennaio dello stesso anno dal Trio Italiano formato da Alfredo Casella, Arturo Bonucci e Arrigo Serato [Torres Clemente 2009, 1932]. Nonostante la buona direzione che sembravano prendere le trattative, in luglio Casella annunciò un cambio di programma: «Malgré tous nos efforts, il a été impossible d'assurer au *Retable* une exécution digne de vous et du festival de Venise, et nous avons

dû y renoncer. La difficulté des marionnettes a été la principale».⁹ Non vengono specificate altre motivazioni e nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia non si trovano altre informazioni; tuttavia è probabile che si trattasse di una questione economica. Di contro Casella propone un cambio vantaggioso: la *Suite* da *El sombrero de tres picos*, che Falla avrebbe potuto dirigere se avesse accettato. Pochi giorni dopo, il 3 agosto, Gian Francesco Malipiero gli scrive, facendogli pervenire l'invito ufficiale del Festival a nome di Adriano Lualdi,¹⁰ presidente del comitato esecutivo, chiedendogli di inviare direttamente a lui la risposta definitiva. Tempo dopo, Falla risponde accettando il cambio di opera nel programma ma rifiutando la direzione della *Suite*, inviando la stessa risposta a Lualdi, Casella e Malipiero.¹¹

Desgraciadamente mi médico me prohíbe este año viajar durante los meses de verano, y esto me priva, lamentándolo mucho, del gran placer de asistir al Festival Musical de Venezia, en cuyo programa veo, con mucho agradecimiento, incluida la Suite del *Tricornio*.¹²

La salute cagionevole di Falla rese impossibile la realizzazione del progetto, nonostante l'opera fosse già stata programmata e fu eseguita nella sessione inaugurale del Festival, chiudendo il variegato cartellone diretto da Antonino Votto, che comprendeva opere di William Walton, Gabriele Bianchi, Sergei Prokofiev, Leone Sinigaglia e Antonio Veretti. Anche se non del tutto soddisfacente, questo fu l'inizio del rapporto tra Manuel de Falla e il Festival musicale veneziano.

1932: Secondo Festival

Nel 1932 ripresero i colloqui in vista dell'organizzazione del Secondo Festival e con un obiettivo comune per tutta l'organizzazione: ottenere finalmente una degna esecuzione di *El retablo*. Con squisita diplomazia, Adriano Lualdi riuscì a coinvolgere diverse persone per riconquistare la fiducia del compositore. Oltre ad Alfredo Casella e a Gian Francesco Malipiero, amici intimi di Falla e stretti collaboratori di Lualdi, non esitò a coinvolgere il critico Raffaele Calzini, che Falla conosceva personalmente dalla primavera del 1929 in seguito a un'intervista che gli aveva concesso a Granada [Calzini 1929, 3], e persino il chitarrista Andrés Segovia, suo

5. Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 5 agosto 1929.

6. Lettera di Manuel de Falla ad Alfredo Casella del 23 agosto 1929.

7. Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 30 agosto 1929.

8. Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 7 febbraio 1930.

9. Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 27 luglio 1930.

10. Lettera di Gian Francesco Malipiero a Falla del 3 agosto 1930.

11. Lettera di Manuel de Falla ad Alfredo Casella del 19 agosto 1930 e lettera di Manuel de Falla a Gian Francesco Malipiero del 19 agosto 1930.

12. Bozza di lettera di Manuel de Falla ad Adriano Lualdi del 13 agosto 1930.

buon amico e uno dei suoi compagni di viaggio a Venezia. L'obiettivo era chiaro: oltre a ottenere la *mise-en-scène*, bisognava assicurarsi l'assistenza del compositore nella direzione della propria opera. I dettagli delle trattative furono molteplici, complessi e lunghi, tenendo conto di numerose derivazioni che, se dovessero essere descritte, andrebbero ben oltre la portata di questo testo. In sintesi, si può dire che Falla fu molto entusiasta fin dai primi contatti avvenuti nella primavera del 1932. Accettò, dunque, di partecipare all'organizzazione preliminare che alla direzione dell'opera a Venezia nel mese di settembre e fu sempre molto collaborativo. Grazie a questo, il *cast* era veramente originale. La direzione di scena fu affidata a Lothar Wallerstein, allora direttore della Staatsoper di Vienna. Le marionette erano quelle realizzate dal pittore svizzero Otto Morach per la rappresentazione dell'opera a Zurigo in occasione del Quarto Festival simc del 1926, oggi conservate nel Kunstgewerbenmuseum, mentre i burattinai appartenevano alla Compagnia 'Carlo Colla e Figli' di Milano. I cantanti – scelti dalla direzione del Festival – erano Ginevra Vivante (Trujamán), Alessio De Paolis (Maese Pedro) ed Emilio Ghirardini (Don Chisciotte), che avrebbero preso parte anche ad altre opere nella stessa edizione del festival, tutte sotto la direzione musicale dello stesso Manuel de Falla.

L'opera non fu eseguita da sola, ma condivise il cartellone con *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi e *La Grançèola* di Adriano Lualdi, concludendolo il 10 settembre 1932 al Teatro Goldoni di Venezia. Pochi giorni dopo, il 13 settembre, lo stesso spettacolo fu replicato al di fuori del programma ufficiale. Le opere che compongono la rassegna e, soprattutto, i suoi compositori, dimostrano la rilevanza che quel giorno ebbe per l'organizzazione del Festival. Respighi era un compositore affermato in Italia da decenni, ma il suo protagonismo era stato certamente messo in ombra dalle avanguardie. Tuttavia, approfittando della situazione politica del nuovo regime mussoliniano, riuscì a riconquistare una posizione predominante come uno dei firmatari del *Manifesto dei musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica*, pubblicato su vari giornali qualche mese prima, il 17 gennaio 1932 [Nicolodi 2018, 79]. Il fatto di programmare *Maria Egiziaca* al Festival di quell'anno fu un'esplicita convalida dei postulati non solo dei nominati firmatari ma dello stesso Respighi. D'altra parte, non si può dimenticare la presenza di Lualdi in quella stessa esecuzione, che compariva nei programmi di sala come compositore ma anche come presidente del comitato esecutivo del Festival stesso, oltre a essere membro del Partito Nazionale Fascista e deputato del Regno d'Italia. Con tutti questi dati, si potrebbero leggere quelle particolari esecuzioni come la funzione più ufficiale del Festival,

con cui solo uno straniero, Falla, era in dialogo. Sebbene non si conoscano le ragioni della scelta di inserirlo, non è difficile ipotizzare che si trattasse di un segnale, di un gesto sottile che indicasse la strada ai compositori successivi: un tema classico trattato in modo inedito, introducendo elementi di avanguardia ma sempre in dialogo con la tradizione musicale e con elementi della canzone popolare.

1937: Quinto Festival

In tutti gli anni in cui il Festival volle coinvolgere Falla, il 1937 fu sorprendente per diversi motivi. In quell'anno fu programmata *Fantasia Baetica*, un'opera di cui si sono perse le tracce tra Falla e l'organizzazione: non c'è una sola indicazione che i responsabili della programmazione di quell'edizione abbiano avuto contatti documentali con il compositore. Solo un riferimento è stato rintracciato prima della celebrazione del Quinto Festival: una notizia pubblicata nel numero di giugno di «Musica d'Oggi» in cui si scrive che questa edizione fu organizzata da Alfredo Casella, insieme a Mario Corti e Giuseppe Mulè.¹³ È tanto più sconcertante se si considera l'ottimo rapporto che Falla e Casella hanno sempre mantenuto. Tuttavia, il caso del 1937 è enigmatico anche per un altro motivo. Fiamma Nicolodi [1989, 235] ritiene che la *Fantasia Baetica* sia stata effettivamente eseguita in prima assoluta a Venezia da Pietro Scarpini, nell'ambito dell'edizione di quell'anno del Festival. C'è però una lettera che cambierebbe questa prospettiva e, in qualche modo, spiegherebbe il silenzio tra gli organizzatori e il compositore. Si tratta di una lettera inviata dalla pianista Caterina (Rina) Rossi a Manuel de Falla il 29 settembre 1930.¹⁴ Pianista, pedagoga e insegnante all'Accademia Nazionale Santa Cecilia di Roma, Rossi contatta il compositore per informarlo di aver suonato *Fantasia Baetica* in un concerto organizzato da 'Les amis de la Musique' a Roma e a cui ha partecipato il Ministro dell'educazione nazionale, cioè Giuliano Balbino. Nella spontanea missiva, che sembra una lettera di presentazione, ella conclude raccontando a Falla della sua formazione, e ponendo l'attenzione sul dato che la vedeva già allieva di Alfredo Casella. La risposta di Falla non andò oltre il ringraziamento per la collaborazione nell'interpretazione dell'opera.¹⁵ Sebbene non sia stato possibile identificare meglio il concerto raccontato da Rossi, e nonostante le sue apparenti caratteristiche di esecuzione privata, è un fatto che *Fantasia Baetica* era già stata eseguita in prima assoluta in

13. *Notizie*, «Musica d'Oggi», 6 giugno 1937, p. 237.

14. Lettera di Rina Rossi a Manuel de Falla del 29 settembre 1930.

15. Lettera di Manuel de Falla a Rina Rossi del 29 marzo 1930.

Italia sette anni prima della sua programmazione a Venezia l'8 settembre 1937. Inoltre, è altrettanto certo che, per ragioni non molto chiare, la sua programmazione fu nascosta all'autore.

1942: Settima Rassegna (Festival)

Gli eventi storici sopravvenuti su scala internazionale hanno fatto sì che la Biennale e i festival che la componevano ne risentissero anche nella loro regolarità. Così, nel settembre del 1942, con il nome di Settima Rassegna Internazionale di Musica Contemporanea, si tenne un'edizione ridotta del festival musicale, l'ultima prima della fine della guerra, composta solo da sei spettacoli. Nella sessione conclusiva, il 12 settembre, venne riproposta un'opera di Falla già nota nel panorama musicale italiano fin dalla sua prima esecuzione al Teatro Costanzi di Roma nel gennaio 1921 [Nicolodi 1989, 233] e che nel 1930 aveva fatto parte del programma inaugurale del Primo Festival della Biennale: *Il cappello a tre punte*. In questa occasione è stata riproposta, nella versione *Suite*, al Teatro La Fenice sotto la direzione di Pedro de Freitas Branco e chiudeva un concerto che comprendeva opere di Gian Francesco Malipiero, Arthur Honegger, Maurice Ravel, Igor Stravinskij e Richard Strauss.

Anche in questa occasione, come nell'edizione precedente, l'ipotetica conoscenza che Falla potrebbe aver avuto di questa esecuzione non trova riscontro. Mentre nel caso del 1937 ci sono dubbi sul perché Casella non lo tenesse informato degli eventi, bisogna ricordare che dal luglio 1936 era iniziata la Guerra Civile Spagnola. Nel 1942 lo scenario era mutato: a guerra finita, nell'ottobre del 1939, Falla si trasferì in Argentina, mentre contemporaneamente iniziava la Seconda Guerra Mondiale. La grande distanza e le enormi proporzioni del conflitto armato resero le comunicazioni molto difficili, il che potrebbe essere alla base della reciproca disinformazione tra gli organizzatori del Festival e il compositore. È probabile che la comunicazione sia stata tentata in qualche modo, ma è altrettanto probabile che non abbia mai raggiunto il destinatario.

Un successo garantito

La programmazione delle composizioni di Manuel de Falla al Festival Internazionale di Musica della Biennale di Venezia si deve senza dubbio al coinvolgimento nell'organizzazione di due dei suoi migliori amici e collaboratori: i già citati Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero. Sebbene i direttori esecutivi fossero rispettivamente Adriano Lualdi (1930 e 1932) e Mario Corti (1937 e 1942), il legame costante con il Festival passava attraverso Casella, che si occupò della programmazione nelle ultime due edizioni.

Per dare una prospettiva alle edizioni a cui Falla poté partecipare attivamente e per offrire una ragionevole spiegazione del perché la sua presenza fosse così accentuata nei primi anni, è necessaria una revisione della stampa. Anche se non sarà mai possibile conoscere l'idea che la società italiana aveva della musica del compositore spagnolo, la stampa, sia generalista sia musicale sia specializzata, può essere d'aiuto per capire le principali idee che si volevano trasmettere al pubblico.

Focalizzando l'attenzione su *El retablo de maese Pedro*, alla cui esecuzione il compositore partecipò attivamente e di persona, furono pubblicate numerose cronache che cercavano di offrire un'ampia visione della celebrazione del Festival del 1932. Seguono tre frammenti ordinati cronologicamente, che possono aiutare a esemplificare le argomentazioni pubblicate dalla stampa. Nel primo caso, un testo anonimo pubblicato su «La Stampa» sottolinea il grande successo del pubblico presente in sala:

Infine El Retablo ha offerto al pubblico l'occasione di manifestare a Manuel De Falla la viva e profonda ammirazione per l'arte sua. Salutato all'inizio da un applauso che è durato qualche minuto, e al quale ha partecipato tutta la sala, De Falla è stato poi festeggiatissimo alla fine del suo lavoro, che ha avvinto l'auditorio per la grazia e la poesia. Il maestro, evocato molte e molte volte al proscenio, ha condotto sempre con sé i cantanti e i burattinai.¹⁶

Mario Pilati [1932, 342], nella rivista ufficiale di Casa Ricordi, ha sottolineato l'importanza dell'opera come capolavoro del compositore ma anche come esempio da seguire:

Nulla è possibile dire di questo unico, delizioso spettacolo, che anche per poco si avvicini a quello che è in realtà. E nel rinunziarvi senz'altro, esprimiamo la speranza che esso possa esser messo ben presto alla portata di tutti i pubblici italiani, che conosceranno nel *Retablo de maese Pedro* quando di più perfetto possa dare un'arte giunta al massimo grado della raffinatezza espressiva, rimanendo nell'umanità. Lo dimostrò il pubblico, che, alla rappresentazione veneziana, tributò al de Falla una vera ovazione.

Infine, nel caso de «L'Italia Letteraria», visto il grande successo musicale e sociale dell'esibizione del compositore, ma anche la buona accoglienza riservatagli dal pubblico, Andrea Gavazzeni [1932, 5] racconta un divertente aneddoto sul suo aspetto e atteggiamento in scena:

Il successo del *Retablo* è stato grandissimo; il pubblico non lasciava la sala alla fine, e faceva gran chiasso. De Falla (un omino piccolo e calvo calvo) andava e veniva

16. *Opere di Lualdi, Respighi, De Falla al Festival di Venezia*, «La Stampa», 11 settembre 1932, p. 3.

dalla ribalta, con la bacchetta direttoriale infilata in una tasca della giacca, quasi fosse lo spadone di Don Chisciotte.

La programmazione di un'opera di Falla e il suo coinvolgimento in prima persona era una garanzia di grande successo, sia musicale che nel contesto sociale. La sua personalità esigente e la sua smania di controllare ogni dettaglio dell'esecuzione, in particolare se si trattava di una prima, facevano sì che le condizioni fossero sempre eccellenti, dedicando grandi sforzi per garantire la realizzazione delle sue proposte. C'era un compromesso: le sue richieste erano nemiche del conformismo e, sebbene non fosse un artista intransigente, le sue condizioni ponevano grandi sfide ai responsabili del Festival.

Conclusioni

Il rapporto di Manuel de Falla con il Festival Internazionale di Musica della Biennale è uno dei più fecondi e rilevanti della sua vita. Già compositore affermato e di fama internazionale, il Festival veneziano gli rivolse la sua attenzione, dandogli quell'impulso che non aveva ancora ricevuto dalla scena musicale italiana e facendolo diventare una figura imprescindibile nel suo programma. Le sue opere furono prese in considerazione in quattro occasioni tra il 1930 e il 1942, anche se egli poté partecipare di persona solo a una di esse. La sua fragile salute, unita alle crescenti tensioni sociali e allo scoppio della Guerra Civile Spagnola (1936) e poi della Seconda Guerra Mondiale (1939), quando il compositore si recò in Argentina, in una sorta di esilio *in pectore*, gli impedirono di tornare.

Venezia, inoltre, rappresentò un cambio di paradigma nella diffusione del suo catalogo musicale nel resto d'Italia. Dopo un incontro infruttuoso con Tito II Ricordi, Falla sembra aver perso interesse a trovare una nicchia nel più ampio panorama italiano. Pur avendo sempre mantenuto i contatti e fatto qualche viaggio, solo dopo la travolgente prima di *El retablo de maese Pedro*, la sua fortuna cambiò e fu chiamato in numerose occasioni su diversi palcoscenici e festival in tutta Italia.

Il caso veneziano irrompe nella prospettiva musicale del compositore sull'Italia, ma anche viceversa. Nel contesto socio-politico del fascismo, Falla è una sorta di avvento che fu utilizzato anche a vantaggio del regime stesso. Non a caso, la selezione di quelle opere in cui argomento, tema e musica ricevevano un trattamento musicale di ampio respiro, rispondeva agli obiettivi di una mostra internazionale proiettata da una «magnanima e vigile apertura» [Nicolodi 1981, 142]. Una mostra riconvertita in entità autonoma e nella quale, quindi, il governo e lo stesso Partito Nazionale Fascista erano direttamente coinvolti. Di fronte a questa situazione, Falla

era consapevole che con la sua partecipazione stava implicitamente collaborando con il regime? Questa è una domanda che non ha ancora trovato risposta, anche se è chiaro che il compositore spagnolo seppe sfruttare la situazione a proprio vantaggio, sapendo sempre mantenere la propria indipendenza.

Abstract

Manuel De Falla and Venice: a relationship through the Biennale during the Fascist regime

The composer Manuel de Falla and Venice developed a relationship through the Festival Internazionale di Musica della Biennale in which both the composer and his catalogue of compositions were consecrated as representatives, models and examples of the Spanish musical avant-garde. The particular contextual circumstances in which all this took place —during the historical period of the Fascist Empire— oblige us to read it from a double perspective: the mutual benefit obtained —regime and composer— and the collaborationism, not so clear in the case of Falla. In this text, the link between the Spanish musician and the Venetian organism will be presented in relation to the first editions after its foundation in 1930.

Bibliografia

- BERGADÀ Montserrat, 2000, *La relación de Falla con Italia. Crónica de un diálogo*, in ed. NOMMICK Yvan, *Manuel de Falla e Italia*, Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. 18-61.
- CALZINI Raffaele, 1929, *Conversazione di musica con Manuel de Falla*, «La Stampa» (17 settembre), p. 3.
- GAVAZZENI Andrea, 1932, *Lualdi, Respighi e De Falla al Festival Musicale di Venezia*, «L'Italia Letteraria» (25 settembre), p. 5.
- GIRARDI Michele – ROSSI Franco, 1989, *Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli: 1792-1936*, Venezia, Albrizzi.
- GONZÁLEZ MESA Dácil, 2019, *La biblioteca personal de Manuel de Falla: Historia, formación y repercusión en el proceso creativo del compositor*, Tesi di dottorato, Granada, Universidad de Granada.
- NEW GROVE, 2001, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. Stanley Sadie, 29 vols., London, Macmillan.
- NICOLODI Fiamma, 1981, *Su alcuni aspetti dei festivals tra le due guerre*, in ed. NICOLODI Fiamma, *Musica italiana del primo novecento. La generazione dell'ottanta. Atti del convegno. Firenze 9-10-11 maggio 1980*, Firenze, Olschki, pp. 141-204.
- 1989, *Falla e Italia*, in ed. PINAMONTI Paolo, *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 15-17 maggio 1987)*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 215-267.
- 2018, *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*. Milano, Il Saggiatore.
- Notizie*, «Musica d'Oggi», 6 giugno 1937, p. 237.
- Opere di Lualdi, Respighi, De Falla al Festival di Venezia*, «La Stampa», 11 settembre 1932, p. 3.
- PAHISSA Jaime, 1947, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- PILATI Mario, 1932, *Il festival musicale internazionale di Venezia*, «Musica d'Oggi», 8/9, pp. 333-343.
- REESE Gustav, 2001, *Coolidge, Elizabeth Sprague* in NEW GROVE, vol. IV, p. 714.
- SORIA Andrés ed., 1983, *Manuel de Falla (evocación y correspondencia)*, Granada, Universidad de Granada.
- TORRES CLEMENTE Elena, 2000, *La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla*, in ed. NOMMICK Yvan, *Manuel de Falla e Italia*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 63-122.
- 2009, *Biografía de Manuel de Falla*, Málaga, Arguval.

Fonti archivistiche

- Programma di sala del 2 e 5 maggio 1923 (E-GRmf, NFE 1923-004(1)).
- Programma di sala del 2 e 5 maggio 1923 (E-GRmf, NFE 1923-004(2)).
- Cartolina postale di Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga del 20 maggio 1923 (E-GRmf, 7798-063).
- Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 5 ottobre 1925 (E-GRmf, 6830-017).
- Lettera di Manuel de Falla ad Alfredo Casella del 28 ottobre 1925 (I-Vgc, XIV/3).
- Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 5 agosto 1929 (E-GRmf, 6830-018).
- Lettera di Manuel de Falla ad Alfredo Casella del 23 agosto 1929 (E-GRmf, 6830-044).
- Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 30 agosto 1929 (E-GRmf, 6830-019).
- Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 7 febbraio 1930 (I-Vgc, XIV/3).
- Lettera di Alfredo Casella a Manuel de Falla del 27 luglio 1930 (E-GRmf, 6830-022).
- Lettera di Gian Francesco Malipiero a Falla del 3 agosto 1930 (E-GRmf, 7232-008).
- Lettera di Manuel de Falla ad Alfredo Casella del 19 agosto 1930 (I-Vgc, XIV/3).
- Lettera di Manuel de Falla a Gian Francesco Malipiero del 19 agosto 1930 (I-Vgc, Fondo Malipiero).
- Bozza di lettera di Manuel de Falla ad Adriano Lualdi del 13 agosto 1930 (E-GRmf, 7214-006).
- Lettera di Rina Rossi a Manuel de Falla del 29 settembre 1930 (E-GRmf, 14701-001).
- Lettera di Manuel de Falla a Rina Rossi del 29 marzo 1930 (E-GRmf, 14701-002).

Elenco delle sigle RISM

- E-GRmf Granada, Archivo Manuel de Falla
I-Vgc Venezia, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini (Istituto per la Musica)

Francesca Scigliuzzo

Découvrir la subversion.
Hommage à Edmond Jabès (1987) di Luigi Nono.
Proposta di studio di un processo compositivo
sovversivo

A partire dagli anni Ottanta del Novecento Luigi Nono indaga sulla materia sonora sperimentando con i *live electronics* e collaborando con diversi musicisti vicini ai linguaggi contemporanei e alle pratiche improvvisative. Tra i brani nati da un pensiero compositivo dialogante con un approccio diretto alle qualità acustiche del suono e alle loro possibili trasformazioni elettroniche, *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès (1987)* rappresenta un caso di studio particolare. L'opera, nata come omaggio al poeta francese di origine ebraica, fu eseguita un'unica volta il 5 ottobre del 1987 per il Festival d'Automne di Parigi: i protagonisti dell'esecuzione furono Susanne Otto (contralto), Christof Rausch (basso), Evelyne Didi (voce recitante), Roberto Fabbriciani (flauto), Giancarlo Schiaffini (tuba), Martin Walz (corno), Luigi Nono, Hans-Peter Haller e Rudolf Strauss (regia del suono), infine Bernd Noll e Rolf Pfäffle (tecnici del suono) dall'Experimentalstudio Heinrich Strobel Stiftung des Südwestfunks. La partitura del brano al momento non è edita perché ritenuta incompleta e in uno stato non definitivo dal Comitato per l'Edizione delle Opere di Luigi Nono, che nel 1992 dichiara:

Riguardo a *Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès* il Comitato prende atto che l'esecuzione di Parigi è stata un'improvvisazione guidata da Nono su un catalogo di suoni precedentemente studiati con gli interpreti ed organizzati nell'esecuzione dal compositore stesso, secondo una propria idea compositiva, non ancora definita con una partitura. Nella stesura della partitura era consuetudine di Nono di intervenire e modificare quanto sviluppato nell'esecuzione (tra i tanti esempi storici, si ricorda in particolare quello di *Omaggio a Kurtág*). Sarebbe pertanto assolutamente arbitrario presentare una partitura ricostruita sull'esecuzione stessa. Ne consegue l'impossibilità di autorizzare nuove esecuzioni.¹

La lettura di queste righe permette subito di chiarire alcuni aspetti problematici del caso di studio in questione e di inquadrare tali considerazioni in un ordine di riflessioni ben preciso, riguardanti il rapporto tra l'atto

1. Si veda la scheda dell'opera dal sito della Fondazione Archivio Luigi Nono <http://www.luiginono.it/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes/#tab-id-2> (consultato il 5 aprile 2023).

dello scrivere e un performare in qualche modo vicino all'improvvisazione. La partitura di *Découvrir la subversion* consiste in una traccia molto essenziale di una serie di suoni nati e discussi durante le prove con i musicisti, sulla quale Nono non intervenne, come era solito fare, con un atto di riscrittura dopo la sua esecuzione. Risulta però poco esatto e semplicistico descrivere il testo del brano come 'poco definito', sia dal punto di vista formale sia del materiale sonoro, come anche confinare l'organizzazione dell'idea compositiva al solo momento del concerto e ricondurre il 'non scritto' a un'apertura del testo alle pratiche improvvisative.

Con il presente contributo e attraverso la proposta di uno studio critico dei materiali attestanti la genesi del brano, si desidera aprire un dialogo su una ridefinizione dello stato della partitura che tenga conto del particolare rapporto testo-pratiche esecutive nella produzione delle musiche di Nono degli anni Ottanta. Fine ultimo di tale studio è riflettere sulla possibilità e sul senso profondo di immaginare e organizzare nuove esecuzioni dell'opera.

Ancor prima di procedere con l'analisi delle fonti è necessario un chiarimento sulla natura delle pratiche esecutive coinvolte nella storia del pezzo, oltre che una definizione più puntuale di queste ultime rispetto ai concetti di 'improvvisazione', 'libertà' e 'predeterminazione'.

Se durante le prove i musicisti furono liberi di proporre estemporaneamente una serie di suoni e di tecniche strumentali da discutere con il compositore, vedremo che quanto accadde durante l'esecuzione parigina sia da intendersi non una 'libera' improvvisazione, ma un'attivazione estemporanea di schemi performativi già definiti. Questi ultimi erano in parte guidati dalla direzione di Nono, in parte prescritti dalla partitura o gestiti autonomamente da musicisti consapevoli delle idee compositive dell'autore e delle pratiche strumentali necessarie per realizzarle. Chiarire la differenza tra improvvisazione ed estemporizzazione [Caporaletti 2005, 104-116] e definire più chiaramente quale tipo di pratica interessò alcune fasi del processo compositivo e quale l'atto esecutivo portato in scena a Parigi, è il primo passo per una comprensione puntuale dei testi. Ciò è importante non solo per ricostruire con esattezza la vicenda storica ma anche, e soprattutto, per riaprire un confronto sulla possibilità di nuove esecuzioni dell'opera, immaginando la fattibilità di queste ultime in relazione o meno a un atto di ricostruzione della partitura.

A partire da questa prospettiva e in dialogo con alcune riflessioni teoriche del compositore stesso, si intende indagare *in primis* sulla natura dei testi di *Découvrir la subversion* per proporre una ricostruzione della storia della composizione e dell'esecuzione del brano; si desidera interrogarsi quindi sui motivi e sulle implicazioni del descrivere la partitura dell'opera

come 'poco definita'. Per comprendere poi più in generale il significato di 'poco definito' rispetto a un testo di Nono della fine degli anni Ottanta, si propone, come suggerito da Stenzl e Haller [1993], un confronto con altre composizioni dell'autore al fine di valutare appunto l'attualità, nel 1987, di un atto di riscrittura della partitura simile a quello, ad esempio, di *Omaggio a Kurtág* (1983-1986).

Non sono pochi gli studi sulle opere di Nono nei quali si riflette sullo statuto e sull'interpretazione critica di testi non sempre interamente leggibili – che si presentano come tracce per la memoria degli esecutori, nella pratica degli quali è fissato gran parte del contenuto musicale non esplicitato in forma scritta – né mancano proposte per nuove esecuzioni a partire dalle ricostruzioni dei materiali cartacei e dei nastri [Cossetini 2008; De Benedictis 2005; Ramazzotti 1997; Rizzardi 1998; 1999; Scaldaferrì 2005; Tagliaferri 2016]. Da questi studi è evidente la «tendenza complessiva del compositore veneziano all'abbandono del supporto cartaceo, dovuta alle caratteristiche del mezzo elettronico e alla particolare relazione che egli era solito stabilire con i suoi interpreti nel corso di collaborazioni durature» [Tagliaferri 2016, 1]. Tale tendenza porterà negli anni Ottanta «alla creazione di musiche in cui il tradizionale rapporto compositore-testo-esecutore verrà profondamente messo in discussione, complicando [si] le possibilità di una riproposizione odierna» [ibidem], ma aprendo d'altra parte a nuove sfide riguardanti il ripensamento del concetto tradizionale di volontà d'autore e la proposta di nuove modalità d'esecuzione di alcune opere.

Già da una lettura degli scritti di Nono [De Benedictis e Rizzardi 2001] si evince quanto fosse problematico il suo rapporto con la scrittura e quanto non fosse semplice neanche per il compositore realizzare nuove esecuzioni dei suoi stessi lavori. Afferma Nono nel 1987 durante un'intervista con Philippe Albèra [ivi, 415-429], riferendosi al caso di *A floresta* (1965-1966):

Mi hanno domandato più volte di rifarla, ma ho detto no, perché bisognerebbe scegliere nuovamente delle voci, lavorare per un mese minimo, scoprire nuove possibilità... e preferisco scrivere un'altra opera. Evidentemente questo genere di attitudine non corrisponde del tutto ai bisogni del mercato! Comunque resta un disco e questo basta, anche se offre soltanto il 10% della realtà [ivi, 424].

Nella stessa intervista Nono descrive l'importanza che avevano per lui studiare, sperimentare, finanche sbagliare, piuttosto che raggiungere un risultato definitivo in una forma scritta ben fissata. Risponde quindi alla domanda di Albèra, «Cosa succederà il giorno in cui lei non ci sarà più?», dicendo: «Altri musicisti faranno altre musiche! Si tenta di fissare graficamente le cose, ma ho più volte ripetuto che non ci tengo al

concetto di scrittura» [ivi, 423]. Alla fine degli anni Ottanta Nono viveva evidentemente un rapporto particolare con la composizione: la scrittura era una traccia aperta, rispetto alla quale egli denuncia più volte la difficoltà, l'impossibilità e il disinteresse rispetto al fissare su carta un pensiero definitivo e univoco. In un colloquio con Massimo Zurletti del 1987 infatti afferma [ivi, 446-450]: «Significa, ed è il mio limite, che non riesco più a scrivere una partitura. Non per caso *Prometeo* è alla quarta versione. Non riesco a fissare il materiale definitivamente. Forse non si può più definire. Possiamo solo proporre, suggerire, tentare, discutere. Noi dobbiamo rinunciare a definire e tornare a studiare» [ivi, 447]. Prediligendo la dimensione performativa della prova e del concerto rispetto al momento della scrittura [Rizzardi 1999], Nono definisce negli anni un rapporto sovversivo con la composizione: quest'ultima è esercizio, ascolto da risvegliare in un lavoro di infinita ricerca.

L'Archivio Luigi Nono (d'ora in avanti ALN)² conserva non pochi documenti relativi a *Découvrir la subversion* che ci permettono di ricostruire la genesi del brano e di condurre uno studio piuttosto approfondito sul processo compositivo. Si conservano: materiali preparatori, in forma di schizzi e abbozzi, e alcuni tentativi di stesura dell'opera fino alla sua versione ultima, datati tra il 1986 e il 1988; programmi di sala, recensioni e lettere di persone vicine al compositore presenti all'esecuzione o lettere di scuse di chi non riuscì ad esserci; tre audiocassette già digitalizzate contenenti le registrazioni dell'unica esecuzione parigina e di una prova fatta probabilmente lo stesso giorno del concerto. La biblioteca di Nono conserva inoltre diversi libri di Jabès, alcuni dei quali riportano come datazione più antica l'indicazione «Paris 10-04-1984».³ In Archivio non c'è traccia dei materiali relativi alla parte dell'elettronica, che con alta probabilità sono conservati a Freiburg o da chi lavorò alla realizzazione dei *live electronics*; le diverse stesure delle partiture orientative riportano comunque alcune, anche se poche e non così esplicite, indicazioni dei programmi usati.

I documenti riguardanti i materiali preparatori sono conservati in una scatola di cartone bianco contenente al suo interno ventidue plichi, la cui consistenza varia dall'uno ai venti fogli di media, anche se ci sono casi perfino più consistenti – comunque pochi e riguardanti soprattutto il lavoro sui testi di Jabès – che contano fino a quarantotto fogli. Questi fogli sono fotocopie degli originali stampate solo sul fronte e contengono:

appunti e studi preparatori su diversi testi del poeta francese; appunti musicali riguardanti studi sulla struttura del brano e sul materiale sonoro, testimoniando le diverse fasi di due progetti compositivi differenti e alcune sessioni di prova a Freiburg; appunti su questioni organizzative, quali ad esempio le date delle prove e di alcuni concerti, i nomi e i recapiti dei possibili esecutori, etc.

Fin da un primo spoglio di tali materiali è evidente l'attenzione di Nono per lo studio dei testi di Jabès, già ben descritto da Francisco Deco [2014]. L'ALN conserva un numero altissimo di fogli con appunti relativi alla selezione e alla scelta dei frammenti da diversi testi del poeta,⁴ sui quali il compositore intervenne cerchiando e sottolineando con colori diversi alcune sezioni. La visione di questi documenti lascia intravedere un lavoro meticoloso e riflessioni molto profonde rispetto alle parole di Jabès, poeta per cui Nono nutrì sempre sincero affetto e profonda ammirazione. Il compositore conosceva bene i lavori di Jabès almeno a partire dall'aprile 1984, ma le prime sperimentazioni musicali con alcuni suoi testi – non solo da *Le petit live de la subversion hors de soupçon* – ebbero luogo per la prima volta all'IRCAM di Parigi nel marzo 1985. L'idea di iniziare a lavorare in modo più sistematico alla scrittura di una composizione in omaggio al poeta fu però di un anno più tardi: i primi appunti sono datati infatti marzo 1986. La scelta definitiva di usare solamente alcuni versi da *Le petit live de la subversion* e la selezione definitiva dei nove passi risale invece del 1987.

Da un punto di vista dei contenuti musicali lo studio degli appunti rivela un processo compositivo articolato in due fasi, in cui il passaggio dall'una all'altra fu piuttosto brusco e repentino.

Nono iniziò a schizzare la musica di *Découvrir la subversion* nell'aprile 1986, mentre continuava il lavoro più puntuale, intrapreso da pochissimo, sulla selezione dei testi. L'idea compositiva di questo primo progetto è molto diversa dall'ultima versione dell'opera. Per quanto riguarda la scelta dei testi, come già accennato, Nono stava lavorando su diverse opere di Jabès, ma anche su alcuni testi in arabo ed ebraico e su opere di Lorca. In questa fase progettuale si ritrovano dei rimandi ad altre opere che testimoniano sia la contemporaneità della scrittura di alcuni lavori,⁵ sia una vera e propria coincidenza nei contenuti musicali delle opere. Le coincidenze più significative riguardano la scrittura di *Quando stanno*

2. Si ringrazia sentitamente la Presidente dell'Archivio, Nuria Schoenberg Nono, oltre che Giovanna Boscarino, Valentina Burini e Kira Henkel, per il supporto fornito durante lo studio dei testi e per la disponibilità alla consultazione e riproduzione degli stessi.

3. Si vedano I-Valn ALN B 2014 e I-Valn ALN B 2017.

4. *Elya* (1982); *Le livres des marges, I, Ça sult son cours* (1975); *Le livres des marges, II, Dans la double dépendance du dit* (1984); *Le livre du partage* (1987); *Le pacours* (1985); *Le petit live de la subversion hors de soupçon* (1982), anche nelle versioni in italiano e tedesco; *Yaël* (1985).

5. *Omaggio a Kurtág* (1983-1986), *Risonanze erranti* (1986-1987), *Prometeo* (1981-1985) e il ciclo dei *Caminantes* (1986-1989).

morendo (1982), dalla quale Nono riprese una base ritmico-intervallare usata anche per la monodia del *Prometeo* (1981-1985),⁶ e di *Das atmende Klarsein* (1980-1983) dalla quale il compositore estrasse la base ritmico-intervallare della parte di Fabbriani.⁷ Durante la scrittura progetto del 1986 Nono sembrava intenzionato a far rientrare il brano nel ciclo dei *Caminantes*⁸ e di destinare l'opera ad un organico piuttosto importante, composto da percussioni, sassofono soprano o soprano, coro e arpe. In diversi fogli sono inoltre già segnati i nomi di alcuni interpreti, quali Roberto Fabbriani, Giancarlo Schiaffini, Martin Walz, Susanne Otto e una rosa di nomi per diversi altri cantanti. Per la scrittura di questo primo progetto, che si presenta in uno stato di elaborazione piuttosto avanzato, Nono lavorò a due tentativi di stesura dell'opera in partitura: la forma, la struttura e il materiale sonoro furono organizzati in modo piuttosto tradizionale sul pentagramma e presentano una notazione con un alto grado di prescrittività (Figura 1).

Già durante questa prima fase della vita dell'opera il compositore organizzò alcune prove a Freiburg: si conservano diversi appunti di Nono di prove svolte l'8 e il 9 luglio 1986 con il cornista Martin Waltz, con il quale il compositore lavorava per la prima volta, e nel periodo tra l'8 e il 12 dicembre 1986 con Waltz, diversi cantanti, Susanne Otto e Giancarlo Schiaffini.

Proseguendo con lo spoglio delle carte ci imbattiamo in un plico cui primo foglio riporta la scritta: «JABÈS NUOVO 26-27 MAGGIO 1987 Freiburg».⁹ Dagli appunti presi durante la prova – alla quale erano presenti Otto, Schiaffini, Waltz e Christoph Rauch – leggiamo per la prima volta, almeno rispetto a quanto riportato nei documenti conservati in ALN, l'idea del secondo e ultimo progetto di *Découvrir la subversion*. D'ora in avanti i rimandi ai testi sono orientati integralmente verso le opere di Jabès e le lingue scelte sono il francese e il tedesco. Il lavoro di sperimentazione sonora e di scrittura proseguì facendo riferimento a un organico più modesto, che sarà quello dell'esecuzione parigina. Nelle pagine di questo secondo progetto compaiono alcune nuove idee e rimandi a idee già presenti negli appunti del 1986: l'idea dei duetti corno-contralto e basso-tuba, che era stata sperimentata a Freiburg il 12 dicembre 1986, ad esempio, venne mantenuta anche nella versione finale del brano e

Figura 1.
Copia ms. relativa a un primo progetto di *Découvrir la subversion*.
Hommage à Edmond Jabès

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO, 56.08.01 F. 01 © EREDI LUIGI NONO

6. Si vedano a confronto I-Valn 47.04.01 e I-Valn 51.40/01-02.

7. Si veda I-Valn 56.07.02/01-07.

8. Si vedano i numerosi rimandi testuali all'opera e la scritta, poi cancellata, «...no hay camino...» come intestazione del foglio di appunti 56.04.01/03 di *Découvrir la subversion*.

9. I-Valn 56.09.02/01.

compare nella sezione v. Per il secondo progetto ci furono due tentativi di stesura della partitura orientativa, il cui aspetto è piuttosto aderente alla scrittura dell'ultima versione dell'opera.

Tale partitura consiste di sette fogli, ognuno dei quali è destinato alla scrittura di una sezione del brano. Ogni foglio, orientato orizzontalmente, riporta: un numero romano nella parte superiore della pagina che indica la sezione del brano, seguito da uno o più numeri arabi indicanti i programmi dell'elettronica; nelle righe successive sono scritte poi le diverse parti strumentali, contrassegnate dal nome dell'interprete, per ognuna delle quali Nono segnò, senza un'indicazione precisa rispetto al tempo, uno o più gesti musicali, organizzati in «a series of compositional 'building blocks'» [Sallis 2015, 184]. La partitura prescrive quindi per ogni voce sia il materiale musicale da eseguire che, in non pochi luoghi del testo, le dinamiche di relazione tra gli interpreti. Queste ultime sono indicate tramite linee verticali che mettono in relazione le parti in un modo piuttosto chiaro dal punto di vista grafico o tramite le scritte 'soli' o 'duetti con' (Figure 2 e 3).

Il confronto tra i due progetti mette in evidenza un cambiamento repentino nel *modus operandi* di Nono che riguarda la riscrittura della forma e del materiale musicale e descrive un lavorare sulla scrittura 'togliendo', in un percorso da un primo progetto più tradizionalmente 'composto' e fissato con un grado piuttosto alto di prescrittività, verso un «NUOVO JABÈS»¹⁰ tracciato su una partitura orientativa molto scarna. Ricondurre lo stato 'non definito' del testo a una mancata conclusione del lavoro compositivo sembrerebbe non essere un'ipotesi plausibile dal momento che lo studio della genesi dell'opera ci informa della cura meticolosa di Nono nei confronti della composizione in ogni sua fase – dalla scelta dei testi, all'organizzazione delle prove a Freiburg, fino alla decisione di una riscrittura completa dell'opera – che lascerebbe quindi escludere la possibilità di un semplice 'non finito'. Questa nuova scrittura è da leggersi piuttosto come il risultato di un nuovo rapporto compositore-testo-esecutore che rese superflua una maggiore definizione della partitura e un ritorno alla riorganizzazione della stessa.

Troviamo conferma di questa idea nell'ascolto della registrazione di una prova del brano,¹¹ tenutasi probabilmente lo stesso giorno del concerto e nella visione di altri documenti cartacei conservati nella scatola dei progetti non realizzati e abbozzati dal 1988.

10. I-Valn 56.09.02/01.

11. I-Valn AC.ALNX065.

Figure 2-3. Copia dell'esecutore della versione ultima di *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès*, Roma, Studio personale di Giancarlo Schiaffini, f. 01 e f. 02.

La registrazione della prova d'esecuzione ci informa su come Nono abbia organizzato in quell'occasione il lavoro con i suoi interpreti. A partire dalla richiesta del compositore di un gesto musicale – in questo caso già definito e segnato in partitura – iniziava un lavoro di ricerca e di ascolto collettivo che, mediato da momenti di discussione e confronto, conduceva al risultato desiderato. L'intera prova ha una durata di circa 35 min e consiste di fatto in uno studio sull'alternanza di blocchi di suoni lunghi e tenuti (*fa-fa* # e *do-do* #) e di suoni brevi dall'articolazione veloce, eseguiti a sezioni d'organico differenti e su registri diversi. Questa prova, organizzata probabilmente per la necessità di testare alcuni suoni rispetto all'acustica della sala, non fu un'esecuzione integrale dell'opera ma appunto una prova di quei materiali e di quelle tecniche di cui troviamo traccia nella scrittura delle sezioni I-V del brano. La corrispondenza – non solo in concerto ma già in prova – tra l'esecuzione dei materiali musicali e la loro scrittura in partitura conferma che l'esecuzione del brano non fu un'improvvisazione organizzata liberamente rispetto alla forma e al contenuto musicale, ma è da intendersi come performance organizzata, comunque flessibile e variabile, di gesti predefiniti, suggeriti all'interprete dalla partitura e/o dalla conduzione del compositore.

Rispetto alla ricerca di ulteriori documenti cartacei attestanti il pensiero di Nono dopo l'esecuzione parigina si segnala poi che l'ALN conserva, tra i materiali dei progetti non realizzati, alcuni documenti in cui ricorre la scritta «Jabès». La ricorrenza del nome si riferisce in alcuni casi e in modo generico ad alcuni testi del poeta che Nono avrebbe voluto usare per un nuovo progetto con il Quartetto Arditti e una Voce¹² in altri casi indica invece proprio l'opera in omaggio al poeta, il cui titolo è scritto in prossimità o a sistema con i titoli dei Post Ludi per Fabbriciani e Schiaffini composti nel medesimo anno.¹³ Negli stessi fogli di appunti compare poi, nella parte centrale della pagina, una curiosa scritta che, anche se non direttamente collegata all'opera per Jabès, potrebbe suggerire l'avvento di una nuova fase del pensiero compositivo di Nono, ovvero di una «NUOVA PRATTICA» (Figura 4). In nessun altro foglio della scatola dei progetti non realizzati compare il nome del poeta o il titolo dell'opera a lui dedicata e nessuno degli esempi sopra proposti lascia intravedere comunque la volontà del compositore di riscrivere o riorganizzare il brano.

12. Si vedano I-Valn P16.02/08 e I-Valn P16.03/09.

13. Si vedano I-Valn P16.02/03-04 e I-Valn P21.03.01/02.

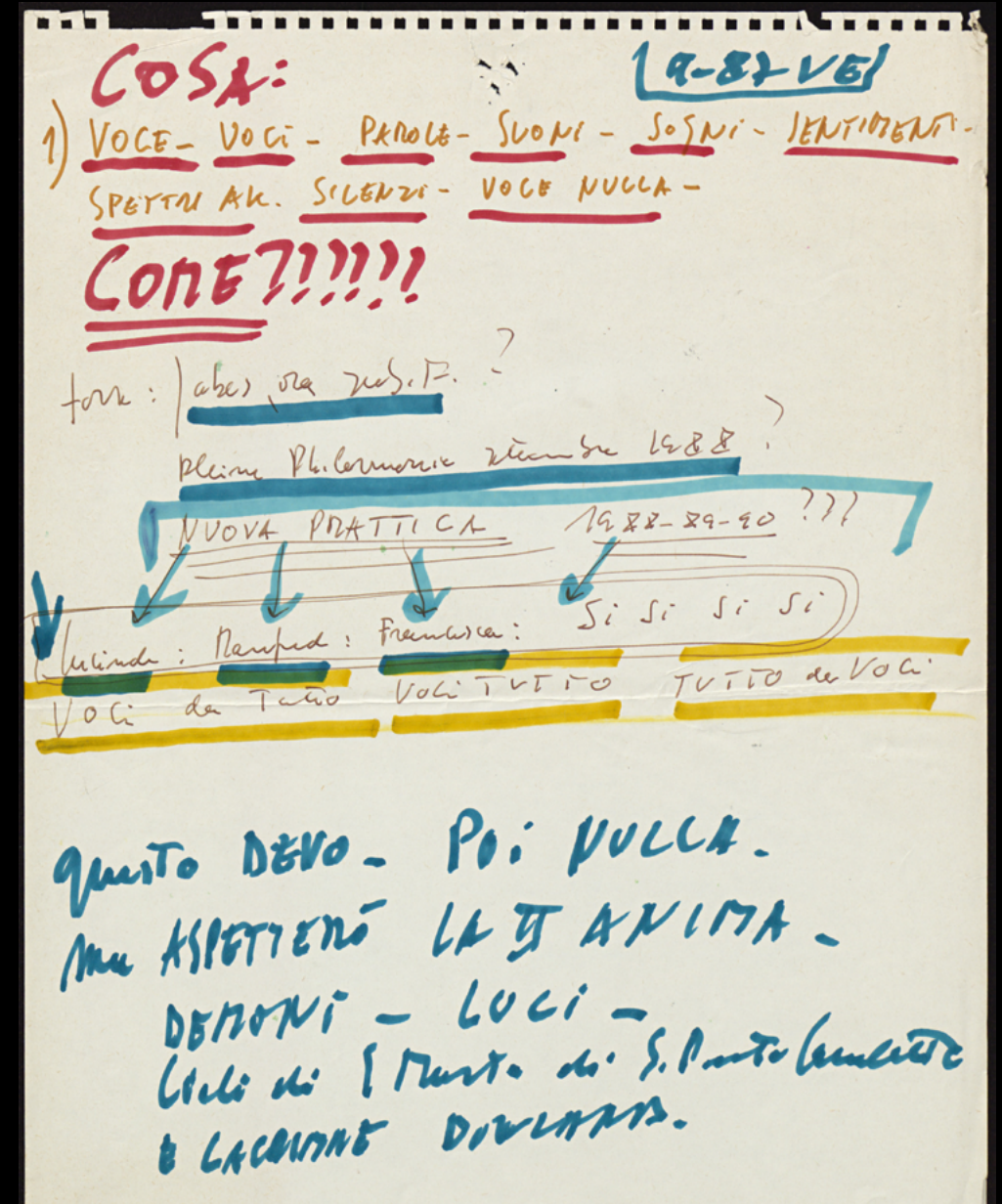


Figura 4.

Copia ms. di un foglio della scatola dei progetti non realizzati

VENEZIA, ARCHIVIO LUIGI NONO, P20.04 F.02 © EREDI LUIGI NONO

Rispetto alla vicinanza tra *Découvrir la subversion* (1987) e di *Omaggio a Kurtág* (1983-1986), suggerita da Stenzl e Haller [1993], è importante riconoscere che la genesi dei due brani tracciò direzioni opposte rispetto alla definizione delle idee musicali in partitura, ai contesti d'esecuzione e a una conseguente riscrittura. A proposito della prima rappresentazione di *Omaggio a Kurtág*, fatta per mostrare al pubblico le meraviglie dell'elettronica, Giancarlo Schiaffini racconta che, diversamente da quanto avvenne con l'opera in omaggio al poeta francese, né lui né gli altri musicisti ebbero a disposizione una partitura.¹⁴ La prima esecuzione di *Omaggio a Kurtág* del 1983 fu effettivamente un'improvvisazione guidata da Nono, in seguito alla quale il compositore decise poi di organizzare e definire un testo. La partitura 'ultima' di *Découvrir la subversion* fu invece, come anzidetto, il risultato di un processo compositivo più articolato, antecedente l'esecuzione di un'opera che non fu oggetto di riscrittura. C'è inoltre da considerare che nel 1983 il rapporto compositore-testo-esecutore era ancora in fase di costruzione e non aveva raggiunto quel grado di maturità del 1987: i musicisti di *Omaggio a Kurtág* erano al loro primo incontro e, tranne che nel caso di Fabbriani, non avevano ancora coltivato un'esperienza di così lunga data nei lavori con Nono. Un lavoro di sistematizzazione del testo e di scrittura di indicazioni più chiare e dettagliate era, in quel caso, un presupposto fondamentale per garantire all'opera future esecuzioni.

Un ultimo confronto significativo, suggerito in parte da alcuni appunti del compositore che indicava una relazione tra le opere in questione,¹⁵ è quello tra *Découvrir la subversion* e i due *Post Ludi* dello stesso anno. La partitura di *Post-Prae Ludium per Donau* (1987), dedicata a Schiaffini, ha un'impostazione grafica piuttosto simile a quella di *Découvrir la subversion*: la struttura del brano è articolata in diverse sezioni giustapposte; la scrittura del materiale sonoro, non organizzata sul pentagramma se non per alcuni frammenti indicanti un'unica nota o un intervallo, è apparentemente libera nel tempo; inoltre il contenuto musicale è in parte lo stesso della parte di Schiaffini di *Découvrir la subversion*. Quest'opera è edita da Ricordi [Nono 1992] con una soluzione di pubblicazione che affianca alla copia della parte manoscritta di Nono, una riscrittura a cura dello stesso musicista in cui vengono esplicitate o aggiunte alcune indicazioni più dettagliate al fine di integrare una partitura di difficile lettura con la scrittura di quanto impresso nella sua pratica strumentale. Con

14. Da un colloquio con Giancarlo Schiaffini nell'aprile 2023. Si ringrazia di cuore il musicista per il tempo dedicatomi e per i materiali condivisi.

15. Si vedano I-Valn P16.02/03-04 e I-Valn P21.03.01/02.

lo scopo di rendere possibili nuove esecuzioni dell'opera, è ben spiegata anche la parte dell'elettronica e la posizione degli altoparlanti in sala. Il *Post-prae-ludium n. 3 "BAAB-ARR"* (1987), scritto per Fabbriani, condivide invece un destino 'incompiuto' e problematico simile a quello di *Découvrir la subversion*. Rispetto a questo lavoro è significativa la testimonianza del musicista sul suo lavoro con il compositore [Fabbriani 1988]: egli scrive che dopo l'esecuzione del 'suo' *Post Ludium*, avvenuta il 4 settembre 1988, «Gigi smiled and said to me "the next time I'll write less"» [ivi, 14].

Un confronto con queste opere sembra suggerire che la scrittura di Nono stava progressivamente assumendo una forma apparentemente meno definita. Probabilmente per nuove esigenze compositive – una «NUOVA PRATTICA» – o per un nuovo rapporto con la scrittura, sicuramente per la possibilità di affidarsi a un saper fare tecnico-strumentale dei musicisti sempre aderente all'idea compositiva dell'autore, Nono è libero di suggerire e non prescrivere, di lasciare tracce sempre più essenziali e spoglie nella loro rappresentazione in partitura.

Concludendo, la collezione di queste riflessioni permette di chiarire il fatto che il testo di *Découvrir la subversion* rappresenti una traccia – essenziale ma chiara per i suoi interpreti ed evidentemente non meglio definibile dall'autore in quel momento storico – di un'idea compositiva definita rispetto alla forma e ai contenuti del brano, e che è verosimile escludere la possibilità di un ritorno futuro di Nono sulla riscrittura dell'opera stessa.

Rispetto alla possibilità di nuove esecuzioni del brano, infine, sono percorribili due strade: la prima riguarda la ricostruzione dell'opera, ovvero di quel prodotto specifico realizzato da Nono e dai suoi esecutori il 5 ottobre 1987, a partire dallo studio dei materiali cartacei e della registrazione dell'esecuzione parigina; la seconda riguarda un esperimento, non così improbabile, di ricostruzione e di studio di un'attitudine performativa. Provando a immaginare di spostare quindi il focus dal *prodotto* al *processo*, al fine di usare il caso di studio anche come momento di riflessione pratica sul *modus operandi* di Nono e dei suoi interpreti, si potrebbe valutare una direzione di lavoro che si dedichi allo studio della 'riattivazione' di processi e di schemi performativi specifici. Se, in accordo con il suggerimento di Ramazzotti [1997, 84] di «abbandonare l'obiettivo di un'unica versione autentica, per una serie di versioni alternative», si valutasse di 'aprire' l'opera a interpretazioni differenti, sarebbe necessario allora avanzare alcune riflessioni riguardanti la legittimità delle nuove esecuzioni. Sarebbe fondamentale a quel punto dedicarsi a un lavoro collettivo e ben orchestrato di un gruppo di musicisti e musicologi, pronti a studiare

più puntualmente l'opera dal punto di vista tecnico-strumentale e filologico-analitico per proporre esecuzioni informate e attendibili. Pensando a una direzione di studi tale sarà davvero urgente inoltre chiedersi come dialogare con gli esecutori viventi che lavorarono a questa e ad altre opere di Nono, al fine di studiare e tramandare un saper fare strumentale specifico, non facilmente scrivibile, ma di cui è necessario e prezioso mantenere vive le tracce.

Il valore di questo tipo di esecuzioni andrebbe allora al di là del tramandare o rieseguire la stessa e unica versione dell'opera autorizzata dal compositore: lavorare a nuove e differenti esecuzioni di *Découvrir la subversion* attraverso lo studio dei suoi schemi performativi permetterebbe di avvicinarsi maggiormente al *modus operandi* di Nono, di sperimentare e di esercitare l'ascolto.

Sono forse queste le pratiche della *sovversione non sospetta* di cui scrive il poeta?

Abstract

Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès (1987) by Luigi Nono.

Proposal for a study of a *subversive* compositional process

The desire to study the texts and the compositional process of *Découvrir la subversion* (1987) was born from the curiosity to approach a very special case study in order to understand the nature and history of a work whose destiny is suspended between a 'poorly defined' text and specific executive practices that risk not being handed down. The work was performed only once on 5 October 1987 and its score is not published. In 1992 the 'Comitato per l'Edizione delle Opere di Luigi Nono' denounced in fact the impossibility of reconstructing an 'incomplete' text and authorizing new performances of the piece. The aim of this contribution is therefore to bring the focus back to the composition, to reopen a discussion on a possible redefinition of the state of his score and to propose some reflections on the feasibility of imagining new performances, starting from the reconstruction and 'reactivation' of specific performative processes and schemes.

Bibliografia

- CAPORALETTI Vincenzo, 2005, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM.
- COSSETTINI Luca, 2008, *Report e schede tecniche del restauro audio di "Musica- Manifesto n. 1"*, Milano, Ricordi.
- DE BENEDICTIS Angela Ida, 2005, *Il suono oltre il segno: la carta i limiti e gli inganni (cinque esempi)*, «AAA – TAC: Acoustical Arts and Artifacts – Technology, Aesthetics, Communication», 2, pp. 53-65.
- DE BENEDICTIS Angela Ida – RIZZARDI Veniero eds., 2001, *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, vol. II, Milano-Lucca, Ricordi-lim.
- DECO Francisco, 2014, *Edmond Jabès y Luigi Nono, Découvrir la subversion*, «Çédille. Revista de estudios franceses», 10, pp. 115-128.
- FABBRICIANI Roberto, 1999, *Walking with Gigi*, «Contemporary music review», 8/1, pp. 7-15.
- NONO Luigi, 1992, *Post-prae-ludium per Donau (1987) per tuba [in fa] e live electronics*, partitura, Milano, Ricordi.
- RAMAZZOTTI Marinella, 1997, *La questione filologica in Luigi Nono: studio su "Y entonces comprendió" (1969-70) e "Risonanze erranti" (1985-87)*, «Musica/Realtà», 18/52, pp. 83-94.
- RIZZARDI Veniero, 1998, *La partitura di "A floresta é jovem e cheja de vida"*, in *A floresta é jovem e cheja de vida*, partitura, Milano, Ricordi, n. 131241, pp. v-xii.
- 1999, *Notation, Oral Tradition and Performance Practice in the Works with Tape and Live Electronics by Luigi Nono*, «Contemporary Music Review», 18, pp. 47-56.
- SALLIS Friedemann, 2015, *Musical Palimpsests and Authorship*, in Id., *Music Sketches* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 177-193.
- SCALDAFERRI Nicola, 2005, *Perché scrivere le musiche non scritte?*, in ed. NATTIEZ Jean-Jacques, *Enciclopedia della musica*, vol. V, Einaudi, Torino, pp. 499-536.
- STENZL Jürg – HALLER Hans Peter, 1993, *A proposito di "Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès" e Post-Prae-Ludium n. 3 "Baab-arr" di Luigi Nono*, Ricordi, Milano.
- TAGLIAFERRI Francesco, 2016, «*Io non scrivo per l'eternità*». *I molteplici ruoli dell'improvvisazione in Un volto, e del mare (1969) di Luigi Nono*, «Philomusica on-line», 15/2, pp. 139-153.

Fonti archivistiche

I-Valn 47.04.01
 I-Valn 51.40/01-02
 I-Valn 56.07.02/01-07
 I-Valn 56.09.02/01
 I-Valn AC.ALNX065
 I-Valn ALN B 2014
 I-Valn ALN B 2017
 I-Valn P16.02/03-04
 I-Valn P16.02/08
 I-Valn P16.02/03-04
 I-Valn P16.03/09
 I-Valn P21.03.01/02

Sitografia

Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès - Luigi Nono, <http://www.luiginono.it/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes/#tab-id-2>

Elenco delle sigle RISM

I-Valn Venezia, Biblioteca dell'Archivio Luigi Nono

Alexandre Piret*

Sull'uso dei 'polls' di «Down Beat» nella storiografia del jazz. Il caso di Toots Thielemans e la categoria 'miscellaneous instruments'

1. Introduzione: tra canone e ricezione, una problematica storiografica ricorrente

Tra i problemi annoverati dalla storiografia musicale, ve ne sono due la cui presa di coscienza ha già alimentato vari decenni di dibattito: quello del 'canone' e quello della 'ricezione'. Oggi si sa bene quali rischi di cecità comporti raccontare la storia della musica conservando solo una ristretta cerchia di grandi artisti e opere. Non solo questa visione ci impedisce di vedere le cose nel loro contesto e ci fa dimenticare che la storia è fatta di opere e personaggi più ordinari, ma è soprattutto il risultato di un'operazione di selezione le cui origini (spesso, nel caso della musica, un giudizio estetico) e la cui tradizione vengono raramente messe in discussione. La sfortunata conseguenza è che a volte tendiamo a universalizzare questa nostra percezione e a presumere che sia stata condivisa dai contesti passati.

È tra l'altro a evidenziare l'artificialità di questa costruzione intellettuale che si sono applicati gli studi sulla ricezione. Una delle domande poste da questo campo di studi è la seguente: Che importanza ha avuto una tale entità (musicista o opera) in un tale contesto (ciroscritto nel tempo e nello spazio)?¹ Per rispondere a questa domanda, gli studiosi possono, a seconda dei contesti considerati (e per rimanere in ambito musicale), rivolgersi ai seguenti indicatori: contesto e frequenza di esecuzione di un'opera, fortuna sul mercato editoriale, reti di frequentazioni degli artisti, fortuna postuma, riconoscimenti ufficiali (statali, dalla critica, dal mondo professionale), presenza sulla stampa, numeri di vendita, etc. Va notato che alcuni di questi fattori possono essere espressi in cifre e quindi possono fungere da indicatori scalari per misurare – perché è questo l'obiettivo dell'operazione – i fenomeni di ricezione. Questi dati numerici, purché siano disponibili scale di valori per comprendere il loro significato

* Alexandre Piret è Research Fellow presso il Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS.

1. È in questo senso che il termine 'ricezione' viene utilizzato qui, e non nel suo senso estetico, cioè quello di una teoria in cui il significato dell'opera è finalizzato o definito dal suo contesto di fruizione. Su queste questioni, si veda Borio e Garda [1989] e Dahlhaus [1980, 187-205].

nel contesto dato, sembrano offrire una modalità di studio 'oggettiva' e persino prospettive di approfondimento e deduzione attraverso operazioni statistiche.

Nonostante l'esistenza di riflessione critica in materia, sembra che la necessità di articolare i discorsi storici attorno a un canone di grandi figure (o artisti) e fatti (o opere) rimanga un riflesso tenace. Come osservava Krin Gabbard [1995] quasi trent'anni fa, il discorso sul jazz difficilmente poteva sfuggirvi e mi sembra che, nel mentre, non se ne sia ancora liberato del tutto, sebbene i jazz studies siano un campo particolarmente attento a questa tematica, nonché alle questioni di genere e ai problemi di decolonizzazione.

Questo contributo prende in esame i 'polls' (ovvero, sondaggi) pubblicati annualmente dalla rivista americana «Down Beat». Si tratta di un caso che, pur non essendo l'unico nel suo genere, ha avuto un'influenza centrale nella costituzione del canone jazzistico, e che ancora oggi svolge un ruolo di riferimento in materia [ivi, 8]. L'obiettivo non è quello di affrontare in modo esaustivo il loro funzionamento e la loro storia, ma di evidenziare i problemi che pongono e le opportunità che offrono alla storiografia. La discussione si svolgerà principalmente su base empirica, e verrà integrata dal caso di studio di Toots Thielemans.

II. I 'polls' di «Down Beat» (I).

Una fonte 'autorevole' della letteratura jazz

En septembre [1956], dans son compte rendu du référendum des critiques organisé par Down Beat, Jazz Hot annoncera que, dans la catégorie New Stars, «chez les sax-ténors, Bobby Jaspar est premier, battant au sprint Charlie Rouse, Buddy Collette, Al Cohn, Frank Foster, Bill Holman et Guy Lafitte [Tercinet 2018].

Con queste parole, l'autore delle note di copertina di un cofanetto di cd dedicato a Bobby Jaspar riporta quello che ritiene essere un traguardo importante nella carriera del sassofonista. Questo è solo un esempio di centinaia (se non migliaia) di affermazioni riscontrabili nella letteratura jazzistica che fanno ricorso ai sondaggi di «Down Beat» per sostenere la loro argomentazione o narrazione. In ultima analisi, quello che Tercinet invoca, indirettamente e forse inconsapevolmente, non è altro che un argomento 'di autorità'. Ma la cosa più interessante è che ci svela come quest'ultimo si sia costituito come tale. Se l'autore riporta l'informazione così come riformulata dalla rivista francese «Jazz Hot», è perché i sondaggi di «Down Beat» hanno tradizionalmente costituito, all'interno del panorama editoriale jazzistico dove la pratica del sondaggio era ampiamente diffusa, il sondaggio *par excellence*, quello più prestigioso

e sicuramente un oggetto di commento da parte delle altre riviste.² In breve, è spesso come risultato di numerosi rimbalzi e citazioni successive che i giudizi formulati nella rivista americana vengono approvati e assunti come informazioni di valore oggettivo all'interno dei discorsi storici successivi.

Non si deve però pensare che l'abitudine di fare ricorso ai sondaggi di «Down Beat» e il potenziale argomento di autorità che essi costituiscono sia appannaggio della letteratura divulgativa e non sia penetrato nella sfera della scrittura accademica. Così, nell'introduzione a una monografia sullo stile del chitarrista John Scofield pubblicata dall'autorevole rivista «Jazzforschung / Jazz Research», l'autore invoca, con grafici a supporto, le classifiche di «Down Beat» per giustificare l'importanza (e quindi la scelta) del suo oggetto di studio [Szegedi 2019, 7-8].

Se l'autorità di questi sondaggi si è affermata nel tempo, è soprattutto perché è stata messa poco in discussione. Alcune voci si sono occasionalmente levate all'interno della stessa stampa jazz, ma esistono pochi studi musicologici sulla questione, con l'eccezione notevole del saggio di Christa Bruckner-Haring [2009]. Dato l'impatto di questo tipo di classifiche (e di quella di «Down Beat» in particolare) sulla storia del jazz, non si può che auspicare uno studio di ampio respiro che miri a rivelarne le numerose poste in gioco, ma anche il pieno significato culturale.³ Il presente contributo – che non pretende di esaurire l'argomento – si limiterà a esaminare le opportunità e le difficoltà del suo utilizzo in sede di storiografia musicale. A questo fine, è necessario partire dall'esame delle sue modalità organizzative e della loro evoluzione storica.

III. I 'polls' di «Down Beat» (II).

Una fonte problematica per la storiografia del jazz

Due dei motivi per cui i sondaggi di «Down Beat» hanno acquisito le loro lettere nobiliari sono la loro anzianità – la prima edizione si è tenuta nel 1936 – e la loro longevità – vengono tuttora regolarmente organizzati. Nel 1953 al sondaggio dei lettori ('Reader's poll'), si è aggiunto quello dei

2. Se il pubblico europeo francofono non poteva non essere interessato a questo tipo di informazioni, è perché il successo americano di un europeo come Bobby Jaspar, belga di nascita e poi assimilato nella scena jazz parigina dei primi anni Cinquanta, era ancora un fatto piuttosto notevole. Ciò che dobbiamo leggere in questo è anche lo status allora particolarmente forte degli Stati Uniti (e della stampa americana) come istanza legittimante.

3. Se, da un lato, si può dubitare che questi sondaggi rappresentino accuratamente l'opinione del pubblico, dall'altro non si possono negare i loro effetti diretti e reali sulla storia del jazz. Così, per i musicisti premiati, una buona classifica era sinonimo di notorietà, e quindi di un aumento del valore sul mercato del lavoro. Non solo venivano spesso offerte loro posizioni in buone orchestre o contratti da parte di case discografiche, ma erano anche spesso avvicinati da sponsor (fabbricanti di strumenti musicali, società di diritti d'autore, etichette discografiche) che poi utilizzavano la loro immagine a scopo pubblicitario.

critici ('Critics' poll'). Tradizionalmente, quest'ultimo viene pubblicato ogni anno nel numero di agosto della rivista, mentre il sondaggio dei lettori è il grande evento annuale di dicembre.

Fondamentalmente, lo scopo di questi sondaggi è quello di selezionare e classificare i migliori protagonisti della scena jazz all'interno di categorie prestabilite. Se nei primi anni queste ultime erano organizzate principalmente intorno agli strumenti più canonici (tromba, sassofono contralto e tenore, batteria, pianoforte, contrabbasso, etc.), l'evoluzione del sondaggio ha poi ammesso categorie come 'miglior album' (dell'anno o storico), 'migliore produttore', 'migliore etichetta discografica', etc.

Ai lettori veniva chiesto di indicare un nome per categoria (senza l'obbligo di compilarle tutte), prima tramite una scheda postale inserita nella pubblicazione tre mesi prima dello svelamento dei risultati e, a partire dal 2007, tramite internet. I critici potevano assegnare un massimo di dieci punti a vari nomi all'interno di ciascuna categoria. Solo nel loro sondaggio, ogni categoria era poi suddivisa in due sottocategorie, quella dei 'talenti affermati' ('established talents') e quella dei 'talenti emergenti' (nel corso degli anni variamente denominata 'new stars', 'talents deserving wider recognition' oppure 'rising stars'). I risultati venivano poi pubblicati sotto forma di tabelle che mostravano, per ogni categoria, la classifica dei nomi con il relativo numero di voti ottenuti in valori assoluti. Presentati in questo modo, questi sondaggi sembrano essere la fonte ideale per indagare su quasi novant'anni di opinioni da parte del pubblico e della critica. Tuttavia, chiunque abbia provato a farlo in maniera critica sa che ci sono molti ostacoli. Una volta superata la fase di raccolta delle fonti,⁴ ci si rende conto che l'insieme è ben lontano dal costituire un dataset omogeneo, completo e direttamente utilizzabile.⁵ Oltre all'evoluzione del numero di categorie nel corso degli anni, è importante notare la mancanza di trasparenza della rivista relativamente al numero totale di schede ricevute e al numero di voti convalidati per ogni categoria. È da segnalare, inoltre, l'abitudine di pubblicare solo risultati parziali in cui il numero di nomi che appaiono in ogni categoria può variare di anno in anno in base a criteri non sempre esplicitati.⁶

4. Poche biblioteche e istituzioni archivistiche in Europa possiedono una collezione completa della rivista. Vale la pena notare che i numeri dal 1937 al 1961 sono disponibili sul sito web archive.org [https://archive.org/details/pub_down-beat], mentre i numeri più recenti (da settembre 2008 al numero attuale) sono liberamente consultabili presso la rivista stessa [https://www.downbeat.com/digitaledition/archive.html].

5. È questa variabilità di alcuni aspetti dei dati nel tempo che ha portato Christa Bruckner-Haring [2009, 9-10] a delimitare una metodologia di lavoro che circoscrive solo le costanti trasversali, ovvero il 'comune denominatore' nell'arco cronologico da lei studiato, 1953-2008.

6. Mentre negli ultimi anni la rivista sembra essersi decisa per una soglia fissa di circa venti nomi per ogni categoria, in passato ha talvolta preferito limitare l'elenco al di sotto di un certo numero di voti, oppure assegnare più o meno spazio alle varie categorie in base alla loro presunta importanza, o addirittura dare

Tornando alla questione delle modalità organizzative, c'è anche da chiedersi se la struttura della scheda di voto, con le sue categorie prestabilite, non abbia influito sul comportamento di chi la compilava. Come in ogni votazione, non tutti partecipano in modo informato e con lo stesso grado di convinzione. Questo vale sicuramente per i lettori, che forse non avevano tutti una conoscenza approfondita della scena jazz dell'epoca e che sicuramente hanno compilato alcune delle caselle 'difficili' della scheda con una scelta 'predefinita' che rifletteva più l'assimilazione di un'opinione comune che un reale giudizio personale e informato. Questo, però, vale anche per i critici, per i quali l'onore e il riconoscimento di far parte del gruppo di esperti chiamati a partecipare al sondaggio li obbligava a esprimere giudizi che non compromettessero la propria legittimità agli occhi dei loro pari e dei lettori.⁷ Esiste dunque da entrambe le parti una 'psicologia del votante' che conviene prendere in considerazione quando si valutano i risultati di questi sondaggi.

Infine, la dimensione forse più importante per valutare la rilevanza di queste indagini è la loro stessa popolarità. Christa Bruckner-Haring [2009, 11] ha mostrato che mentre i sondaggi di «Down Beat» erano abbastanza popolari dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, con livelli di partecipazione particolarmente notevoli negli anni Sessanta, la loro fortuna successiva è stata piuttosto scarsa, con livelli storicamente bassi dal 1980 in poi. Se da un lato questa tendenza è probabilmente legata alla diminuzione dell'interesse da parte del grande pubblico per il jazz, per la rivista «Down Beat»,⁸ e alla scomparsa dell'interesse per questi sondaggi,⁹ si può anche ipotizzare, dall'altro lato, che questo ha avuto l'effetto di concentrare le opinioni di lettori più specializzati.

iv. La categoria dei 'miscellaneous instruments'

Se volessimo fornire un'ulteriore prova della doppia canonizzazione operata contemporaneamente dall'organizzazione annuale dei sondaggi, che designa un canone di musicisti, e dalla loro struttura in categorie,

la priorità a esigenze tipografiche.

7. Va notato che fino al 1971 i risultati generali del sondaggio della critica erano corredati dal dettaglio dei voti individuali, oltre che da un testo in cui ogni partecipante argomentava le proprie scelte.

8. Da questo punto di vista, un periodo particolarmente cruciale per la rivista fu la fine degli anni Sessanta, quando, costretta da un cambiamento di gusti da parte del pubblico giovane e dalla pressione degli inserzionisti, la redazione dovette occuparsi anche di rock, a sua volta presto preso come oggetto da una serie di nuove riviste specializzate, che in seguito sono state concorrenti di «Down Beat». Questo cambiamento nella linea editoriale ebbe conseguenze sul contenuto del sondaggio [Brennan 2006].

9. La storia della pratica dei sondaggi nella stampa musicale è un aspetto che meriterebbe uno studio approfondito prima di poter trarre conclusioni definitive. Tuttavia, non è imprudente affermare che, nel panorama della stampa jazz internazionale, l'emulazione e l'imitazione dei sondaggi di «Down Beat», in particolare in Europa, fu un fenomeno che raggiunse il suo apice nel primo decennio del dopoguerra, ma che a metà degli anni Sessanta di questa moda era rimasto ben poco.

che delimita un canone strumentale, basterebbe sollevare l'esistenza dei 'miscellaneous instruments' (strumenti vari), categoria particolarmente importante per comprendere il caso di studio sviluppato nella seconda parte di questo contributo.¹⁰

Come suggerisce il nome, questa casella è stata progettata per ospitare musicisti che suonano strumenti al di fuori del canone sancito dalle categorie del sondaggio. In pratica, si rivela una sorta di disciplina senza regole e a geometria variabile, non priva di problemi. Va notato, ad esempio, che con l'evolversi delle mode e della loro accettazione nel canone strumentale, alcuni strumenti sono stati rimossi o rincorporati nella categoria 'vari' prima o dopo essere stati oggetto di una categoria propria.¹¹ Ciò conferma d'altronde le osservazioni di Christopher Washburne [2000, 653] sulla grande varietà dei destini vissuti da questi strumenti marginali. Vale anche la pena notare l'esistenza di quella che potrebbe essere definita una forma di 'concorrenza sleale', ovvero la presenza, a volte in posizione di rilievo, di alcuni musicisti noti come rappresentanti di uno strumento canonico ma che suonano uno strumento insolito solo a titolo secondario.¹² Questo invita a metterci nei panni dell'(e)lettore e forse a renderci conto di quanto possa essere difficile trovare un nome da inserire nella casella 'strumenti vari'.

v. Il caso di Toots Thielemans.

Ipotesi di interpretazione in 5 periodi

Per comprendere meglio i problemi posti, ma anche le opportunità offerte dall'uso dei sondaggi di «Down Beat» in sede storiografica, propongo l'analisi di un caso di studio: la fortuna che ebbe Toots Thielemans. Questa scelta, legata direttamente alla mia ricerca di dottorato attualmente in corso, presenta un vantaggio particolare. Ci permette di seguire un itinerario individuale che comprende settant'anni di carriera di cui sessanta trascorsi nei sondaggi e quindi di contemplare le varie fasi di una carriera in relazione ai sondaggi. Nella seguente ipotesi di interpretazione, suddivisa in cinque periodi cronologici, si possono osservare empiricamente sia problemi appena citati, ma anche questioni di altra natura.

10. Ho avuto modo di esplorare le questioni specifiche di questa categoria in un contributo, finora inedito, intitolato «A brief history of jazz's miscellaneous instruments according to Down Beat's annual polls», presentato come poster alla Documenting Jazz Conference di Swansea (9-12 novembre 2022). Riprendo qui alcune considerazioni sviluppate in quell'occasione.

11. Questo è il caso dei seguenti strumenti che sono stati considerati come categoria a sé stante negli anni indicati tra parentesi: fisarmonica (1953-1960), flauto (1956-...), organo elettrico (1964-...), percussioni (1974-...), sassofono soprano (1969-...), vibrafono (1952-...), violino (1971-1997, 2010-...).

12. Possiamo ad esempio citare tre pianisti che sono stati votati con altri strumenti a tastiera: Count Basie (organo), Erroll Garner (clavicembalo) e George Shearing (fisarmonica).

Toots Thielemans (1922-2016) è nato a Bruxelles, dove ha iniziato la sua carriera di musicista jazz prima di estendere il suo raggio d'azione in buona parte dell'Europa negli anni del dopoguerra. La scintilla che ha dato il via alla sua ascesa verso la fama mondiale è stata la scelta, all'inizio degli anni Cinquanta, di emigrare negli Stati Uniti per proseguirvi la propria carriera. Nella storia del jazz, ciò che ha reso unico questo musicista, conosciuto inizialmente come chitarrista, è stato il fatto di aver coltivato parallelamente, e alla fine dato prominenza, alla pratica di uno strumento insolito: l'armonica cromatica. Non solo ne sviluppò la pratica nel jazz, ma fu anche uno dei principali artigiani che si adoperarono per la sua legittimazione in quanto strumento solista degno di rispetto. Questa particolarissima identità musicale non solo lo rese, come vedremo, il 're degli strumenti vari', ma portò anche alle leggendarie parole del trombettista Clifford Brown, il quale affermò, sin dagli anni Cinquanta, che l'armonica non doveva più essere considerata uno strumento marginale.¹³

Per una felice coincidenza, l'ingresso di Toots Thielemans nei sondaggi di «Down Beat» corrisponde sia all'avvento della categoria 'strumenti vari' che alla sua fama negli Stati Uniti. Questo primo periodo (1953-1959) è stato quello del suo coinvolgimento come sideman nel quintetto del pianista George Shearing, senza dubbio uno dei combo jazz più popolari del decennio. Se non appare regolarmente nel sondaggio dei critici fino al 1959 (Figura 1), è perché, ad eccezione di un tentativo nel 1954, la categoria 'strumenti vari' non vi comparve prima della fine del decennio.

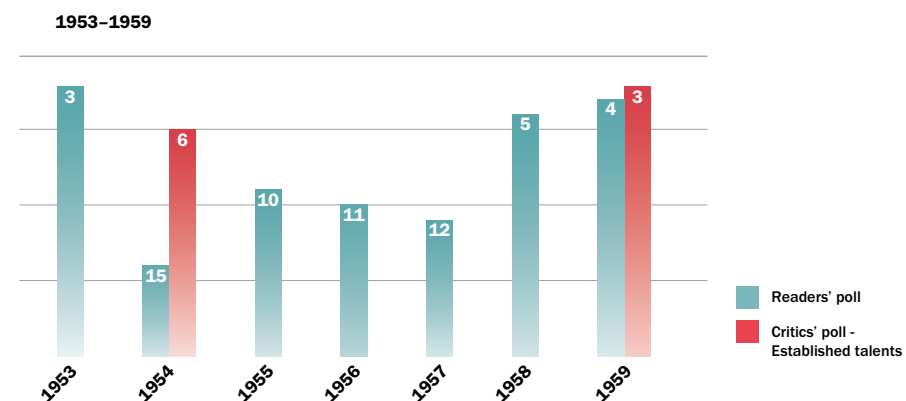


Figura 1. Classifica di Toots Thielemans nella categoria 'miscellaneous instruments' nel periodo 1953-1959.

13. «Toots, the way you play the harmonica they should not call it a miscellaneous instrument!» [Danval 2006, 115].

Piuttosto sconcertante, tuttavia, è la sua traiettoria nel sondaggio dei lettori, in particolare il suo improvviso terzo posto nel 1953, seguito da un brusco calo e da una graduale risalita. Va ricordato che in quell'anno Thielemans era ancora poco conosciuto in America in quanto solista. In particolare, non erano tanti i suoi dischi in circolazione negli Stati Uniti e quelli che venivano pubblicati erano talvolta accolti male e criticati per il loro 'commercialismo' dai recensori di «Down Beat».

La migliore spiegazione di questo fenomeno è che sia stato il primo anno nel complesso di Shearing – caratterizzato da un'intensa attività di tournée, apparizioni radiofoniche e alcune registrazioni – a essere responsabile di questa popolarità travolgente. In particolare, va notato che questo nuovo lavoro fu determinante per la promozione del nome di Thielemans e della sua immagine all'interno della rivista «Down Beat». Questo meccanismo di trasferimento della notorietà del gruppo e del suo leader agli altri membri si osserva nelle posizioni occupate dai suoi colleghi all'interno delle rispettive categorie.¹⁴

All'apice della popolarità quando arrivò il chitarrista belga, il successo della band di Shearing declinò lentamente nella seconda metà del decennio, fino a una crisi nel 1959 che portò allo scioglimento. In questo senso, l'ascesa di Thielemans nella 'top five' degli anni 1958-1959 è piuttosto legata alla graduale ripresa della sua carriera da solista, con una serie di dischi a partire dal 1955 in cui poteva permettersi di suonare l'armonica più di quanto non avesse fatto con Shearing, dove era stato scritturato principalmente come chitarrista.¹⁵

Dagli anni Sessanta in poi, Toots Thielemans non ha più fatto parte di nessuna formazione in maniera stabile, ma ha abbracciato lo status di musicista freelance. Il prezzo di questa nuova libertà lo costrinse ad abbracciare, all'ambito jazzistico, quello audiovisivo e cinematografico con diversi impieghi nelle produzioni pubblicitarie, dove il suo talento come armonicista e fischiatore era molto ricercato.

Gli anni Sessanta in particolare sono stati spesso valutati negativamente come un decennio commerciale *par excellence*, sinonimo di un colpevole allontanamento dal 'vero jazz' da parte di Thielemans. Questa è la lettura che, in prima battuta, si è tentato di dare del suo declino complessivo nei sondaggi (Figura 2), notando però che il rimbalzo del 1964

14. Infatti, non è difficile immaginare che molti lettori, non esperti e particolarmente affezionati al gruppo di Shearing, abbiano compilato le loro schede inserendo i nomi dei membri del gruppo nelle varie categorie corrispondenti, senza giudicare realmente il loro valore individuale.

15. Vale la pena notare che è in questo periodo che il nome di Thielemans verrà menzionato per la prima e unica volta nella categoria 'chitarra' (sondaggio dei lettori 1957, 23° posto).

nel sondaggio dei lettori coincide con l'uscita del suo brano di successo mondiale *Bluesette*, al quale i critici rimasero indifferenti.

L'aspetto forse più interessante del sondaggio di questi ultimi non è tanto quello numerico, quanto il fatto che, pur avendo Thielemans superato i quarant'anni, i votanti sono ancora indecisi se considerarlo un talento affermato o un talento emergente. Qui troviamo sicuramente materia per riflettere sul preciso significato della 'seconda' sottocategoria del sondaggio sui critici. Se in origine era etichettata come 'New Stars' e oggi si chiama 'Rising Stars', l'appellativo in uso soprattutto negli anni Sessanta – 'Talents deserving wider recognition' ('Talenti che meritano un riconoscimento più ampio') – non indica tanto una categoria riservata esclusivamente ai giovani artisti emergenti, quanto una categoria utile per richiamare l'attenzione ai musicisti sottovalutati. Questa idea è abbastanza in linea con la situazione ambivalente di Thielemans durante gli anni Sessanta, quando il suo coinvolgimento nel settore musicale più commerciale aveva talvolta portato alcuni a dubitare delle sue capacità come musicista jazz.

Va notato *en passant* che la momentanea scomparsa di Thielemans dal sondaggio dei critici nel 1967-1968 è in realtà l'illustrazione di un problema che è stato citato in precedenza. Infatti, in quegli anni, sebbene non compaia nella classifica finale, il suo nome può essere scoperto nei

1960-1971

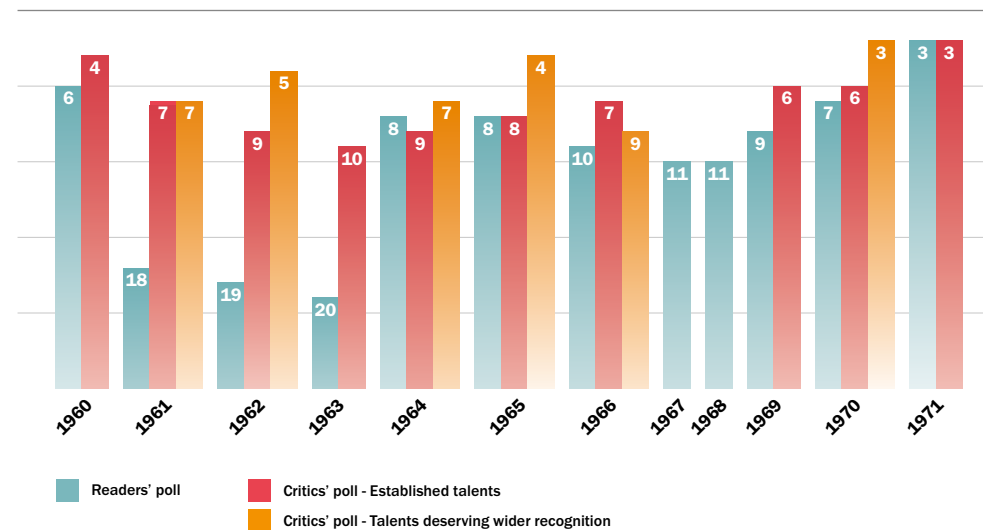


Figura 2. Classifica di Toots Thielemans nella categoria 'miscellaneous instruments' nel periodo 1960-1971.

dettagli del voto di alcuni critici. Avrebbe quindi potuto essere incluso nella classifica, pur in una posizione piuttosto bassa, se l'elenco dei nomi fosse stato più lungo.

Infine, va sottolineato che i risultati del decennio non possono essere considerati al di fuori del contesto mutevole in cui si svolge la competizione degli 'strumenti vari'. L'inizio degli anni Sessanta è stato segnato da una fase di espansione dello strumentario jazzistico. Accanto ad alcuni nuovi strumenti tuttora insoliti, se ne sono affermati altri, ormai del tutto banali – vengono in mente in particolare l'organo elettrico e il sassofono soprano – ma che all'epoca costituivano concorrenti agguerriti che solo lentamente sarebbero stati evacuati nelle loro categorie.

Per Toots Thielemans, gli anni successivi furono segnati da un cambiamento che non è stato sottolineato finora, ma che potrebbe essere il punto di svolta più importante della sua carriera: la (ri)fondazione di un gruppo regolare di cui era il leader, un quartetto che rimase la pietra miliare della sua attività fino alla fine del suo percorso. Questo 'ritorno alle origini' fu accompagnato da una modernizzazione del suo linguaggio improvvisativo con l'armonica, che Thielemans ammise essere il risultato dello stimolante incontro con il pianista olandese Rob Franken [Ouwehand 2022]. Thielemans concentrò in modo significativo la sua pratica strumentale sull'armonica,¹⁶ questo in parte a discapito della chitarra.¹⁷

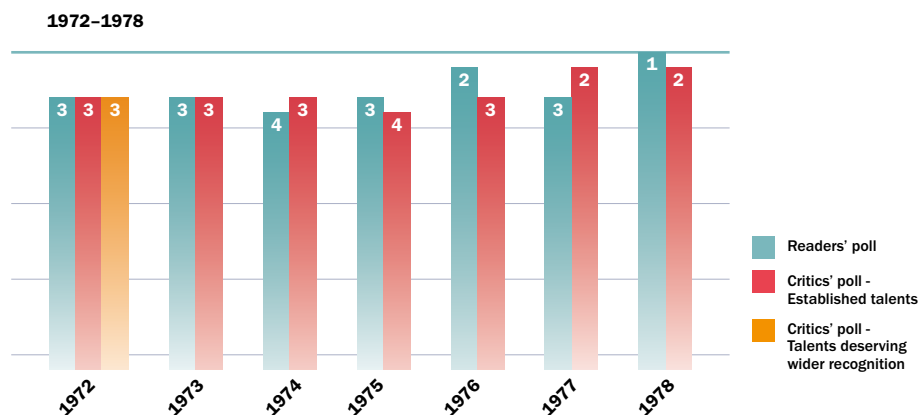


Figura 3. Classifica di Toots Thielemans nella categoria 'miscellaneous instruments' nel periodo 1972-1978.

16. Fu soprattutto durante questo decennio che sperimentò intensamente la versione a 16 fori, cioè a 4 ottave, dello strumento, prima di tornare definitivamente alla versione a 3 ottave.

17. Così, alla fine del decennio, Marcello Piras [1978, 40-41] giudicò che mentre il suo talento sull'armonica era indiscutibile, il suo modo di suonare la chitarra era, al contrario, diventato 'démodé'.

È quindi un artista in gran parte tornato al 'vero jazz' che vediamo costantemente nella top 5 dei sondaggi (Figura 3), sia da parte dei lettori che dei critici (che lo considerano per l'ultima volta un 'talento da incoraggiare' nel 1972, quando aveva 50 anni). Questi anni devono essere considerati come un momento di transizione, segnato da una lenta rottura con il decennio precedente e dalla preparazione a ciò che verrà.

In effetti, ciò che finora era in fermento era l'accesso prolungato di Thielemans ai vertici delle classifiche, cosa che sta avvenendo alla fine del decennio Settanta (Figura 4). Sulla base di alcuni suoi eventi personali, è stato a volte sopravvalutato ciò che la transizione dagli anni Settanta agli anni Ottanta ha rappresentato in termini di rottura.¹⁸ In realtà, la differenza non è così netta, e questo primo posto è solo il perfezionamento della crescita avviata negli anni precedenti, tanto più che il passaggio definitivo dal secondo al primo gradino del podio è dovuto principalmente a un fattore insolito, ossia la scomparsa nel 1977 del musicista che lo occupava fino ad allora: Rahsaan Roland Kirk.

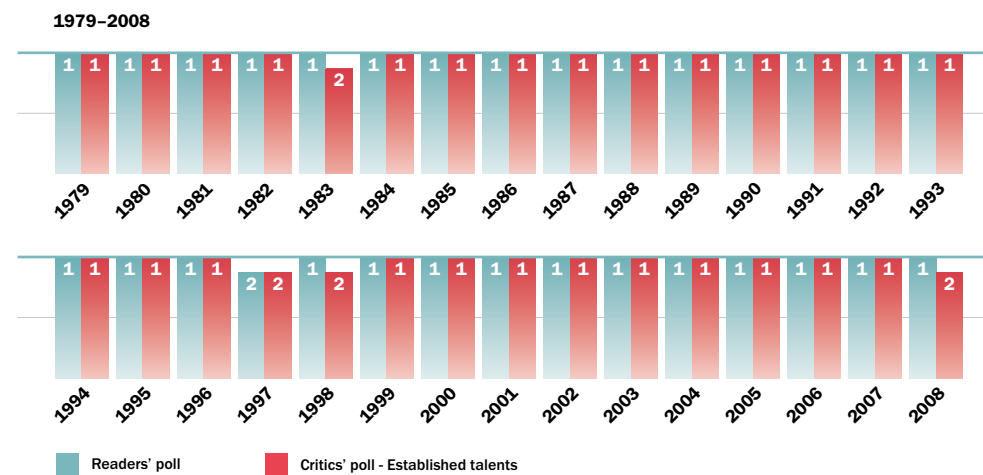


Figura 4. Classifica di Toots Thielemans nella categoria 'miscellaneous instruments' nel periodo 1979-2008.

18. Si può, tra varie cose, annoverare la scomparsa della prima moglie nel 1977, il suo secondo matrimonio nel 1980 e un ictus nel 1981, il quale apparentemente ebbe ricadute sulle sue capacità motorie e la sua abilità di suonare la chitarra. Nella presentazione di questo studio al Convegno AlumniLevi della Fondazione Levi, io stesso avevo sottolineato con forza questi fattori di rottura, che sono peraltro alla base della periodizzazione proposta durante la mostra del centenario di Thielemans [Rodriguez, Braekveld e Dumoulin 2022, 35]. La conoscenza dell'argomento acquisita nel frattempo mi porta, al contrario, ad una visione (forse non definitiva) in cui questi eventi hanno una rilevanza strutturale minore rispetto alla 'riforma dello stile' dei primi anni Settanta che abbiamo appena commentato.

Questa è un'opportunità per evidenziare quella che sembra essere una caratteristica particolare della categoria degli strumenti vari: la tendenza a essere stata dominata in modo prolungato ed egemonico da un ristretto numero di musicisti. Così, dopo il mellofonista Don Elliott (1953-1960), il suonatore di strumenti ad ance Rahsaan Roland Kirk (1964-1977), è stata la volta di Toots Thielemans chiamato a rivendicare il titolo di 're degli strumenti vari', e questo per un regno che, senza essere ineccepibile, sarebbe durato quasi trent'anni. Questa performance ha talmente permeato le menti che a volte ha ispirato generalizzazioni abusive, sostenendo che Thielemans è sempre stato il numero uno della categoria, e trascurando il percorso più tortuoso che abbiamo visto.

È vero che, su grande scala, questo periodo corrisponde agli anni forse più brillanti della sua carriera, con una portata geografica mondiale, una varietà inedita di attività e di collaborazioni prestigiose sia dentro sia fuori dalla sfera del jazz. Gradualmente, Thielemans, attivo fino a un'età molto avanzata, ha raggiunto lo status di leggenda vivente. È tuttavia lecito chiedersi se sia stato davvero per interesse e non per abitudine, o in assenza di una seria concorrenza, che la maggior parte dei lettori abbia votato sistematicamente per lui anno dopo anno.

Visti attraverso i sondaggi di «Down Beat», gli ultimi anni della carriera di Thielemans mostrano molte cose interessanti, compreso il fatto che nessun regno è eterno (Figura 5). Dal 2009 in poi, inizia a condividere e

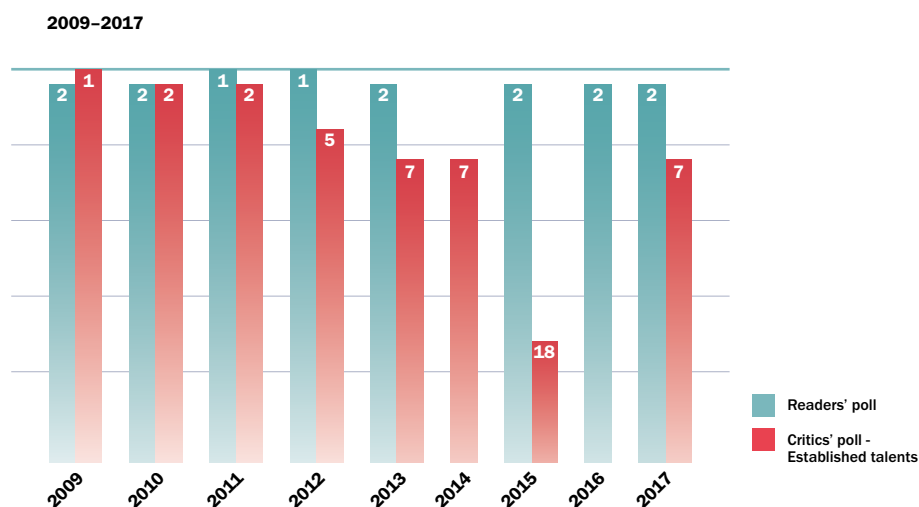


Figura 5. Classifica di Toots Thielemans nella categoria 'miscellaneous instruments' nel periodo 2009-2017.

poi a cedere definitivamente il suo primo posto assoluto al banjoista Béla Fleck. La sua uscita dal palcoscenico avviene gradualmente, con diverse interruzioni della sua attività, principalmente per motivi di salute, che lo hanno portato alla decisione di interrompere definitivamente la propria carriera nel 2014, all'età di 92 anni. È qui che probabilmente è necessario rendersi conto di una differenza fondamentale di atteggiamento tra critici e lettori. Mentre i primi sembrano valutare l'attività del musicista anno dopo anno (e smettono di lodarlo quando l'attività diminuisce), i secondi agiscono per abitudine o per affezione, e continuano a votarlo indipendentemente dalla realtà della sua attività.¹⁹

Vi è poi un ultimo dettaglio che probabilmente rende il musicista unico nella storia dei sondaggi di «Down Beat». Toots Thielemans è scomparso nell'agosto 2016, proprio nel mese della pubblicazione del sondaggio dei critici, che lo avevano già dimenticato. Tuttavia, l'anno successivo, sia i critici che i lettori l'hanno votato un'ultima volta, a titolo postumo, questo in totale contraddizione con le regole del sondaggio.

vi. Conclusioni

Se si dovessero riassumere in un'unica formula tutte le critiche che lo storico del jazz può rivolgere ai 'polls' di «Down Beat» presi come fonte per valutare questioni di ricezione e di popolarità, vi sarebbe l'aspetto che tali 'polls' non sono stati creati e pensati come tali. Ed è forse questo il punto principale. Questi sondaggi non sono mai stati intesi come l'equivalente di un rapporto formulato da un'agenzia statistica autorevole, né hanno preteso di esserlo. Spetta allo storico trovare il modo di renderli, per quanto possibile, una fonte credibile e accettabile.

Come abbiamo visto, ci sono vari problemi nel modo in cui questi sondaggi sono stati organizzati e ristrutturati nel tempo, ma anche nella forma e nei limiti in cui i dati sono stati pubblicati. La strutturazione del questionario in categorie che si sono adattate – a volte lentamente – alle evoluzioni del mondo del jazz costituisce un ostacolo – come abbiamo visto con la categoria 'strumenti vari', che è in realtà l'unica ad essere così problematica – ma anche un'opportunità per effettuare osservazioni a livello diacronico.

Ma al di là di questi problemi di forma, sembra che l'aspetto che rimane più problematico sia quello del significato. In che modo questi sondaggi sono rappresentativi e di chi riflettono esattamente le opinioni? La risposta a questa domanda non è semplice e varia in modo considerevole se

19. Da questo punto di vista, la totale assenza di Thielemans nel sondaggio dei lettori del 2014 appare sospetta e inspiegabile. Probabilmente si tratta di un errore di elaborazione delle informazioni o di impaginazione.

la poniamo in relazione ai risultati del 1959 o a quelli del 1995. Diventa ancora più difficile poter formulare una risposta trasversale e unica per un intervallo di tempo che comprenda entrambi gli anni. Questo perché sarebbe necessario ricontestualizzare questi sondaggi nella storia del jazz, della stampa musicale e della rivista «Down Beat». Bisogna ricordare il carattere americano-centrico della rivista, in merito alla quale a volte si è stati troppo veloci nell'ipotizzare una diffusione internazionale e una portata 'universale'. Ancora una volta, sembra difficile immaginare, diacronicamente, che essa abbia mantenuto un pubblico di lettori con un profilo invariato tra gli anni del secondo dopoguerra e l'avvento della sua distribuzione attraverso internet. Per quanto riguarda sia la questione delle forme e dei modi organizzativi che quella del pubblico di destinazione, si può pensare che la comprensione di questa fonte avrebbe molto da guadagnare dagli studi sulla pratica dei sondaggi d'opinione, in particolare di quelli politici [Kruke 2008].

Tuttavia, le carenze di questa fonte non sono sufficienti a negare la sua grande importanza storica, né dovrebbero dissuaderci da utilizzarla per la storiografia. Il caso di Toots Thielemans ci ha mostrato che, se non può necessariamente essere usata in modo oggettivo e sistematico, può almeno essere sfruttata in modo critico e argomentato. Senza pretendere di costituire una metodologia ragionata, il presente contributo spera di essere un passo verso la costituzione di un tale quadro. L'analisi della traiettoria individuale di Thielemans ha dimostrato che si tratta di una fonte interessante per valutare quali parametri della vita professionale o personale di un artista possono avere una reale risonanza esterna e un impatto sulla sua popolarità e ricezione. In questo caso di studio, non solo si è visto che i periodi in cui ha ricevuto i risultati meno brillanti e stabili sono stimolanti, perché invitano lo studioso a tentare di spiegarli, ma anche che gli anni di successo prolungato richiedono un'attenzione critica. Insomma, il punto è che per la storiografia del jazz i 'polls' di «Down Beat» dovrebbero forse essere visti meno come una fonte di risposte, da utilizzare come argomento autorevole, e più come una fonte di domande.

Abstract

On the use of «Down Beat» 'polls' in jazz historiography.

The case of Toots Thielemans and the 'miscellaneous instruments' category

In jazz literature, «Down Beat» polls established themselves as an authoritative mean to measure any musician's popularity. If this data is certainly relevant to music historiography, it seems doubtful to use it without any critical approach. This paper intends to interrogate the value of these famous surveys in an empiric way, following the trajectory of a single musician: Toots Thielemans (1922-2016). His career allows to look at over half a century of the polls, but also to address issues related to the 'miscellaneous instruments' category, in which this great exponent of the chromatic harmonica used to compete. I will discuss the organizational modality of the polls, as well as the limits imposed on the contemporary scholar by the data available.

Bibliografia

- BORIO Gianmario – GARDA Michela eds., 1989, *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino, EDT.
- BRENNAN Matt, 2006, *Down Beats and Rolling Stones: the American jazz Press Decides to Cover Rock in 1967*, «Popular Music History», 1/3, pp. 263-284.
- BRUCKNER-HARING Christa, 2009, *Eine Betrachtung der Leser- und Kritikerumfragen der Zeitschrift »Down Beat« im Zeitraum 1953-2008*, «Jazzforschung / Jazz Research», 41, pp. 9-20.
- DAHLHAUS Carl, 1980, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto edizioni; edizione originale *Grundlagen der Musikgeschichte*, Colonia, Arno Volk Verlag, 1977.
- DANVAL Marc, *Toots Thielemans*, Bruxelles, Éditions Racine, 2006.
- GABBARD Krin, 1995, *Introduction: The Jazz Canon and Its Consequences*, in GABBARD Krin, *Jazz Among the Discourses*, Durham-London, Duke University Press.
- KRUKÉ Anja, 2008, *Opinion Polls*, in eds. DOBSON Miriam – ZIEMANN Benjamin, *Reading Primary Sources. The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth-Century History*, London-New York, Routledge.
- OUWEHAND Ton, 2022, *Fumu: Jazz History Is Written there*, in *Toots Thielemans Meets Rob Franken. Studio Sessions 1973-1983*, Amsterdam, Nederlands Jazz Archief, NJA 2201.
- PIRAS Marcello, 1978, *Roma. In febbraio, al Music Inn, [...] Toots Thielemans [...]*, «Musica Jazz», 34/04 (360), pp. 40-42.
- RODRIGUEZ Hugo – BRAEKVELD Vanessa – Dumoulin Géry, 2022, *Toots 100. The Sound of a Belgian Legend*, Bruxelles, KBR/MIM.
- SZEGEDI Márton, 2011, *Die stilistik von John Scofield*, «Jazzforschung / Jazzresearch», 43.

TERCINET Alain, 2018, note di copertina in Jaspar Bobby, *The Quintessence*, Parigi, Frémeaux & Associés, FA 3069.

WASHBURNE Christopher, 2000, *Miscellaneous Instruments in Jazz*, in ed. KIRCHNER Bill, *The Oxford Companion to Jazz*, New York, Oxford University Press, pp. 653-667.

I Convegno annuale *AlumniLEVI*

14-15 ottobre 2022

Venerdì 14 ottobre

ore 15:00

Saluti istituzionali

Giorgio Busetto, Roberto Calabretto,
Massimo Privitera, Paola Cossu, Angelina Zhivova

ore 15:30

Musica strumentale

Presiede Massimo Privitera

Fabiana Ciampi

*I Fiori musicali di Girolamo Frescobaldi
e i temi di ispirazione popolare*

Giorgio Peloso

*«Qui potest capere capiat»: indovinelli notati
ed ermetismo musicale negli Stambücher
fra Cinque e Seicento*

Chiara Casarin

*Il viaggio di Maria Amalia e Federico Cristiano
di Sassonia nei territori della Serenissima:
appunti per una ricostruzione del cerimoniale
veneto nel Settecento*

Attilio Cantore

*Concerti per tastiera 'napoletani' nell'Europa
del secondo Settecento: il caso di Pietro Alessandro
Guglielmi*

Giovanni Meriani

*L'organizzazione dello spazio di scrittura
nel manoscritto HCB MH 92 di Ludwig
van Beethoven: lo spazio, il tempo, la logica
della composizione*

Beatrice Venanzi

*I Lieder Ohne Worte op. 19: conversazioni musicali
tra Fanny e Felix Mendelssohn*

Sabato 15 ottobre

ore 9.30

Drammaturgia

Presiede Giada Viviani

Chiara Girlando

*I libretti dei Dogi (1571-1605). Quando Ninfe,
Pastori e Dei cantavano nel Palazzo Ducale di
Venezia*

Daniele Palma

*Pratiche performative delle opere verdiane e culture
della voce nell'Inghilterra del XIX secolo*

Alessandro Avallone

Lutto e melanconia nel Mefistofele di Arrigo Boito

ore 11.30

Il mito e la musica

Presiede Roberto Calabretto

Giacomo Franchi

*L'ondina tra mito e armonia nella musica del XIX
e dei primi anni del XX secolo.*

Daniele Peraro

*Una «colonna sonora visualizzata»
per un mito moderno: Orfeo 9 di Tito Schipa Jr.*

ore 12.30

Il tempo e la musica

Presiede Roberto Calabretto

Federico Lanzellotti

*Il tempo della ripetizione: iterazione e ossessione
nella musica strumentale di H. I. F. Biber
e di C. A. Lonati*

Antonella Manca

*Il tempo della Wiederkehr: macro e micro-ritmo
del rondò coreografico di Roman Vlad e Aurel Millos*

ore 15:00

Novecento

Presiede Francesco Fontanelli

Paolo Padalino

*La testualità mista e l'imprevedibilità di uno strano
compositore: Calogero Costanza*

Alvaro Flores Coletto

*Manuel De Falla e Venezia: un rapporto attraverso
la Biennale negli anni del fascismo*

Francesca Scigliuzzo

*Proposta per uno studio del processo compositivo
di Découvrir la subversion. Hommage à Edmond
Jabès (1987) di Luigi Nono*

Alexandre Piret

*"They should not call it a miscellaneous instrument".
Toots Thielemans e il Reader's poll di Down Beat*

Profili biografici

Alessandro Avallone

È dottore di ricerca in Musicologia presso Sapienza Università di Roma. Studioso di Scapigliatura Musicale e drammaturgia operistica, ha come principali ambiti di ricerca e pubblicazione l'opera italiana del periodo postunitario, i rapporti tra musica e letteratura, l'estetica musicale. Collabora con la Fondazione Levi di Venezia e la Fondazione Toscanini di Parma. Svolge attività divulgativa con il Teatro dell'Opera di Roma, l'Accademia Filarmonica Romana, il Lingotto Musica di Torino. Attualmente ha un contratto a progetto nell'ambito del PRIN "MML - Mapping Musical Life" di Sapienza Università di Roma.

Chiara Casarin

È dottoranda in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Padova. È tra i curatori dell'edizione nazionale delle opere di Giuseppe Tartini, edita per Bärenreiter, e sta co-curando l'edizione critica di una raccolta di composizioni vocali sacre di Giovanni Battista Martini. È stata selezionata dalla Fondazione La Biennale di Venezia, Settore Musica, per il progetto *Scrivere di Musica* all'interno del quale ha condotto ricerca sul campo e d'archivio finalizzate alla produzione di un testo di prossima pubblicazione. Attualmente, in qualità di ricercatrice, sta svolgendo per la stessa Fondazione, un progetto di documentazione della performance teatrale. È inoltre diplomata, con il massimo dei voti, in pianoforte presso il Conservatorio di musica "A. Steffani" di Castelfranco Veneto (TV).

Álvaro Flores Coletto

Laureato in Storia e Scienze della Musica presso l'Università di Granada con una tesi sulla melodia del *Pange lingua more hispano* ha vinto il Premio Straordinario di Fine Laurea, dopodiché ha finito la laurea magistrale in Beni Musicali con una tesi sui libri di coro mozarabici del Cardinale Cisneros. Tra giugno 2017 e maggio 2018 ha lavorato come Staff di Supporto Tecnico nel Dipartimento di Storia e Scienze della Musica dell'Università di Granada, dove da ottobre 2018 a marzo 2023 è diventato borsista predottorale del Ministero delle Università (FPU) con un progetto di tesi di dottorato sull'influenza dell'Italia nell'opera del compositore Manuel de Falla. Organista liturgico, direttore musicale nell'Abazia del Sacro-Monte e formatore musicale del Seminario Diocesano San Cecilio sempre a Granada. Dal gennaio 2022 appartiene al gruppo *AlumniLevi* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia.

Giacomo Franchi

Ha conseguito nel 2022 il dottorato di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale presso l'Università di Pavia con una tesi sulle sonate per pianoforte di Muzio Clementi. È attivo nell'ambito della divulgazione musicale per cui ha collaborato con istituzioni quali l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Università di Roma Tre e l'Università di Roma Luiss Guido Carli. Attualmente è docente di musica presso la scuola secondaria di primo grado.

Chiara Girlando

È dottoranda in Arts et Langages all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi con una tesi intitolata «Musique de chambre, musique de scène: voix et espace dans les palais nobiliaires à Florence, Mantoue et Venise (1570-1637)», sotto la direzione di Étienne Anheim (EHES) e di Anne-Madeleine Goulet (CNRS, CESR). Con una triplice formazione in architettura, teatro e musica, si interessa della pratica musicale nei palazzi nobiliari che precede la nascita dell'opera a Venezia, in una prospettiva di storia sociale e politica.

Antonella Manca

È dottoranda in Storia dell'Arte, Cinema, Media Audiovisivi e Musica dell'Università degli Studi di Udine e sta lavorando a un progetto di ricerca sulla musica per danza di Roman Vlad. Ha compiuto i suoi studi presso il Dipartimento di Musicologia e Beni culturali di Cremona (Università degli Studi di Pavia), dove ha conseguito la laurea triennale e magistrale in musicologia. Dal 2022, è *alumna* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia.

Giovanni Meriani

È diplomato in violoncello presso il Conservatorio di Musica “G. Martucci” di Salerno e si è laureato in Musicologia presso l'Università di Pavia-Cremona con una tesi di filologia musicale. Attualmente è iscritto al Corso di Dottorato di Ricerca in Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo dell'Università di Verona (xxxvii ciclo) e sta lavorando a un'edizione degli schizzi e abbozzi di Giuseppe Verdi per *Luisa Miller*.

Daniele Palma

È assegnista di ricerca all'Università di Bologna, con un progetto dedicato alle testimonianze della prassi esecutiva delle opere verdiane nella stampa periodica ottocentesca, e docente a contratto di Musiche contemporanee all'Università

di Ferrara. Tra i suoi interessi principali, le pratiche della voce e le relazioni tra media e culture musicali, con particolare attenzione all'impatto della fonografia nei mondi della performance, anche in relazione ai contesti amatoriali. Su questi argomenti ha pubblicato articoli in riviste scientifiche («RIdM»; «Palaver»; «Mimesis Journal»; «Acusfere»; «Sound Studies Review») e contributi in miscelanee (Guerini; Squilibri; Neoclassica; Routledge). Per l'anno 2019-2020 ha ricevuto la Edison Fellowship offerta dalla British Library per ricerche in campo fonografico. È membro del comitato scientifico di *Come suona la Toscana*, collana editoriale dell'Università di Firenze diretta da M. Agamennone, e del comitato editoriale di «Acusfere. Suoni, culture, musicologie», rivista diretta da M. Agamennone e V. Caporaletti. È membro dell'unità di ricerca bolognese del PRIN 2020 “How They Used to Sing Verdi” (PI: M. Beghelli). È co-editor di *Sounds of the Pandemic: Accounts, Experiences, Perspectives in Times of COVID-19* (Routledge, 2022). La sua tesi dottorale, insignita nel 2023 del Premio “Giovanni Morelli”, è in corso di pubblicazione per i tipi di LIM, col titolo *Recording voices. Archeologia fonografica dell'opera (1887-1948)*.

Giorgio Peloso Zantaforni

Dopo gli studi di Composizione al Conservatorio di Venezia “Benedetto Marcello” e dopo aver frequentato il corso di laurea triennale in Lettere presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, prosegue gli studi in Musicologia e Filologia Moderna all'Università di Padova, dove si addottora in Storia, critica e conservazione dei beni culturali. Attualmente è Postdoctoral Researcher presso la Hochschule für Musik und Tanz di Colonia. La sua tesi magistrale, dal titolo *Strambotti, ode, frottole, sonetti et modo de cantar versi latini et capituli, Libro Quarto, Ottaviano Petrucci (Venezia,*

1505). Edizione Critica è in corso di stampa per i tipi della casa editrice CLEUP di Padova. Ha pubblicato studi sul repertorio frottolistico e sul rapporto fra musica e università fra Cinque e Seicento. Come relatore ha partecipato a diverse conferenze e giornate di studio internazionali.

Daniele Peraro

È attualmente assegnista di ricerca all'Università di Genova. Nel 2023 ha completato il dottorato in Musica e Spettacolo all'Università di Roma “La Sapienza” con una tesi intitolata *Il musical rock in italiano, 1967-1975: Transnazionalità, intermedialità, cultura e società*. I suoi interessi accademici includono la commedia musicale, il musical teatrale e cinematografico, l'opera *on video*, con particolare attenzione alla relazione tra audio e video nei contenuti mediali. Ha presentato relazioni in diverse conferenze, tra cui la Music and the Moving Image Conference presso la NYU, e l'International Musicology Society.

Alexandre Piret

Nato nel 1995 a Namur (Belgio), si è laureato in Archeologia, Storia dell'Arte e Musicologia presso l'Université Catholique de Louvain (UCLouvain) e, successivamente, ha conseguito la laurea magistrale in Musicologia presso l'Università di Pavia (sede di Cremona). Grazie a una borsa quadriennale del FRS-FNRS, sviluppa attualmente un progetto di tesi di dottorato sulla figura di Toots Thielemans, presso l'Université de Liège (ULiège) e la Vrije Universiteit Brussel (VUB).

Francesca Scigliuzzo

Diplomata in violoncello sotto la guida di Silvia Chiesa e laureata cum laude in Musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia, è attualmente dottoranda presso l'Università degli studi di Udine dove lavora ad un progetto di ricerca

su Nuove Forme Sonore, gruppo di compositori, esecutori e improvvisatori nato a Roma nel 1971.

I suoi interessi ruotano intorno allo studio dei processi compositivi e all'analisi delle musiche e delle pratiche performative del xx secolo.

Maria Beatrice Venanzi

Ha conseguito nel 2021 il dottorato in Comparatistica all'Università di Torino, con la tesi “Mallarmé e il Modernismo musicale: percorsi comparativi tra Debussy, Ravel e Milhaud”, di prossima pubblicazione con LIM. Diplomata in Violino e Viola e laureata in Lingue e letterature moderne, annovera tra i suoi campi di ricerca la produzione cameristica di Fanny e Felix Mendelssohn e la didattica del violino. Attualmente è assegnista di ricerca al DAR – Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna con un PRIN sulla “Prassi esecutiva delle opere verdiane – How they used to sing Verdi”, diretto dal prof. Marco Beghelli, che ha come obiettivo la ricostruzione della prassi vocale verdiana a partire dai documenti d'epoca (recensioni degli spettacoli, registrazioni, epistolari).

**Edizioni Fondazione Levi, Venezia
Nuove collane**

A partire dalla primavera del 2020, la Fondazione Levi ha dato il via ad un processo di riordino e ripensamento della sua produzione editoriale individuando una serie di collane che potessero occuparsi dei numerosi campi di ricerca che la Fondazione promuove.

Antiquae Musicae Libri

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

Comitato editoriale

Marco Gozzi, direttore
Giacomo Baroffio
Giulia Gabrielli
David Hiley
Silvia Tessari

Pubblicazioni

**Historiae. Liturgical Chant for Offices
of the Saints in the Middle Ages
Proceedings of the conference
Venice, Italy, 26-29 January 2017**
edited by David Hiley
with Luisa Zanoncelli, Susan Rankin,
Roman Hankeln and Marco Gozzi

Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 468
Antiquae Musicae Libri, 1
ISBN 978-88-7552-063-2

**Bessarion and music.
Concepts, theoretical sources and styles**

**Bessarione e la musica.
Concezione, fonti teoriche e stili**
Proceedings of the international meeting
Venice, 10-11 november 2018
edited by Silvia Tessari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Antiquae Musicae Libri, 2
ISBN 978-88-7552-074-8

Musico perfetto, Gioseffo Zarlino.

His time, his work, his influence
edited by Jonathan Pradella
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 475
Antiquae Musicae Libri, 3
ISBN 978-887552-067-0

Libreria musicale

La collana   dedicata al libro di musica e sulla musica, manoscritto e a stampa, specie dei secoli xv-xix. Indagher  i problemi di natura concettuale e metodologica che esso pone, i rapporti che intrattiene con gli altri testimoni delle tradizioni musicali e culturali, la filiera delle professionalit  che coinvolge. Studier  lo sviluppo storico delle sue forme, i suoi diversi aspetti (supporti, formati, tecniche ecc.), le pratiche di produzione, circolazione, disseminazione, fruizione e ricezione, il ventaglio dei valori semantici e dei processi di significazione culturale.

Comitato editoriale

Annarita Colturato, direttrice
Bianca Maria Antolini
Stefano Campagnolo

Marco Capra
Florence Gétreau
Stephen Parkin
Angelo Pompilio
Rudolf Rasch
Pietro Zappalà

Premio Pier Luigi Gaiatto

La Fondazione Levi, d'intesa con la famiglia Gaiatto, vuole incentivare la partecipazione al Premio biennale 'Pier Luigi Gaiatto' per ricerche originali sulla musica sacra e sulla musica nella religione a lui intitolato sin dal 2012 istituendo una collana editoriale complementare al Premio stesso che permetta un'adeguata divulgazione dei lavori risultati eccellenti e, nello stesso tempo, dia una giusta gratificazione ai loro autori.

Comitato editoriale

Franco Colussi, direttore
Marco Bizzarini
Giulia Gabrielli
Raffaele Mellace
Maria Nevilla Massaro
Massimo Privitera

Pubblicazioni

Divitiae salutis sapientia et scientia

Scritti musicologici Pier Luigi Gaiatto
a cura di Franco Colussi
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 178
Premio Pier Luigi Gaiatto, 1
ISBN 978-88-7552-068-7

Quaderni di musica per film

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

Comitato editoriale

Roberto Calabretto, direttore
Gillian B. Anderson
Sergio Bassetti
Laurent Feneyrou
Antonio Ferrara
Daniele Furlati
Riccardo Giagni
Roberta Novielli
Cosetta Saba

Pubblicazioni

Archivi sonori del cinema:

Progetto ICOSA Italian Cinema Sound Archives
Ilario Meandri, Luca Cossettini,
Cristina Ghirardini, Alessandro Molinari
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 77
Quaderni di musica per film, 1
ISBN 978-88-7552-066-3

Critica della musica per film.

Un film, un regista, un compositore

a cura di Roberto Calabretto
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2021, pp. 429
Quaderni di musica per film, 2
ISBN 978-88-7552-070-0

La musica nei critofilm di Ragghianti

a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 78
Quaderni di musica per film, 3
ISBN 978-88-7552-071-7

La musica nel cinema di animazione sovietico

Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 354
Quaderni di musica per film, 4
ISBN 978-88-7552-084-7

Quaderni di etnomusicologia

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

Comitato editoriale

Enrique Cámara de Landa
Serena Facci
Giovanni Giuriati
Ilario Meandri

Pubblicazioni

Reflecting on Hornbostel-Sachs's *Versuch a century later*

Proceedings of the international meeting Venice, 3-4 July 2015
edited by Cristina Ghirardini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2020, pp. 341
Quaderni di etnomusicologia, 1
ISBN 978-88-7552-066-3

Beyta Dimdim: storia, tradizione e struttura di un canto epico curdo

Giulia Ferdeghini
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 248
Quaderni di etnomusicologia, 2
ISBN 978-88-7552-083-0

Quaderni di storia della musica ebraica

Scopo principale della collana "Quaderni di storia della musica ebraica" è quello di promuovere la ricerca e lo studio delle tradizioni musicali ebraiche, in particolar modo – ma certo non esclusivamente – per quanto riguarda i repertori tradizionali liturgico-sinagogali e quelli di matrice colta che si sono formati a cavallo tra seconda metà del Diciottesimo secolo e la prima metà del Ventesimo secolo a seguito del fenomeno di emancipazione sociale e politica della minoranza ebraica.

Comitato editoriale

Piergabriele Mancuso, direttore
Enrico Fink
Enrico Fubini
Edwin Seroussi

Pubblicazioni

Affrancati dal ghetto

Il repertorio musicale colto dell'ebraismo

italiano dopo l'epoca dei ghetti
Ricerche d'archivio e studi critici
a cura di Piergabriele Mancuso
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2022, pp. 321
Quaderni di storia della musica ebraica, 1
ISBN 978-88-7552-060-1

Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli

Personalità proteiforme, erudita, inventiva e maliziosa, Giovanni Morelli ha lasciato un corpus eccezionale di disegni, schizzi, nastri e scritti dedicati al melodramma verdiano o ai maestri della modernità, alle mitologie barocche o agli animali immaginari, all'anatomia artistica o all'estetica del cinema... La collana "Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli" si propone di ripubblicare alcuni suoi saggi ormai introvabili, di studiare il suo archivio conservato dalla Fondazione Ugo e Olga Levi, e di esplorare gli stimolanti e affascinanti percorsi aperti dal suo pensiero.

Comitato editoriale

Laurent Feneyrou, direttore
Maurizio Agamennone
Carmelo Alberti
Fabrizio Borin
Roberto Calabretto
Giovanni De Zorzi
Andrea Liberovici
Paolo Pinamonti
Ellen Rosand
Emilio Sala
Gianfranco Vinay
Giada Viviani
Luca Zoppelli

Pubblicazioni

Trenta giorni ha Settembre *ovvero*

i pellegrini alla Mecca della musica rara

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2005
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 55
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 1
ISBN 978 88 7552 080 9

La porta sul retro *ovvero*

Le Salon des Refusés *ovvero* Tutte le feste al tempio (della musica rara)

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2006
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 163
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 2
ISBN 978-88-7552-081-6

Hello, Mr. Fogg!

Il giro musicale del mondo in cinquantadue sabati *idest Harmonia caelestis seu Melodiae musicae per decursum totius anni adhibendae ad cultum humanae voluptatis ac venetiarum civitatis*

Le schede di presentazione dei cicli audiovisivi di Giovanni Morelli 2007
a cura di Paolo Pinamonti
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 280
Morelliana. Scritti di e su Giovanni Morelli, 3
ISBN 978 88 7552 082 3

Ricerche AlumniLevi

La collana “Ricerche AlumniLevi” ospita gli scritti degli “AlumniLevi”, il gruppo di dottorandi in musicologia che negli anni hanno frequentato i seminari Levi Campus organizzati dalla Fondazione.

Comitato scientifico della collana

Roberto Calabretto
Michel Imberly
Sabine Meine
Massimo Privitera
Giorgio Sanguinetti

Comitato editoriale

Alessandro Avallone
Valeria Conti
Paola Cossu
Francesco Fontanelli
Armando Ianniello
Antonella Manca
Paolo De Matteis
Angelina Zhivova

Pubblicazioni

Le ricerche degli *Alumni LEVICampus*: la giovane musicologia a confronto
a cura di Paola Cossu e Angelina Zhivova
Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2023, pp. 325
Ricerche AlumniLevi, 1
ISBN 978-88-7552-073-1

Studi musicali moderni

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

Comitato editoriale

Massimo Privitera, direttore
Carlida Steffan
Paolo Russo

All'indirizzo internet

<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.

Alcuni volumi possono essere scaricati gratuitamente in formato PDF.

I volumi possono essere acquistati presso
Fondazione Ugo e Olga Levi
info@fondazionelevi.it

Le ricerche degli *Alumni*LEVI: la giovane musicologia tra riflessioni, dibattiti e prospettive

La collana Ricerche *Alumni*LEVI ospita gli scritti degli *Alumni*LEVI, il gruppo di dottorandi in musicologia che negli anni hanno frequentato i seminari *LEVICampus* organizzati dalla Fondazione. La rete degli *Alumni*LEVI ha lo scopo di favorire lo scambio e la discussione scientifica tra i giovani dottorandi. Questa collana offre loro uno spazio dove poter presentare i propri progetti, andando a costituire un'importante panoramica sulle ricerche dottorali italiane, concluse e in atto.

INDICE Davide Croff, *Presentazione*; Paolo De Matteis e Armando Ianniello, *Nota dei curatori*; Giorgio Peloso Zantafori, «*Qui potest capere capiat*»: *indovinelli notati ed ermetismo musicale negli Stammbücher fra Cinque e Seicento*; Chiara Casarin, *La musica e il cerimoniale veneto nel Settecento: rapporti dialettici di comunicazione politica*; Giovanni Meriani, *Lo spazio, il tempo, la logica della composizione: uno schizzo per l'op. 102/2 di Ludwig van Beethoven*; Beatrice Venanzi, *I Lieder Ohne Worte di Fanny e Felix Mendelssohn*; Chiara Girlando, *I libretti dei Dogi. Un nuovo catalogo degli spettacoli musicali nel Palazzo Ducale di Venezia (1571-1605)*; Daniele Palma, *Trattati ottocenteschi e immaginari transculturali del canto d'arte: il caso di John Barnett, 'father of English Opera'*; Alessandro Avallone, *Lutto e melanconia nel Mefistofele di Arrigo Boito*; Giacomo Franchi, *Le caratteristiche musicali dell'Ondina nei Lieder di Robert Schumann e Franz Liszt*; Daniele Peraro, *Una «colonna sonora visualizzata» per un mito moderno: Orfeo 9 di Tito Schipa Jr.*; Antonella Manca, *Il tempo della Wiederkehr: macro e micro-forma di un rondò coreografico di Aurel Milloss e Roman Vlad*; Álvaro Flores Coletto, *Manuel de Falla e Venezia: un rapporto attraverso la Biennale degli anni del fascismo*; Francesca Scigliuzzo, *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès (1987) di Luigi Nono. Proposta di studio di un processo compositivo sovversivo*; Alexandre Piret, *Sull'uso dei 'polls' di «Down Beat» nella storiografia del jazz. Il caso di Toots Thielemans e la categoria 'miscellaneous instruments'*.
Programma delle Giornate di Studio 14-15 ottobre 2022. Profili biografici.

