

Anno XXIV, 2017, n. 1

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

MASSIMO RAFFA, <i>Voce e strumenti in alcune "Questioni di armonia" del corpus aristotelico</i>	»	7
ELEONORA DI CINTIO, « <i>Princeps musicorum Mediolani</i> : Antonio Londonio e il mecenatismo musicale nella Milano spagnola	»	23
MATTHIAS THIEMEL, <i>Erfahrung, Rationalitätskritik und phänomenologischer Appell: Wilhelm Furtwänglers Einfluss auf Sergiu Celibidache</i>	»	57

INTERVENTI

AXEL KÖRNER, <i>Dalla storia transnazionale all'opera transnazionale: per una critica delle categorie nazionali</i>	»	81
ALBERT GIER, <i>Un genere da rivalutare: poetica e drammaturgia dell'operetta</i> ..	»	99

RECENSIONI

G. MANUWALD, *Nero in Opera* (C. O. Tommasi), p. 117 – J.-J. NATIEZ, *Analyses et interprétations de la musique* (M. Giani), p. 122 – M. MASTROPASQUA, *Logica musicale* (A. Cecchi), p. 129.

SCHEDE CRITICHE

A. Pessarrodona, P. Gallarati e I. Susidko su E. LE GUIN (p. 137), M. GIANI (p. 140) e G. STAFIERI (p. 143).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI

» 147

LIBRI E DISCHI RICEVUTI

» 149

La redazione di questo numero è stata chiusa il 1° maggio 2017

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. (+39) 051.20.92.000 - Fax (+39) 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2017: ABBONAMENTO ANNUALE – ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI – INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
devono essere inoltrati a periodici@olschki.it

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia € 113,00 • Foreign € 152,00
(solo on-line – on-line only € 103,00)

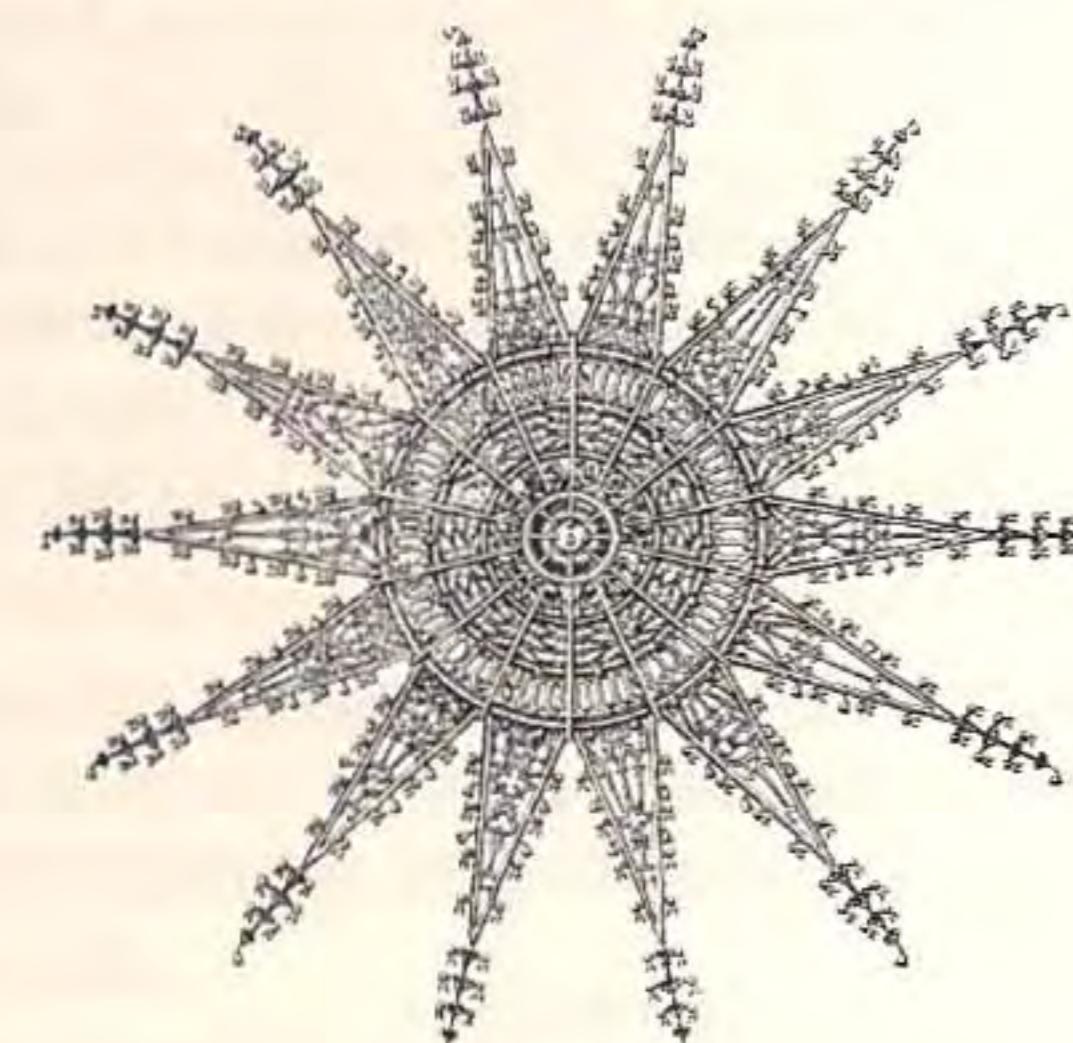
PRIVATI – INDIVIDUALS

Italia € 84,00 • Foreign € 119,00
(solo on-line – on-line only € 76,00)

Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXIV, 2017, n. 1



so: «Brahms crebbe schivo e introverso, con un ricchissimo mondo interiore che lo portava spesso ad estraniarsi dalla realtà circostante» (p. 78), segnato per sempre, nei suoi rapporti con le donne, dall'esperienza impostagli dal padre, quando, nella prima giovinezza, fu costretto a suonare, di notte, nei bordelli di Amburgo dove i marinai sbarcavano in cerca di avventure dopo la forzata astinenza dei viaggi. «Questa è stata la mia prima esperienza dell'amore. E vi aspettate che io renda onore alle donne come fate voi?» (p. 82), avrebbe confidato Brahms in un racconto molto discusso, ma sostanzialmente condiviso da Giani che ne ritiene attendibile il senso: quello di un trauma giovanile in grado di segnare non solo la sfera sessuale, ma la personalità nel suo complesso attraverso quelle «inibizioni inconsce» che lo convinsero che «il matrimonio fosse un'impresa al di sopra delle sue possibilità, per il timore di fronte alle donne e per la propria presunta debolezza» (p. 93). Di qui la chiusura del soggetto entro la sfera di un protettivo egoismo, l'aspirazione a un solipsismo misantropico come garanzia di libertà, che gli fece scrivere nella lettera di addio ad Agathe von Siebold: «Ti amo! Debbo rivederti, ma non posso tollerare catene!» (p. 94). Di qui l'amicizia o l'amore irrisolto per Clara Schumann che condizionò tutta la vita dell'artista, più giovane di lei di quattordici anni: «persino nei momenti di maggiore intimità – conclude Giani – Johannes rimaneva uno "straniero"» (p. 92).

Alla fine del libro, l'immagine dell'opera e della personalità di Brahms, illuminata da diversi punti di vista, si sfaccetta nell'ultimo capitolo, dedicato alla storia della recezione ("Uno sguardo alla recezione", pp. 503-519). Dall'Ottocento a oggi Brahms è apparso di volta in volta come musicista difficile, arido, epigono oppure totalmente moderno, rappresentante tipico della germanicità, ultimo baluardo della "sacra arte tedesca", campione dell'interiorità e dello spirito apollineo opposto all'arte dionisiaca d'avanguardia; artista virile e cupo, affiliato alla stirpe ciclopica di compositori germanici cominciata con Bach e Händel,

dotato di gigantesca forza fisica e insieme di estrema delicatezza d'animo, vicino al popolo e alla natura, ma anche grandiosamente inattuale; finché le interpretazioni più moderne considerarono Brahms tipico compositore assoluto, che la presunta assenza di contenuti extramusicali sposta in una sfera universale, trascendente e fuori della storia. Il libro si chiude con questo efficace gioco di specchi che consegna al lettore l'immagine del grande artista, irriducibile a ogni interpretazione univoca, capace di parlare con voce diversa a ogni generazione, affidandole la ricchezza di un messaggio inesauribile per la complessità intrinseca e la molteplicità di relazioni con il proprio tempo e la storia musicale, presente e passata.

PAOLO GALLARATI
Torino

GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2014, 447 pp.

Il momento di vera e propria *renaissance* che sta vivendo in questi anni l'opera italiana dei secoli XVII e XVIII va ascritto al merito non solo degli interpreti, dei registi e degli scenografi, ma anche di chi rende accessibili alla prassi contemporanea composizioni scritte tre o quattro secoli fa, vale a dire editori, curatori e musicologi. Fra gli innumerevoli contributi che negli ultimi anni sono stati dedicati all'opera in musica di quest'epoca il libro di Gloria Staffieri occupa un posto di rilievo. Si sentiva da tempo il bisogno di uno studio d'insieme così importante e particolareggiato: esso è apparso proprio quando sembrava giunto il momento di tirare le somme, di sistematizzare un'opulenta messe di materiali apparsi nei contributi di studiosi provenienti da Paesi diversi, di mettere a confronto i rispettivi punti di vista e le rispettive idee, e rendere così giustizia alle scoperte fatte, e fare anche piazza pulita di molti errori accumulati in un paio di secoli di studi storici.

La narrazione condotta nel volume di Staffieri copre per intero i primi due secoli dello sviluppo dell'opera in Italia, dalla sua nascita – a cavaliere dei secoli XVI e XVII – sino alla fase turbolenta delle sue trasformazioni di fine Settecento. L'attenzione della studiosa è rivolta soprattutto ai momenti-chiave di questo processo, che di fatto determinano una netta bipartizione della monografia, composta di otto capitoli. La prima parte (*L'opera dei principi, degli accademici, dei mercanti*, pp. 15-198) copre il Seicento. Nel capitolo I ("I primi laboratori operistici: corti e accademie", pp. 17-56) il discorso è incentrato sui presupposti che hanno permesso la nascita dell'opera in musica e sulle forme originarie da essa assunte nell'Italia settentrionale e centrale. Il capitolo II ("Roma: la novità delle 'stagioni' barberiniane", pp. 57-87) è dedicato all'opera romana negli anni '30 del secolo. I due capitoli successivi ("Venezia: la mercificazione del lusso" e "Consolidamento e diffusione del teatro d'opera in Italia", pp. 88-146 e 147-198) trattano le nuove tendenze e lo sviluppo del genere nella seconda metà del secolo. La seconda parte del libro (*La disputa sul primato tra letterati e musicisti: "querelles", generi, riforme*, pp. 199-412) si apre con un capitolo sull'"Opera 'decostruita': dalla mescolanza alla divisione dei generi" (pp. 201-253): vi vengono passate in rassegna le innovazioni che portarono alla fioritura dell'opera seria e dell'opera buffa, alle quali sono dedicati rispettivamente il capitolo VI ("La fase aurea dell'opera seria", pp. 254-297) e il VII ("Trasformazione e diffusione dell'opera comica", pp. 298-339). Chiude il volume un capitolo in cui vengono delineati gli orientamenti e le mutazioni del genere operistico nella seconda metà del Settecento (pp. 340-412).

Questa periodizzazione appare del tutto tradizionale. Non sta dunque qui l'originalità della monografia di Staffieri. Ciò che importa sono gli accenti posti sull'interpretazione di una serie di eventi, i dettagli che puntano a riesaminare i giudizi sedimentati in tante trattazioni storiche di carattere generale. Porto come esempio uno di questi momenti: la nascita dell'opera in

musica, che si è soliti collegare alle iniziative promosse dai membri della cosiddetta Camerata fiorentina intorno all'anno 1600. A questo tema è dedicata la seconda sezione del primo capitolo, dal titolo eloquente: "Una paternità contestata" (pp. 23-28). In essa si mostra che la rappresentazione consueta altro non è che un mito. Il quadro reale tratteggiato da Staffieri appare ben più complesso. Mettendo insieme i dati sparsi nei numerosi contributi degli studiosi del secolo scorso, l'autrice fa presente, sulla scorta di letture approfondite delle fonti nonché degli scritti musicologici al riguardo, che la Camerata dei Bardi non si riuniva più fin dal 1581-82, ossia molto prima che comparissero le prime composizioni operistiche, e che con la nascita del nuovo genere essa non ebbe alcun legame diretto. Dopo Giovanni de' Bardi, alla corte medicea i "favoriti" in ambito musicale furono Emilio de' Cavalieri e, dopo di lui, Jacopo Corsi. In questo modo, come scrive Staffieri, il processo della 'nascita dell'opera' comprende approssimativamente tre stadi (p. 25):

La Camerata di Bardi impone il problema (a livello prevalentemente teorico) del canto monodico e del potere della musica di muovere gli affetti, ma non produce spettacoli. Cavalieri compone per Firenze le prime azioni drammatiche interamente cantate nel 1591 e nel 1595 (ma sono perdute), e poi mette in scena a Roma il dialogo spirituale *Rappresentazione di Anima e di Corpo* nel febbraio 1600 (testo e musiche sopravvissuti, ma non un'opera vera e propria per il contenuto sacro e l'inconsistenza dell'azione drammatica). Jacopo Corsi rappresenta a Firenze prima *La Dafne* (1598, ma la musica è perduta), quindi *L'Euridice* nell'ottobre 1600 (testo e musiche sopravvissuti).

Comprovano tale conclusione le "invenzioni" dei primi compositori d'opera: il Cavalieri, Giulio Caccini, Jacopo Peri; Staffieri le descrive in modo succinto e preciso, facendo chiarezza sull'immagine che delle primissime tappe di vita dell'opera nutrono correntemente non soltanto gran parte degli amatori, ma anche molti musicisti e musicologi.

La dedizione nel decostruire i clichés scolastici pervade l'intero libro di Staffieri: lo si osserva particolarmente bene sia laddove la studiosa mette a fuoco il ruolo svolto dall'Accademia d'Arcadia in una fase cruciale nella traiettoria dell'arte operistica, fra Sei e Settecento (pp. 201-216), sia laddove tratta il contributo dato da Pietro Metastasio nella fissazione dell'opera seria (pp. 254-280), sia nell'illustrare le diverse specie di commedia in musica nella prima metà del secolo XVIII (pp. 227-242) e i meriti di Carlo Goldoni nella standardizzazione dell'opera buffa (pp. 321-339).

Nella prefazione al volume, Staffieri si rifiuta di considerare il suo lavoro una "storia", mancando esso – dice – della necessaria completezza e sistematicità. Sul primo punto possiamo anche concordare con la studiosa, giacché un volume di circa 450 pagine non può rendere conto della dovizia di fatti, eventi e nomi che coprono i primi due secoli dell'opera italiana. Per quel che riguarda invece la sistematicità, si può obiettare che essa rientri anzi fra le qualità preclare del volume qui recensito: il che è un pregio enorme. La sistematicità si palesa anche nel fatto che l'opera in musica è considerata sia nella convergenza delle sue diverse componenti – drammatico-letterarie, musicali, visivo-scenografiche –, sia nel modo in cui ciascuna di esse è illustrata. Qualunque sia l'oggetto del discorso – il lavoro del compositore, del librettista, dello scenografo, ovvero un nuovo genere operistico, la tipologia delle scene e dei personaggi, la forma delle arie, i topoi del lessico musicale –, l'autrice sintetizza sempre con esattezza e precisione, letteralmente punto per punto, le notizie a noi note e le sue personali osservazioni. Infine, la sistematicità si coglie anche nella pregnanza ed esaustività con cui è presentato il sapere musicologico circa l'opera italiana prodotto nell'ultimo secolo: dai preziosi lavori di Angelo Solerti, risalenti ai primi del secolo scorso, giù giù fino agli studi più recenti – gli ultimi sono datati 2013 – e ai rimandi alle risorse *on-line*.

Un grande valore, in questo contesto, rappresentano le "classificazioni" proposte

dall'autrice: personaggi, scene, tecniche vocali e via dicendo. In questo modo il lettore può non solo fruire del libro in senso lineare, capitolo dopo capitolo, come una vera e propria "storia dell'opera", ma anche esaminarne i tratti tipologici, isolare oggetti e tematiche specifiche, quali, per esempio, la poetica che sottende le prime opere e quelle dell'epoca dei Barberini, l'opera veneziana del Sei e del primo Settecento, nei drammi del Metastasio e di Goldoni. E temi non meno trasversali offrono i problemi della messinscena di un'opera, della scenografia, della morfologia delle arie, eccetera. Da un lato, tali tipologie permettono di orientarsi più facilmente e liberamente nell'ampia messe di composizioni operistiche dei secoli XVII e XVIII. Dall'altro, la rifrazione di tecniche fortemente tipizzate in opere singole, selezionate da Staffieri fra gli esempi più illustri, mostra che la tipizzazione non ha comunque mai comportato la deriva nello schematismo, ma al contrario presupponeva e stimolava la libertà e l'inventiva nei creatori delle opere.

Non creda il lettore di questa scheda che la sistematicità dell'esposizione connoti il lavoro di Staffieri come una sorta di arido trattato teorico. È vero il contrario. Accanto alle generalizzazioni trovano infatti posto anche molti dati di vivida concretezza: passi da lettere e documenti d'archivio, fonti difficili da reperire per il lettore, informazioni sulla messinscena e sugli interpreti. La monografia mobilita molti variopinti personaggi che "popolano" la storia dell'opera; in essa avvertiamo l'eco delle battaglie di poetica, delle polemiche e delle dispute che hanno accompagnato l'opera italiana di fatto lungo tutto l'arco della sua storia. Nel volume non troviamo, è vero, né esempi musicali né illustrazioni a colori, eppure in esso l'opera si sente e si vede grazie a uno stile letterario raffinato, ricco di immagini poetiche, denso di significati, spesso arguto. E a giudizio di chi scrive un ulteriore pregio sostanziale della monografia sta proprio in questo.

Sintetizzando, si sottolinea ancora una volta: Staffieri mostra l'opera italiana in uno scorcio diacronico, ma così facendo, in

sostanza, discute la logica del suo sviluppo storico, come siano venuti gradualmente maturando e si siano perfezionati le forme artistiche, gli impulsi che hanno condizionato questo processo. Fra questi ve n'è di esterni, legati a cause di natura socio-politica e religiosa, ma anche di interni, dettati da leggi immanenti all'opera in musica, intesa come una forma artistica peculiare. Entrambe le prospettive sono di eguale valore: fra di esse è mantenuto un equilibrio armonico tale da rendere il volume prezioso

so non solo dal punto di vista informativo, ma anche da quello metodologico.

Nel complesso, possiamo considerare la monografia di Staffieri un vero e proprio dono fatto allo studente universitario interessato all'arte operistica, al professore che ad essa dedica un corso, al giornalista e infine al melomane.

IRINA SUSIDKO
Mosca

(traduzione dal russo di Jacopo Doti)