

intime debolezze umane. Tanti destini incrociati, così diversi e contrastanti – e ciò vale per la maggior parte delle opere precedenti del drammaturgo – sono regolati da leggi naturali, ma sensibili alla responsabilità umana, dalla quale sempre deriva, per l'autore, la forza da opporre agli istinti, simile allo sforzo che l'artista s'impose nella ricerca della bellezza.

/ R. MELLACE, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Roma, Carocci, 2017, pp. 560, 45,00 euro (G. Poli).

Scoperte spesso sorprendenti regala questo racconto, specialmente per i cultori della storia dello spettacolo privi di nozioni dell'arte musicale. Il critico o l'attore, il sociologo o l'organizzatore teatrale, vi troveranno tante sollecitazioni a collegare il proprio campo con le Arti affini. Il libro segna tappe fondamentali della Musica, dalla fine del Seicento all'inizio del Novecento, non per sistemarla secondo nomi, date e valori artitisci indiscutibili, ma per coinvolgere il lettore nell'esperienza di ricerca dell'autore. Un'ipotetica affascinante parabola personale, di condivisione del gusto e del piacere dell'ascolto, basata sugli eventi cardinali acquisiti dalla storiografia e dagli indizi che la sensibilità più attuale sa riferire all'infinita tradizione di bellezza e armonia di quest'arte. Generi e forme, tecniche e obiettivi estetici ed espressivi di epoche, tendenze, scuole diverse, vengono definiti, analizzati e comparati. L'interdisciplinarità spesso millantata dai manuali, trova qui applicazione naturale nell'argomentazione precisa di un'esposizione colloquiale. Eppure emergono i criteri per distinguere fra i problemi concettuali e i moventi socio-politici delle varie culture nazionali, colti nella geografia culturale di un'Europa in mutazione. Titoli delle parti, vite dei musicisti e istituzioni relative s'intrecciano nel fenomeno complessivo lungo articolazioni riconoscibili, personalità salienti, pratiche diffuse e proposte le più rivoluzionarie. Il senso unitario si verifica nella moltiplicazione delle tante, significative vicende personali, inserite nella condizione del proprio tempo. L'opera è divisa in cinque Parti e ciascuna riflette, in *Vite parallele*, l'esemplarità di certe figure di riferimento del periodo, oltre a quelle considerate maggiori. Così entro il 1750 segnala fra i campioni Corelli, Bononcini, Vivaldi e Rameau, accanto a Handel e Scarlatti, come in altri momenti inquadra Gluck, Paisiello o Cherubini e Spontini. Sinteticamente esaustivi, le definizioni e le ambientazioni dei periodi e dei temi che li caratterizzano. Ponendo il *Barocco maturo* verso il 1670, Mellace

affronta la questione della cifra dominante del Secolo, mostrando come, «rispetto alle arti figurative e alla letteratura [...] scopo precipuo dell'invenzione musicale è la rappresentazione degli affetti» (p. 19) e come «la musica assolve a funzioni specifiche di ciascun rito, sacro o profano» (p. 23), in un sistema produttivo comprensivo delle corti e delle chiese. È valutato l'incremento della musica strumentale, sostenuto dall'efficienza dell'editoria che lo alimenta. L'attenzione agli aspetti *materiali* individua le modalità esecutive e i luoghi del canto in chiesa, camera, teatro. Suscita «meraviglia» lo spettacolo nel Rinascimento italiano, anche per come si diffonde e s'afferra in Inghilterra e, in Francia, per la mediazione di Lully (p. 58). Poi si riscontra il passaggio della Musica dalla categoria scientifica alle «arti belle», con le conseguenze di gusto, forme e organizzazione lungo il Settecento (pp. 114-116). Col fiorire dei *Trattati*, sorgono le dispute sugli ideali esistenziali ed estetici e sui metodi per raggiungerli, ai quali l'autore guida attraverso una folta *Bibliografia*, renstituendo il dibattito che oppone sentimento e ragione in Arti limitrofe, confluito nella *querelle des Bouffons*. Il cosmopolitismo tipico d'allora, nell'attività dei musicisti-viaggiatori (p. 129) facilita la nascita della critica militante. Il Teatro musicale vive molto di rivalità nazionali – nelle quali si segue l'ascesa di Metastasio creatore di libretti – a sua volta destinato a riformarsi con la *tragédie lyrique* e puntando a una spettacolarità di maggior impegno gestuale rispetto all'agonismo vocale. I rilievi sulla funzione teatrale della musica sono continui e puntuali, riscontrabili in Francia nei teatri delle *Foires* e nell'*opéra-comique* e anche l'intervento di Goldoni sulla struttura dell'opera buffa è bene evidenziato (p. 148). I *Romanticismi* (1815-1889) si manifestano nelle varianti d'un rinnovamento spirituale in forme e gusti diversi. Al contempo, la condizione del musicista in quanto artista trova sminuita la sua funzione pubblica quando a imporsi è il concetto di popolo/nazione (p. 282). Implicazioni ideologiche oppongono il Romanticismo («Tutta la musica sarebbe per natura romantica»), al Classicismo, nel rapporto dialettico riaperto da Amadeus Wendt che nel 1836 rivaluta il «luminoso trifoglio» dei Viennesi (p. 269). Idealmente Musica e Poesia dovrebbero fondersi nella figura del compositore-poeta, fino a sintetizzare l'essenza poetica delle altre Arti. Il Teatro musicale cresce d'importanza, con l'opera italiana di Rossini e Verdi, secondo scambi francesi resi significativi nel periodo dalla dicotomia «tragicomica» tipica che lo segna (p. 318). Attraversato il Romanticismo maturo e tardo (comprese la

Germania, la Russia e la Scandinavia), l'istituzione vive la sua stagione di massimo splendore in Italia (*L'opera italiana tra Verismo, Decadentismo e Modernismo*, pp. 470-481) e di diffusione europea: la sua rete produttiva è commisurata al centralismo artistico di Parigi e al «paesaggio movimentato della rete delle città tedesche» (p. 335). *L'Invenzione della modernità* (dal 1889 al 1920) è introdotta dal proliferare dei generi in quantità e varietà inusitate. Così s'estende una *Geografia del moderno*, tra «*Belle Époque e finis Austriae*», con un repertorio canonizzato e una ritualità che condiziona lo statuto dell'interprete/sacerdote. Le personalità eminenti (in rapporti rinnovati per il connubio di Letteratura, Musica e Danza, vivo in un ventennio parigino) sono Schoenberg, Strauss, Debussy, Ravel, Stravinskij, nella cui traccia s'includono le avventure di Saint-Saëns, Janáček, Wolf, Malher, Lehár, Rachmaninov. Il primo Novecento è osservato e condensato in *Nuove mete per il secolo breve*, quale fenomeno eccedente, per la sua portata, la misura del libro. In assenza di Note, la *Bibliografia* selettiva e aggiornata, è specifica per ogni Parte.

STEFANO DELLI COLLI, *Tonino Delli Colli, mio padre. Tra cinema e ricordi*, prefazione di Vittorio Storaro, con un testo di Laura Delli Colli, testimonianze, fra gli altri, di Roberto Benigni, Dante Ferretti, Giancarlo Giannini, Stefania Sandrelli, Lina Wertmüller, Dublino Artdigiland, 2017, pp.245, euro 22 (G. Antonucci).

Tonino Delli Colli è stato per oltre quarant'anni uno dei maestri della fotografia cinematografica italiana e internazionale. Un vero autore di immagini indimenticabili per solidi registi di mestiere e insieme per registi di grande rilievo, munito com'era di una straordinaria creatività sia in bianco e nero che a colori. Venuto dalla gavetta di quelli che allora venivano chiamati cineoperatori, Delli Colli è stato un direttore della fotografia (ma lui voleva essere definito autore cinematografico), in grado di passare da alcuni dei film più belli di Totò come il pionieristico *Totò a colori* a quelli di grande successo popolare di Raffaello Matarazzo, dalle commedie di costume di Dino Risi ai film colti di Pier Paolo Pasolini, dai capolavori di Sergio Leone (*C'era una volta il West*, *C'era una volta in America*) al *Pasqualino settebellezze* di Lina Wertmüller, dalle opere sempre imprevedibili di Marco Ferreri agli ultimi film di Federico Fellini (*Ginger e Fred*, *Intervista*, *La voce della luna*). Un'attività intensa anche con prestigiosi registi stranieri come