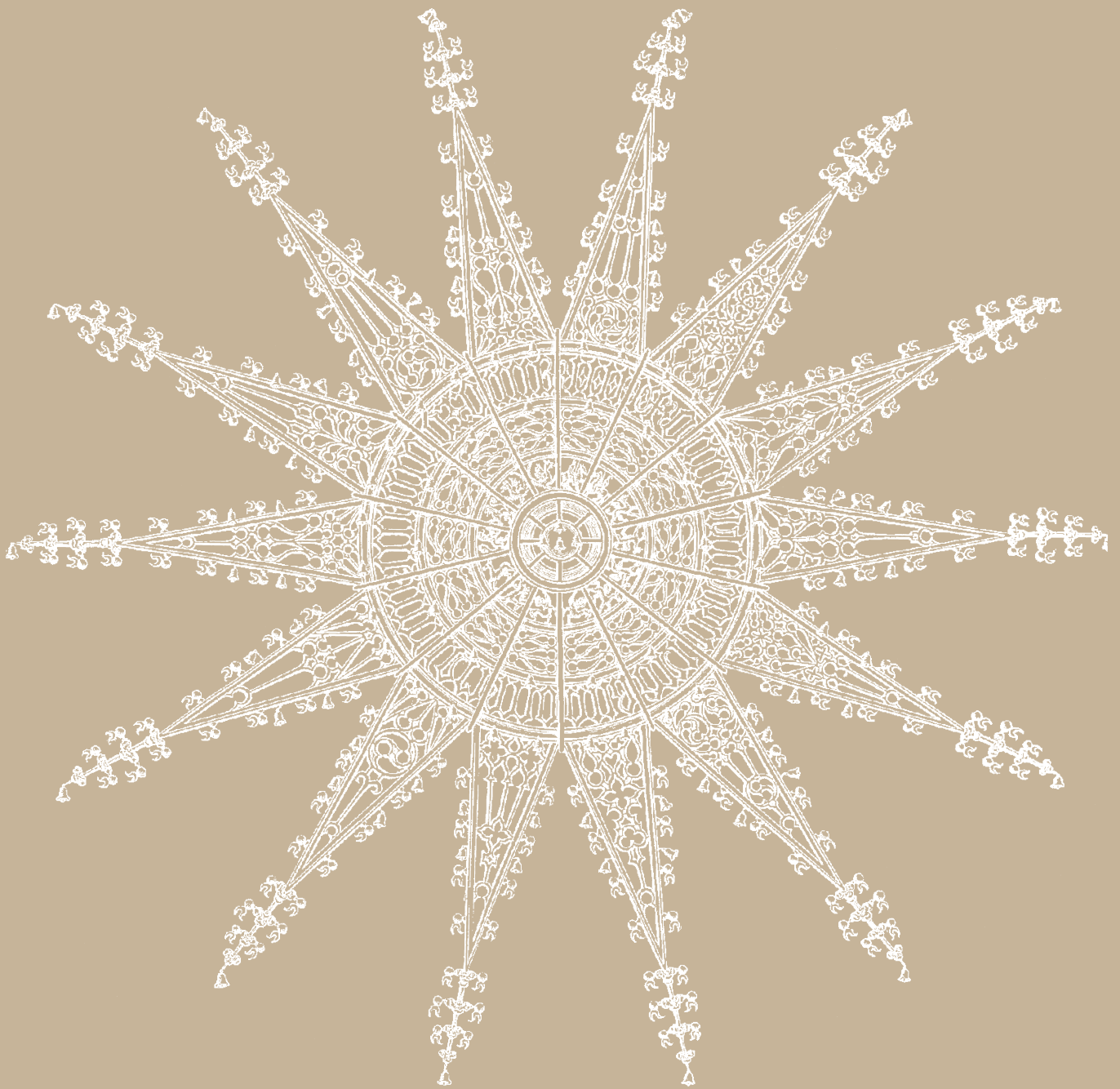


IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXVII, 2020, n. 2



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XXVII, 2020, n. 2

ARTICOLI

DAVID BUTCHART, <i>Sons and Daughters of Florence: The Baptismal Records of Alessandro Striggio's Children</i>	pag.	173
ANTONELLA D'OVIDIO, <i>Musica, pratiche sociali, affari di famiglia: il marchese Filippo Niccolini e i Medici nella Firenze del Seicento</i>	»	201
DANIELE CARNINI, <i>Dall'età rossiniana' all'età di Rossini'. "La gazzetta", ovvero Gioachino alla conquista della Kamčatka</i>	»	233

INTERVENTI

EMANUELE SENICI, <i>Puccini, Rossini e noi</i>	»	269
--	---	-----

RECENSIONI

ULRICH DRÜNER, *Richard Wagner*; GIORGIO PESTELLI, *L'anello di Wagner* (M. Giani), p. 289.

SCHEDE CRITICHE

A. Garavaglia, J. M. Domínguez e P. Mioli su *La "comedia nueva" e Traduzioni, riscritture, ibridazioni* (p. 301), A. FIORE (p. 305) e M. CASADEI TURRONI MONTI (p. 309).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	315
LIBRI E DISCHI RICEVUTI	»	317
BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» 2020	»	319

La redazione di questo numero è stata chiusa il 1° novembre 2020

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

2021: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

Il listino prezzi e i servizi per le **Istituzioni** sono disponibili sul sito www.olschki.it alla pagina <https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

*Subscription rates and services for Institutions are available on
<https://en.olschki.it/> at following page:
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>*

PRIVATI

Italia € 85,00 (carta e on-line only)

INDIVIDUALS

Foreign € 120,00 (print) • € 85,00 (on-line only)

(segue in 3^a di coperta)

SCHEDE CRITICHE

La “comedia nueva” e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Leo S. Olschki, 2016 («Biblioteca dell’“Archivum Romanicum”. Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia», 461), 339 pp.; Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo, a cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García, Firenze, Leo S. Olschki, 2016 («Biblioteca dell’“Archivum Romanicum”. Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia», 454), vi-139 pp.

L’ambito di ricerca dei due volumi qui recensiti (pubblicati nello stesso anno e nella stessa collana dell’editore fiorentino Leo S. Olschki), ossia gli articolati rapporti fra il teatro spagnolo del *siglo de oro* e il coevo teatro italiano nelle sue varie forme, compresa quella musicale, ci ha abituato fin dai primordi a fruttuosi incontri (affatto scontati) fra studiosi di discipline diverse, in primo luogo la musicologia e l’ispanistica. Questo approccio interdisciplinare risale quantomeno alla tavola rotonda del Convegno della Società Internazionale di Musicologia svoltosi a Madrid nel 1992, propiziata da Lorenzo Bianconi e coordinata da Paolo Fabbri (con un intervento metodologicamente determinante per la prosecuzione degli studi in questo ambito), e con la partecipazione, fra gli altri, dell’ispanista Maria Grazia Profeti, che già da un decennio indagava traduzioni e adattamenti italiani di commedie auree. A partire da quell’incontro è stato chiaro che, per approfondire le indagini in questo senso, la cooperazione interdisciplinare sarebbe stata indispensabile: sia perché la produzione drammatica del *siglo de oro* è talmente cospicua che solo gli ispanisti possono perlustrarla senza perdersi, sia perché i letterati elaborano metodi di analisi intertestuale sempre più sofisticati, e infine sia perché la drammaturgia mu-

sicale ha un funzionamento così specifico da richiedere l’intervento di musicologi. I risultati di tale approccio multidisciplinare – sbocciati, non a caso e non di rado, in contributi firmati da più autori, di discipline diverse – sono invero entusiasmanti e permettono di comprendere meglio il teatro in musica del Seicento come prodotto artistico complesso, in cui una articolata dimensione letteraria si intreccia a soluzioni musicali spesso raffinate.

Il primo volume qui recensito, *La “comedia nueva” e le scene italiane nel Seicento*, che dei due esaminati è il più importante per gli studi musicologici e per questo riceverà qui maggiore attenzione, è l’esito editoriale di un convegno svoltosi a Roma nel gennaio 2015, originato dalla collaborazione fra una musicologa e un’ispanista, Anna Tedesco e Fausta Antonucci, che hanno chiamato a raccolta esperti delle loro e di altre discipline (come l’italianistica e la storia del teatro), avendo cura che nessuna fosse in minoranza e che la maggior parte degli studiosi fosse aggiornata su oggetti e contenuti delle altre. Motivazione dichiarata del convegno era, da un lato, l’esigenza di fare il punto su alcuni decenni di indagini sul tema, dall’altro di riflettere sulle linee di ricerca future. Le curatrici hanno così creato un’occasione di confronto fra la generazione precedente di studiosi, che negli anni ’80 e ’90 del secolo scorso ha inaugurato il filone di ricerca, e quella successiva, che ne sta approfondendo i frutti: generazione, quest’ultima, nata e cresciuta in molti casi nelle équipes della prima. Tuttavia, ciò che ha reso Tedesco e Antonucci ottime ideatrici del progetto non è ovviamente il mero dato anagrafico, ma il fatto di aver lavorato a lungo a cavaliere tra le due discipline, nonché tra le due lingue: Tedesco ha spesso pubblicato articoli in sedi editoriali ispanistiche, e nel 2012 ha redatto per una

di queste un meditato bilancio storiografico sui rapporti fra opera italiana e teatro aureo (*Teatro del siglo de oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance*, «Críticón», CXVI, 2012, pp. 113-135), mentre Antonucci ha licenziato importanti indagini sulle fonti spagnole dei libretti di Giacinto Andrea Cicognini (alcune con Bianconi, sul *Giasone*) e il suo metodo compositivo a collage, basato sul montaggio di sequenze da *piezas* spagnole diverse.

Le curatrici hanno preferito approntare, anziché il classico testo introduttivo a due mani, due distinti e corposi contributi iniziali in cui, da punti di vista differenti, letterario e musicologico, spiegano le ragioni del progetto, i criteri scientifici e metodologici, i risultati emersi e le piste ancora da percorrere. Antonucci, aprendo il volume (*La "comedia nueva" sulle scene italiane: il punto di vista di un'ispanista*, pp. 1-6), presenta il soggetto e spiega l'articolazione dei saggi in cinque sezioni, sottolineando l'importanza di comprendere sempre meglio – la cosa vale anche per i libretti – le innovazioni che ricorrono nelle rielaborazioni italiane, le dinamiche di scambio e di circolazione dei testi fra le due drammaturgie (comprese le ragioni che motivano le preferenze per certi autori e certi generi), nonché le peculiarità delle medesime. A sua volta Tedesco (*La "comedia nueva" sulle scene italiane: il punto di vista di una musicologa*, pp. 7-12) fa il punto sull'utilità dei risultati per la ricerca musicologica e le lacune da colmare, sempre in termini concettuali condivisibili anche da studiosi di altre discipline: ad apertura si chiede infatti se le conoscenze dei meccanismi operistici possano aiutare storici della letteratura e del teatro a meglio comprendere la drammaturgia "alla spagnola", posto che il contrario sia di fatto ormai assodato.

Nella prima parte del volume, due pionieri di questo filone di ricerca, Profeti e Bianconi, e la storica del teatro Silvia Carandini tracciano "Un bilancio a tre voci" (così recita il complemento del titolo) delle loro esperienze e degli studi condotti fino a oggi nelle rispettive discipline. La parte del leone spetta a Profeti (*Percorsi teatrali*

tra Spagna e Italia, pp. 15-28), che per prima si è occupata di rielaborazioni italiane del teatro spagnolo, fornendo peraltro ai musicologi studi e inventari fondamentali (si ricordi in particolare l'instimabile *Censimento dei libretti italiani derivati da commedie aeree*, nel suo *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 371-466). Dal canto suo Bianconi («*Dal male il bene: partita doppia tra ispanistica e musicologia*, pp. 29-41), dopo aver illustrato le ragioni ideologiche che anni fa l'avevano indotto a sottostimare il fenomeno (*Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 200), e rinviano al citato articolo di Tedesco per un bilancio sullo stato dell'arte sul versante della musicologia, propone riflessioni metodologiche circa affinità e differenze che caratterizzano i due generi, l'opera e la *comedia* spagnola. Infine Carandini («*Nuova arte di far commedie: studi teatrali fra Italia e Spagna*, pp. 43-60) traccia con ampiezza le tappe dell'articolata storiografia teatrale, sottolineando la varietà dei generi spettacolari coinvolti e gli aspetti del sistema produttivo (contesti, reti, circolazione di persone e testi), senza con ciò passare sotto silenzio il frequente snobismo degli italianisti nei confronti di generi minori e sottoprodotti letterari.

Le successive quattro parti del volume raggruppano diciotto saggi in totale che riguardano: i contesti geografico-culturali ("Studi di contesto"); l'interazione coi generi letterari ("I generi"); le possibili ripercussioni sulla produzione musicale ("*Comedias* e musica"); e infine alcuni casi di rielaborazione, tra cui quelli operistici ("I rifacimenti: alcuni casi"). Di seguito mi limiterò a evidenziare gli aspetti del volume relativi al teatro in musica, procedendo per contesti che di fatto risultano trasversali rispetto alle quattro sezioni menzionate e costituiscono tuttora importanti realtà di riferimento nella storiografia musicologica.

Dei centri italiani di diretta dominazione spagnola il più indagato resta senza dubbio Napoli (latitano invece – e lo sottolinea Antonucci stessa nell'intervento iniziale – gli studi sulla produzione teatrale milanese). L'intervento di Francesco Cotticelli discute

tale contesto con ampio respiro (*Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo*, pp. 91-102): le convergenze fra il mondo teatrale partenopeo e quello spagnolo favoriscono lo sviluppo di un efficace sistema di produzione e fruizione, nonché l'elaborazione di un nuovo linguaggio teatrale in cui possano convivere le peculiarità delle due drammaturgie, come auspicava il napoletano Andrea Perrucci nel trattato *Dell'arte rappresentativa* (1699), come si sa ricco di spunti anche sul teatro in musica. Il debito delle teorie drammatiche di Perrucci nei confronti del teatro spagnolo e dell'*Arte nuevo* di Lope de Vega è sottolineato da Nancy L. D'Antuono attraverso l'analisi dell'adattamento di una commedia spagnola da parte di Perrucci (*"Dell'arte rappresentativa" (1699) and Andrea Perrucci's Passion for Spanish Golden Age Drama*, pp. 237-249). Del teatro in musica napoletano si occupa nello specifico Louise K. Stein (*¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en "L'Aldimiro" y "La Psiche" de Alessandro Scarlatti*, pp. 199-219) che, focalizzandosi sulle prime due partiture di Alessandro Scarlatti per le scene napoletane (1683), entrambe basate su *comedias* di Calderón (rispettivamente *Fineza contra fineza* e *Ni amor se libra de amor*), illustra la complessa interazione fra la drammaturgia originaria, che pure prevedeva inserti musicali, e quella operistica, in virtù delle rispettive risorse, convenzioni e istanze poetiche (p.es., gli interventi corali in quella spagnola, la vocalità virtuosistica e la distribuzione dei pezzi chiusi in quella musicale). José María Domínguez (*Dos representaciones de "Chi soffre spera" en Andria, 1649-1650*, pp. 103-116) presenta invece una fonte, finora ignota, dell'opera di Giulio Rospigliosi (Roma 1637 e '39, musica di Virgilio Mazzocchi e Marco Marazzoli) notoriamente influenzata dalla drammaturgia spagnola: un *Argomento ed allegoria* stampato a Trani nel 1649 e conservato in unico esemplare nella Biblioteca Nazionale di Madrid, attesta due rappresentazioni pugliesi del dramma per musica di Rospigliosi (ad *Andria*), che arricchiscono la fase iniziale della produzione operistica del regno di Napoli, gettando luce sulle sue aree

periferiche. Infine Franco Vazzoler (*"La Guerra tra vivi e morti" di Giuseppe Artale: una sperimentazione drammaturgica italiana e le "Semiramidi" spagnole di Cristóbal de Virués e Calderón*, pp. 147-160) mette in evidenza come l'elaborazione del mito di Semiramide nella «tragedia a lieto fine» *Guerra tra vivi e morti* di Giuseppe Artale (Napoli 1679), poeta attivo in prevalenza a Napoli e librettista della *Pasife* (Venezia 1665, musica di Daniele da Castrovillari), sia curiosamente più debitrice della fortunata tradizione melodrammatica del soggetto che di quella letteraria delle due diverse *Semiramidi* di Muzio Manfredi, una tragedia e una boscareccia.

Fra i centri estranei alla dominazione spagnola, ma legati con forti relazioni politiche alla corona, un ruolo di primo piano spetta notoriamente alla città di Roma. A parte il contributo contestuale di Roberto Ciancarella su riscritture nell'archivio romano dei Gesuiti, che non contiene riferimenti alla produzione musicale (*Vestire e adornare i testi, separare «aurum e sterquilino»*. *Annotazioni su rielaborazioni e adattamenti del repertorio spagnolo a Roma*, pp. 77-89), si può ricondurre all'ambiente romano, sulla scorta del genere esaminato, l'articolo di Margaret K. Murata dedicato alla parallela ricorrenza di personaggi allegorici negli oratorii italiani e negli *autos sacramentales* spagnoli, e alla diversa funzione svolta da tali figure nei due rispettivi generi (*Allegorical Figures and Music in 17th-century Spanish and Italian Scripts*, pp. 177-197). Al di là dei limiti fisiologici imposti al volume qui recensito, non c'è dubbio che i rapporti fra teatro spagnolo e produzione musicale romana, soprattutto quella successiva al più studiato repertorio rospigliosiano, attendano ancora di essere in gran parte investigati, auspicabilmente con la stessa attenzione e dedizione riservata al contesto fiorentino.

Quest'ultimo – assai esposto all'influenza culturale iberica, sebbene la città avesse con la Spagna relazioni politiche meno intense rispetto a Roma – negli ultimi decenni è stato oggetto di numerosi studi grazie alla sinergia di due équipes dell'Università di Firenze, guidate da Profeti e dalla storica del

teatro Sara Mamone. Nicola Michelassi, che di queste équipes è stato membro attivo, nel volume in esame ricostruisce il contesto culturale dell'Accademia fiorentina degli Infuocati, dal 1664 attiva nel produrre drammi per musica e commedie in prosa di imitazione spagnola (*Drammi per musica e commedie spagnole nell'Accademia degli Infuocati di Firenze (1665-1690)*, pp. 117-130). Al repertorio di questa Accademia appartiene l'opera indagata da Nicola Usula, il *Carceriere di sé medesimo* di Lodovico Adimari (Firenze 1681, musica di Alessandro Melani), la cui drammaturgia è messa in relazione sia con la *comedia* di Calderón donde è tratta (*El alcaide de sí mismo*, 1651) sia con la rielaborazione della stessa da parte di Thomas Corneille (*Le geôlier de soi-même*, 1655-56), per evidenziare le specifiche esigenze del dramma destinato all'intonazione (*"Alcaide", "geôlier" o carceriere? Un dramma in evoluzione tra il Tago, la Senna e l'Arno*, pp. 297-311). Alla ricca catena di testi direttamente derivati dalla medesima fonte calderoniana, l'articolo di Salomé Vuelta García aggiunge una commedia di Pompeo Colonna, probabilmente anteriore al libretto di Adimari (ricavato da un adattamento italiano, perduto, di Ottavio Ximenes de Aragona), di recente rinvenuta in un manoscritto della Riccardiana di Firenze (*Tradurre per i comici: il "Custode di sé stesso" di Pompeo Colonna*, pp. 313-326).

Al contesto veneziano fanno infine riferimento due contributi. Nicola Badolato, confrontando il libretto del *Bassiano* di Matteo Noris (Venezia 1681, con musica di Carlo Pallavicino) con una *comedia* di Lope de Vega (*El mayor imposible*, 1615) e una rielaborazione (sempre spagnola) di quest'ultima da parte di Agustín Moreto, mostra come il dramma per musica sia stato probabilmente ricavato dai testi spagnoli attraverso adattamenti franco-italiani dei medesimi (*La folle gageure* di François Le Métel de Boisrobert tratta da Lope, e due scenari italiani ricavati da Moreto) e preveda, oltre a uno spostamento dell'azione nella tarda antichità, una semplificazione della trama originale e un ampliamento del triangolo amoroso secondario a vantaggio della drammaturgia musicale («Una strut-

tura lavorata a mosaico d'insanie»: *"Bassiano, ovvero Il maggior impossibile" di Matteo Noris (1681) tra "comedias" e scenari*, pp. 223-236). A sua volta Jean-François Lattarico, che si concentra su svariati generi letterari, rivela come il libretto della *Deidamia* di Scipione Errico (Venezia 1644, musica d'incerto, variamente attribuita a Francesco Cavalli e a Filiberto Laurenzi; cfr. questa rivista, XI, 2004, p. 295 sg.) non solo rinunci al libertinismo poetico degli Incogniti, di cui l'autore era membro, ma anche a quell'«usanza spagnola» elaborata nei suoi precedenti lavori polemici e tipica dei drammi veneziani di Cicognini, a favore di una drammaturgia di tono tragico e stile elevato, probabilmente più coerente col filone eroico che in quegli anni caratterizza la produzione operistica del teatro che allestì l'opera, il Novissimo (*Nell'officina degli Incogniti. L'«usanza spagnola» di Scipione Errico*, pp. 133-146).

A parte poche minuzie, come la sproporzione tra le dimensioni degli esempi musicali (cfr. p.es. pp. 180 e 206) e magari anche l'assenza di un indice dei testi drammatici citati, la miscellanea su *La "comedia nueva" e le scene italiane nel Seicento* si distingue per l'ottima cura redazionale e rappresenta, sul piano scientifico, una tappa essenziale nel proseguimento degli studi in quest'ambito di ricerca. Anna Tedesco, nel suo preambolo metodologico, oltre ad auspicare che si possa presto godere di un'idea più chiara dell'effettiva entità degli adattamenti nel repertorio melodrammatico, suggerisce nello specifico di approfondire il trattamento dei soggetti spagnoli in relazione tanto ai diversi ambienti teatrali (ed eventualmente a specifiche rappresentazioni e compagnie) quanto ai vari librettisti – fra di loro c'è chi conosce lo spagnolo e chi rielabora attraverso fonti intermedie, italiane o francesi –, nonché di meglio cogliere il ruolo svolto dalla musica nel dar forma a un testo modellato su una drammaturgia precedente d'altra natura.

Anche il volume *Traduzioni, riscritture, ibridazioni* è una raccolta di interventi, presentati nell'ottobre 2015 alla seconda giornata di studi del seminario permanente *Relazioni linguistiche e letterarie tra Italia*

e mondo iberico in età moderna, diretto nell'Università di Firenze da Salomé Vuelta García e dalla lusitanista Michela Graziani, che di questa miscellanea, nonché del seminario, sono le curatrici. A differenza del precedente, questo volume contiene un solo contributo d'interesse musicologico, che tuttavia, riguardando un titolo operistico sei-settecentesco di successo, *Xerse*, merita di essere segnalato. Bianconi, Vuelta García, Sara Elisa Stangalino e Antonio Vinciguerra hanno licenziato un saggio a otto mani (*Lope de Vega napoletano: "L'ingelosite speranze" di Raffaele Tauro*, pp. 17-39) in cui competenze musicologiche, ispanistiche e dialettologiche si chinano sulla fonte intermedia posta fra il *Xerse* di Nicolò Minato (Venezia 1655, musica di Francesco Cavalli) e la *comedia* di Lope che ha ispirato la drammaturgia del primo (*Lo cierto por lo dudoso*, 1625), ossia la commedia di parola *L'ingelosite speranze* del bitontino Raffaele Tauro. Di quest'ultima era finora nota soltanto una riedizione tardiva, successiva al libretto, stampata a Napoli nel 1670: esiste tuttavia un'edizione anteriore, apparsa qualche anno prima del dramma di Minato (Napoli 1651), di cui i quattro studiosi hanno di recente rinvenuto un esemplare, peraltro già noto a Leone Allacci. Bisognerà attendere l'edizione sinottica dei tre drammi, nel volume *Lope, Tauro, Minato: dalla "comedia" alla commedia al dramma*, qui annunciato, per avere un'idea più precisa delle relazioni fra i tre testi e i rispettivi generi teatrali.

ANDREA GARAVAGLIA
Friburgo nello Uechtland

ANGELA FIORE, «*Non senza scandalo delli convicini*»: *pratiche musicali nelle istituzioni religiose femminili a Napoli 1650-1750*, Bern, Lang, 2017 («Schweizerische Musikforschende Gesellschaft», 58), 276 pp. + Appendice documentaria in CD-ROM, 342 pp.

¿Por qué la música religiosa no ha recibido la misma atención que la profana en la Nápoles de los siglos XVII y XVIII? ¿Por qué, en consecuencia, las instituciones reli-

gias femeninas han sido hasta ahora las menos estudiadas? La monografía de la musicóloga y violinista napolitana Angela Fiore es una fundamental y novedosa aportación acerca de la música en nada menos que veintisiete entes religiosos napolitanos, entre monasterios y conservatorios. Se basa en una riquísima colección de documentos de archivo, en su mayoría inéditos, recogidos durante una larga investigación doctoral supervisada por Luca Zoppelli y Claudio Toscani en la Universidad de Friburgo. El estudio de Fiore es, a la vez, un reto con profundas implicaciones historiográficas y metodológicas para el estudio de la música en Nápoles y para su inserción en la agenda musicológica actual.

Fiore explica la falta de estudios sobre la música en estas instituciones recurriendo al tópico de la dispersión y escasez de fuentes: «Di certo, il difficile reperimento delle fonti e l'inaccessibilità di alcuni archivi hanno frenato nel corso degli anni studi approfonditi» relativos al «apporto di questa tipologia di istituzioni» a la «storia della musica napoletana» (p. 23). Este argumento recuerda a los que se utilizaban para justificar, hasta hace no mucho, la falta de estudios sobre la ópera en Nápoles, pretextando la destrucción de documentación del Archivio di Stato di Napoli en 1943 (véase a propósito L. Bianconi, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti*, en *Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg, 1975*, a cargo de W. Osthoff y J. Ruile-Dronke, Tutzing, Schneider, 1979, pp. 13-111, 220-227: 14 y nota 60). Es, además, un argumento contradictorio con el intenso trabajo de búsqueda sistemática y publicación de fuentes de archivo (y no solo) emprendido en las últimas décadas por musicólogos como Domenico Antonio D'Alessandro, Paologiovanni Maione, Francesco Cotticelli, Ausilia Magaúda y Danilo Costantini. El propio apéndice documental del libro de Fiore demuestra, precisamente por la cantidad acumulada, que la dificultad para encontrar fuentes no es mayor que en otros lugares ni en otras épocas: basta con tener la competencia y el tiempo necesarios. En mi opinión, el