

DIRETTORE

Pasquale Petrucci

**COMITATO DI
DIREZIONE**

Augusto Barbera, Piero Boitani, Roberto Cicala, Gian Domenico Cova, Cesare de Seta, Massimo Ferretti, Carlo Gentili, Paolo Legrenzi, Maria Giuseppina Muzzarelli, Gianfranco Pasquino, Paolo Pombeni, Alfredo Stussi, Paolo Traniello

**COMITATO DI
REDAZIONE**

Paola Arrigoni, Eleonora Caramelli, Monica Fiorini, Gilberta Golinelli, Ivan Grossi, Michele Marchi, Piero Mioli, Laura Mattioli, Rosa Necchi, Elena Pirazzoli, Andrea Torre

**SEGRETARIA DI
REDAZIONE**

Federica Bellei

**DIREZIONE E
REDAZIONE**

Strada Maggiore, 37
40125 Bologna
tel. 051 226080
fax 051 6486014
e-mail: nib@mulino.it

nuova informazione bibliografica

Numero 4, Ottobre-Dicembre 2017

PRELIMINE	Putin e la ricostruzione della Grande Russia di Michele Marchi	627
RITRATTO	Giorgio Manganelli di Anna Longoni	631
ENCICLOPEDIA	Ambiguità e creatività in letteratura e in matematica di Gabriele Lolli	657
RASSEGNE TEMATICHE	Schiavitù mediterranea di Salvatore Bono	675
	Nietzsche: naturalismo, prospettivismo e scienze della vita di Rolando Vitali	699
	La leadership in politica di Donatella Campus	727



tale *enfant prodige*, ma il frontespizio dell'edizione qui riprodotto parla diverso e chiaro: sono *Sonates pour le clavecin / qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon*, trattandosi invero di musica scritta per clavicembalo con la possibilità, non la necessità del violino (tanto meno di un violino virtuoso). Tornando a casa, e sempre accompagnato a protetto ed esaltato dal padre Leopold, il fanciullo passò da Ginevra, ma Voltaire era a letto malato e non poteva sentire suonare quel chiacchierato fenomeno: se ne rammaricò sul serio, in una lettera all'amica marchesa M.me D'Épinay. Fenomeno era, Mozart, ma più tardi, nel corso del viaggio parigino del 1778 (il secondo dei tre), Friedrich Melchior Grimm scriverà di lui che il suo talento bastava anche per metà, ma purtroppo non c'era il doppio della sua evidentemente scarsa determinazione (e quanto aveva ragione, alla luce del resto della vita e della fortuna). Altre sei sonate dovevano essere pubblicate a Parigi in quel 1778, per cembalo «ou Forté Piano» (sic), ma non ci fu verso: l'editore francese indugiò e l'*opus* vide la stampa l'anno dopo a Monaco.

Quando *Le nozze di Figaro* approdarono a Parigi, il 20 marzo del 1793 (cioè postume e in pieno regime di Terrore), parole e musiche furono conciate per le feste: il titolo tornò quello della fonte appunto francese, *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais, e d'accordo; i testi degli assoli e degli assiem del libretto di Lorenzo Da Ponte furono tradotti in francese, e pazienza; i recitativi dello stesso caddero e furono sostituiti dalle vecchie battute di Beaumarchais ovviamente senza musica (cioè solo recitati), insomma male e anzi malis-

simo. Viceversa i citati *Mystères d'Isis*, revisione della povera *Zauberflöte* (più tardi tradotta giustamente come *La flûte enchantée*) che era un *Singspiel* e aveva i recitativi non cantati, si beccò invece dei recitativi tradizionali: su versione di Étienne Morel de Chédeville, li aveva musicati il cittadino Ludwig Wenzel Lachmuth, per il 25 termidoro dell'anno 9 (leggi 15 agosto 1801) non all'Opéra ma al Théâtre de la République et des Arts (che era poi lo stesso, fuor di monarchia). Quanto al *Don Giovanni* del 1805, naturalmente fu intitolato *Don Juan*, ma assai maltrattato anch'esso: almeno due le singolarità, che il concertato finale del primo atto fosse accompagnato da un'eruzione del Vesuvio (con tanto di lava) e che fra i personaggi mancasse l'altera e lunare donna Anna. Perché? Certo perché Napoli aveva appena subito due eruzioni (l'attualità era sempre la benvenuta, no?) e forse perché tre primedonne (Anna, Elvira e Zerlina) erano troppe per la tasca dell'impresario (e figlia del Commendatore, detto Don Pedro, poteva benissimo essere donna Elvira). Donna Anna, scritta Don Anna, ricompare nel 1811 al teatro dell'Imperatrice, ma a fianco di un protagonista che non è né basso né baritono bensì tenore e cioè Nicola Tacchinardi: nella stampa del libretto, almeno, si citano sia i personaggi che i *personnages*, perché tutto il libretto era bilingue e cioè traduceva in francese quanto si cantava in italiano. E solo il disegno di una *maquette* conservato in due copie a Parigi ricorda che nel 1824 don Giovanni fu il bolognese Carlo Zucchelli, un artista avvezzo a cantar Rossini (l'anno dopo il Lord Sidney del *Viaggio a Reims*) e notoriamente, finalmente assegnabile

alla categoria del basso «cantante» (più o meno baritonale).

Se sono tredici i teatri parigini che ospitarono prime nazionali di Mozart (una piantina li segnala e distribuisce ben bene), sono ben 44 i manoscritti autografi conservati nelle biblioteche e nelle collezioni private (quella di Charles Malherbe su tutte): fra questi le dodici variazioni per violino e pianoforte sull'aria *La Bergère Célimène* (un Lied di Mozart stesso), un frammento di undici battute della prima aria di Cherubino («Non so più cosa son, cosa faccio», nelle *Nozze di Figaro*), soprattutto l'intero *Don Giovanni*, che la signora Pauline Viardot, contralto celeberrimo e coltissimo, ebbe in possesso, evitò con cura di alienare (resistendo a proposte di vendita anche molto vantaggiose) e lasciò alla biblioteca pubblica.

Autentica, insomma, la passione mozartiana di Francia e Parigi: nel 1887 la rivista «Paris Illustré» uscì, il 22 ottobre, avendo in copertina l'autore e la sua opera di cent'anni prima (*Don Giovanni* appunto); e quanto mai francese la bibliografia del volume (cioè mai italiana, solo qualche volta inglese e tedesca). Nelle pieghe dei saggi spiccano nomi di artisti disparati come M.me de Staël e Stendhal, Gautier e Balzac, Berlioz e Gounod, Manuel García e Adolphe Nourrit (due tenori di grido, rossiniani e mozartiani), Boulez e Barrault, Mauriac e Leibowitz, scenografi antichi e moderni, registi e costumisti moderni, anche quel Giorgio Strehler che, in un catalogo operistico tutto sommato alquanto ridotto, al prodigio di Salisburgo si dedicò con una frequenza e un impegno ignoti tanto al suo Verdi quanto al suo Wagner. (Piero Mioli)

Mozart, une passion française, sous la direction de Laurence Decobert, Simon Hatab et Jean-Michel Vinciguerra, Paris, BnF Éditions Opéra national de Paris, AROP, pp. 192.

Musico Perfetto. Gioseffo Zarlino (1517-1590). La teoria musicale a stampa nel Cinquecento

Venezia, Libreria Sansoviniana, Biblioteca nazionale Marciana, 2 dicembre 2017 – 31 gennaio 2018

Nell'ambito delle iniziative per la celebrazione del quinto Centenario della nascita di Gioseffo Zarlino, uno dei massimi teorici della storia della musica, la Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia ha organizzato un convegno internazionale, due concerti e, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Marciana, una mostra dedicata ai libri a stampa di teoria musicale del Cinquecento. Il pensiero musicale ha vissuto in quel secolo una profonda trasformazione dovuta in sostanza a due circostanze: la recezione umanistica degli antichi ideali estetici e le nuove possibilità aperte dall'avvento della stampa.

Nel clima delle corti e delle accademie, con mecenati e amatori appassionati di musica, si assiste in Italia a una straordinaria produzione di trattatistica musicale in volgare, diffusa appena possibile attraverso la stampa per un pubblico diversificato. L'obiettivo più ambizioso dei teorici era, sulle orme del *De architectura* di Vitruvio, costruire un organico quadro filosofico, scientifico ed estetico da cui derivare le regole della monodia sacra e della polifonia. Il trattato *Le istituzioni harmoniche* di Zarli-

no, che definisce «musico perfetto» chi possiede piena padronanza dei domini pratico e speculativo, è fra gli esiti più rilevanti di questa istanza. Zarlino, che possedeva mille libri, un numero allora eccezionale per una biblioteca personale, ha fatto parte della prima generazione che si è potuta formare su libri a stampa. Incomparabilmente più accessibili rispetto ai manoscritti e senz'altro molto più corretti, garantivano un ambito e una rapidità di diffusione delle idee prima impensabili, generavano reazioni, emulazione e opportunità di affermazione e prestigio.

I trentacinque esemplari esposti rappresentano le tappe fondamentali del cambiamento e mettono in luce le tematiche discusse: rapporto fra teoria e prassi, senso e intelletto; semplificazione della notazione; costruzione di forme equilibrate; supremazia della parola; accordature e temperamenti; si compiono la codificazione e il raffinamento del contrappunto e si prepara, nell'intento di ripristinare la favolosa potenza della musica di cui gli autori greci e romani narravano effetti stupefacenti, la radicale svolta stilistica che a fine secolo sfocerà nel melodramma e nella monodia accompagnata. Un ruolo decisivo ha qui rivestito l'interesse umanistico promosso da molti fra i teorici rappresentati nella mostra, che hanno pubblicato scritti sulla musica antica: Aaron, Artusi, Bottrigari, Burzio, Gaffurio, Vincenzo Galilei, Glareano, Spataro, Vicentino e Zarlino.

La collezione della Biblioteca Marciana comprende manoscritti latini e greci di teoria musicale, fra i quali il noto codice greco VI,10 del dodicesimo secolo, giunto in Italia nel Quattrocento, che Vittorino da Feltre ha avuto in

mano, e lo splendido bessarioneo; inoltre incunaboli e stampe di compositori come, oltre ai già citati, Fogliano, Spataro, Glareano, Vicentino, Zacconi, Tigrini, Banchieri e Diruta.

Questa tipologia di libri, che richiede tabelle, schemi, esempi musicali di ogni dimensione, ha il merito di aver pionieristicamente inventato e sviluppato efficaci modalità per illustrare argomenti tecnici, poi adottate in altri settori scientifici, come l'uso di xilografie che traducono complicate conoscenze in immagini visive. Lungo il percorso della mostra si potrà vedere come dagli incunaboli degli ultimi decenni del Quattrocento alle splendide edizioni di fine Cinquecento si siano progressivamente affermate tutte le caratteristiche bibliologiche moderne: frontespizi, colophon, sommari, indici, capitoli e titoli, paragrafi, rinvii e note a margine. Il più antico incunabolo di teoria musicale rimasto (Burzio, *Musices opusculum*, 1487) presenta esempi dai rigli e dalle note musicali rozzamente xilografati; il testo latino, in un unico blocco pesante, denso di abbreviazioni, ricalca da vicino la pagina manoscritta. Nelle cinquecentine successive le rappresentazioni grafiche e le tavole sono sempre più elegantemente disegnate e decorate, le riproduzioni musicali sono nitide, il testo, nel corsivo tipico delle pubblicazioni in volgare, è distribuito armonicamente nello spazio della pagina e articolato per mettere in luce la logica espositiva. La mostra consente così di abbracciare in uno sguardo un secolo di testimonianze non appariscenti ma essenziali per capire a fondo la cultura del Cinquecento nei suoi molteplici aspetti artistici, artigianali e materici. (Luisa Zanoncelli)

