

ELISABETTA FAVA

EDIPO IN BERLINO: MENDELSSOHN E LA
RISCOPERTA DELLA TRAGEDIA GRECA

ESTRATTO

da

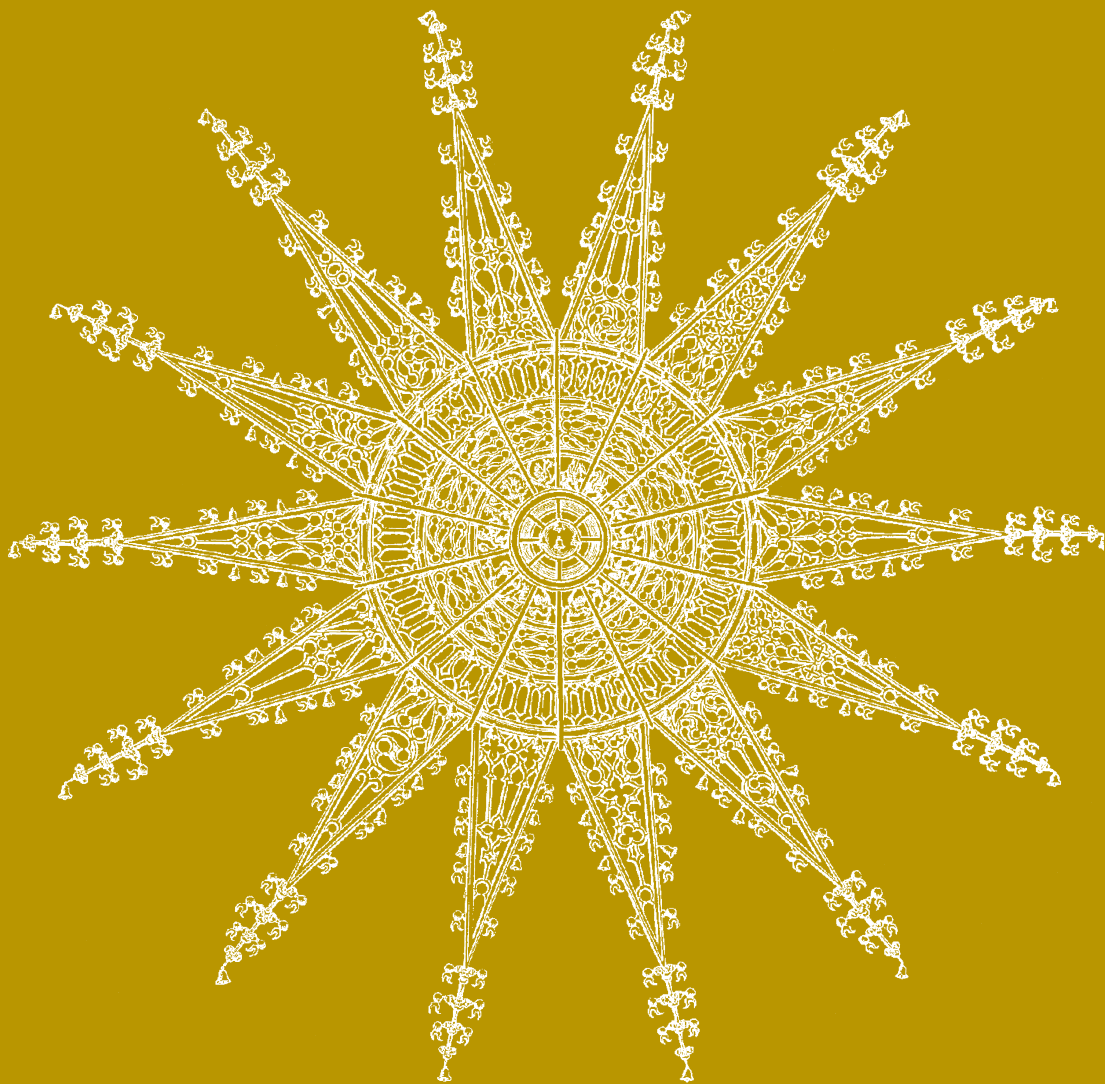
(IL) SAGGIATORE MUSICALE
2013/2 (luglio/dicembre) ~ a. 20



Leo S. Olschki Editore
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XX, 2013, n. 2



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XX, 2013, n. 2

ARTICOLI

ALBERT GIER, <i>Gegenwelten, Sehnsuchtsorte. Zur Geschichte der Utopie in der Oper</i>	pag.	155
ELISABETTA FAVA, <i>Edipo in Berlino: Mendelssohn e la riscoperta della tragedia greca</i>	»	185
EVELINE VERNOOIJ, <i>Trasformazioni dodecafoniche ed elaborazioni timbriche nel processo compositivo di "Déserts" di Edgard Varèse</i>	»	213

INTERVENTI

ANSELM GERHARD, <i>Il mito del secolo borghese: problemi di storiografia dell'Ottocento musicale</i>	»	237
--	---	-----

RECENSIONI

D. CHARLTON, *Opera in the Age of Rousseau* (H. Schneider), p. 259 – *Mozart und die europäische Spätaufklärung*, a cura di L. Kreimendahl (E. J. Goehring), p. 265.

SCHEDE CRITICHE

G. Olivieri, E. Senici, F. Lazzaro e A. Ficarella su A.-E. CEULEMANS e C. FREI (p. 271), G. W. MARTIN e P. POLZONETTI (p. 273), S. BOURION (p. 276) e H. DANUSER (p. 279).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	283
LIBRI E DISCHI RICEVUTI	»	285
BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» 2013	»	289
INDICE DELLE ANNATE XI-XX DEL «SAGGIATORE MUSICALE»	»	305

La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 dicembre 2013

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 051.20.92.000 - Fax 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

2013: 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: € 99,00 • Foreign € 132,00
solo on-line - on-line only € 89,00

PRIVATI – INDIVIDUALS (solo cartaceo – print version only)

Italia: € 74,00 • Foreign € 104,00

(segue in 3^a di coperta)

NOTIZIE SUI COLLABORATORI

ELISABETTA FAVA è ricercatore nell'Università di Torino, dove insegna Storia e critica della musica; fra le pubblicazioni più recenti, *Ondine, vampiri e cavalieri* (Torino, EDT, 2006) e *Voci di un mondo perduto: Mabler e il "Corno magico del fanciullo"* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012).

ANNA FICARELLA si è addottorata nell'Università di Colonia, ed è stata assegnista di ricerca nell'Università di Bari; attualmente è docente comandata nel MIUR. Tra le pubblicazioni più recenti: *"Der Rosenkavalier" dall'opera al film* (in *Musica e cinema nella Repubblica di Weimar*, a cura di F. Finocchiaro, Roma, Aracne, 2012); *The Revision of the Score in Mabler* («Nachrichten zur Mahler-Forschung», LXV, 2012).

ANSELM GERHARD è professore nell'Università di Berna. Nel 2008 la Royal Musical Association di Londra gli ha attribuito la medaglia Dent. È recentissima una monografia dedicata alla biografia di Giuseppe Verdi (München, Beck, 2012).

ALBERT GIER è professore di Filologia romanza nell'Università di Bamberg. Si occupa di letteratura francese e italiana dal Medioevo al Novecento; numerose sue pubblicazioni riguardano le relazioni fra musica e letteratura, e in particolare il libretto d'opera (cfr. questa rivista, VI, 1999).

EDMUND J. GOEHRING è professore di Storia della musica nell'Università del Western Ontario. I suoi articoli più recenti: *Much Ado about Something; or, "Così fan tutte" in the Romantic Imagination* («Eighteenth-Century Music», V, 2008) e *A "Don Juanized" "Macbeth" on Austria's Enlightened Stage: Its Genesis, Its Critical Fortune* («Eighteenth-Century Studies», XLV, 2012).

FEDERICO LAZZARO sta ultimando il suo secondo dottorato nell'Università di Montréal, con una dissertazione sui compositori immigrati a Parigi tra le due Guerre. Su questa ri-

vista (XVII, 2010) è apparso un suo studio sulle rielaborazioni novecentesche dell'*Orfeo* di Monteverdi. È responsabile delle recensioni per i «Cahiers de la Société québécoise de Recherche en Musique».

GUIDO OLIVIERI è professore di Musicologia e direttore dell'ensemble universitario di musica antica nell'Università del Texas ad Austin. Tra le pubblicazioni più recenti: *The Gaglianos: Two Centuries of Violin Making in Naples*, in *Sleuthing the Muses* (a cura di Kr. K. Forney, Hillsdale, NY, Pendragon, 2012), e *I manoscritti di musica italiana dello Harry Ransom Center di Austin*, in *Da Napoli a Napoli* (a cura di M. Amato, C. Corsi e T. Grande, Lucca, LIM, 2014).

HERBERT SCHNEIDER è professore emerito nell'Università dello Saarland. I suoi ambiti privilegiati di interesse vertono sulla musica francese e i suoi rapporti con la teoria musicale e con la musica tedesca. Per l'editore Olms cura le «Musikwissenschaftliche Publikationen» e le *Ceuvres complètes* di Lully (con J. de La Gorce); di recente ha dato alle stampe gli *Écrits inédits* di Antonn Reicha (con H. Audéon e A. Ramaut, *ibid.*, 2011, 2 voll.).

EMANUELE SENICI è professore nell'Università di Roma "La Sapienza", dove coordina il dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo. Saggi sull'opera in video e alla televisione sono apparsi su questa rivista (XV, 2009), «Opera Quarterly» (XXVI, 2010) e «Comunicazioni sociali» (XXXIII, 2011), e nella miscelanea *Opera and Video* (a cura di H. Pérez, Bern, Lang, 2012).

EVELINE VERNOOIJ si è addottorata nell'Università di Udine, dove è ora assegnista di ricerca. Si occupa di filologia musicale del secondo Novecento e dei processi di rigenerazione e riedizione di opere elettroniche miste in rapporto ai nuovi sistemi dell'editoria.

ELISABETTA FAVA

Torino

EDIPO IN BERLINO: MENDELSSOHN
E LA RISCOPERTA DELLA TRAGEDIA GRECA

1. *Federico Guglielmo IV e il culto della classicità*

L'allestimento dell'*Antigone* di Sofocle a Potsdam nell'ottobre 1841 parrebbe conseguenza naturale dell'osmosi fra cultura tedesca e classicità instauratasi fin dai tempi di Winckelmann e Sulzer. Fu invece un episodio quasi isolato e certo inconsueto: da decenni l'assimilazione della tragedia greca stava maturando esclusivamente attraverso la lettura, mentre era giudicata addirittura nociva l'ipotesi di messinscena concrete, che avrebbero potuto solo acuire in maniera spiacevole lo iato creato dal tempo. *Affectation* per Goethe,¹ *Ungeschmack* per Herder,² Barbarei per Hegel:³ così veniva giudicata da pulpiti illustri l'ipotesi di riportare all'attualità del palcoscenico la sublime inattualità delle tragedie greche, la cui rinascita per lungo tempo si attuò solo in termini teorici, attraverso quel processo di imitazione degli antichi che, a detta di Winckelmann, era l'unico strumento in grado di rendere inimitabili i moderni; così sembravano credere anche il Goethe dell'*Iphigenie* e il Grillparzer di *Sappho* o *Das goldene Vließ*.

Per quanto scarsamente rappresentati, i testi greci erano comunque materia attuale, e molti letterati si stavano impegnando a tradurli, un po' per interesse linguistico, un po' per zelo divulgativo. Da qualche tempo in Prussia era stato incentivato lo studio del greco e del latino, introdotti anche come materia d'obbligo al ginnasio dopo la riforma scolastica attuata nel 1809 da Wil-

¹ Cfr. J. W. VON GOETHE, *Gespräche mit Eckermann*, marzo 1832, a cura di G. W. von Biedermann, VIII: 1831-1832, Leipzig, Biedermann, 1890, p. 138.

² Cfr. J. G. VON HERDER, *Adrastea*, nei suoi *Werke*, a cura di G. Arnold, X, Frankfurt a.M., DKV, 2000, p. 898.

³ Cfr. G. W. FR. HEGEL, *Ästhetik*, III: *Die Poesie*, Stuttgart, Reclam, 1984, p. 292.

helm von Humboldt. Poesia, pittura, scultura, architettura: passo dopo passo l'interesse cresceva e si ramificava, cementandosi in modo definitivo con la riflessione politica. E a questo punto, in un momento in cui il fenomeno aveva già varcato la soglia della maturità, entrò in gioco un sovrano colto e liberale, Federico Guglielmo IV: nel 1840 egli salì al trono di una Berlino ridisegnata vent'anni prima dall'architetto Karl Friedrich Schinkel sul modello dell'Atene di Pericle e di Fidia, e modello a sua volta per altre ambiziose capitali, in testa a tutte Monaco di Baviera, la nuova Atene sull'Isar.⁴

Federico Guglielmo si era nutrito di classici fin dalla prima giovinezza, quando aveva assistito alle lezioni di arte drammatica tenute da Wilhelm August Schlegel a Berlino (1809-11). A trentatré anni, nel 1828, intraprese il viaggio in Italia sotto la guida di Carl Josias von Bunsen, ambasciatore di Prussia presso la Santa Sede, ma anche archeologo e orientalista insigne, che naturalmente colse l'occasione per iniziarlo con raro scrupolo all'arte antica e trasmettergli precise conoscenze.⁵ A ciò si aggiunga la simpatia del sovrano per quelle idee liberali che la guerra di indipendenza greca aveva acceso di nuovo entusiasmo e riallacciato strettamente alle tendenze neoclassiche in arte e letteratura; d'altra parte, era già del 1817 un saggio del filologo berlinese d'adozione August Böckh, *Die Staatshaushaltung der Athener*, che ripercorreva la storia sociale della *polis* nell'evidente tentativo di fornire un modello politico attuale.

Nella mente del futuro re venne così a delinearsi un progetto in bilico fra utopia e rinnovamento, cultura e politica: cementare le due grandi confessioni cristiane presenti in Prussia, l'evangelica e la cattolica, armonizzandole con l'*humus* dell'etica classica, fino a renderle per tutti materia vitale su cui crescere in sintonia anziché alibi per incomprensioni e polemiche. Da qui il favore con cui accolse nelle sue iniziative di rinnovamento culturale artisti di confessioni diverse: pittori nazareni, e quindi cattolici, per affrescare il duomo protestante; artisti protestanti (o di ascendenza ebraica, come Mendelssohn) per rinverdire le meraviglie dell'antica arte cattolica del canto a cappella.⁶

Non appena salito al trono, il sovrano elaborò il riassetto dell'*Akademie der Künste*, operazione che mirava a promuovere una rinascita dell'arte anti-

⁴ Cfr., fra le pubblicazioni più recenti, *König Ludwig der I. von Bayern und Leo von Klenze: Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser*, a cura di Fr. Dunkel, München, Beck, 2006; *König Ludwig der I. von Bayern und Leo von Klenze: der Briefwechsel*, a cura di H. Glaser, München, Kommission für Bayerische Landesgeschichte, 2004-11.

⁵ Per la figura di Bunsen, cfr. *Universeller Geist und guter Europäer: Christian Carl Josias von Bunsen, 1791-1860. Beiträge zum Leben und Werk des "gelehrten Diplomaten"*, a cura di H.-R. Ruppel, Korbach, Bing, 1991, in part. pp. 81-102 (H. BOBZIN, *Christian Carl Josias von Bunsen und sein Beitrag zum Studium orientalischer Sprachen*).

⁶ Cfr. F. SCHNABEL, *Storia religiosa della Germania nell'Ottocento*, Brescia, Morcelliana, 1944, pp. 529-538.

ca, togliendola dalle teche dei musei. Con questo obiettivo Federico Guglielmo chiamò a Berlino Johann Ludwig Tieck per il teatro, Peter von Cornelius per la pittura, Christian Daniel Rauch per la scultura, i fratelli Grimm per la lingua, Friedrich Schelling per la filosofia, Friedrich Rückert per la poesia, Felix Mendelssohn per la musica. Fermi sostenitori dell'importanza di Mendelssohn in seno al progetto furono fin da principio Bunsen stesso e Alexander von Humboldt, personaggi che sul sovrano esercitavano grande ascendente. «Il Re vede col massimo entusiasmo il vostro progetto, di ... riorganizzare l'Accademia d'Arte, di chiamare Cornelius e Felix Mendelssohn»,⁷ riferiva Humboldt da Berlino proprio in una lettera a Bunsen:⁸

Una rigenerazione dell'Accademia (al momento è un vespaio di insetti amorfi) è assolutamente necessaria. Mi piace molto la vostra proposta di dare un direttore stabile a ciascuna delle quattro sezioni, pittura, scultura, architettura e musica. La direzione generale potrebbe cambiare a rotazione fra i quattro, visto che non è ragionevole far guidare in modo permanente la musica da uno scultore. La cosa principale è aggiudicarsi punti di forza come Cornelius e Mendelssohn. Per quest'ultimo l'incarico sarà molto difficile, a causa di Spontini e Rungenhagen (il direttore della Singakademie) ... Ad aumentare le difficoltà viene la collisione col teatro (se Spontini andasse via, il che per ora non succede, si orienterebbero tutti su Meyerbeer). Comunque il Re è fermamente deciso a chiamare Felix.

Federico Guglielmo IV già conosceva Mendelssohn di persona, e aveva dato prova di apprezzarne non solo il talento ma anche le scelte di repertorio: nel 1829, in veste di principe ereditario, aveva presenziato all'esecuzione della *Passione secondo Matteo*; e ancora dopo la morte di Mendelssohn ne ricordava la musica come se davvero gli fosse entrata nell'anima.⁹ Nel 1833, all'e-

⁷ «Der König faßt Ihren Plan, die ... Akademie der Künste umzuschmelzen, Cornelius und Felix Mendelssohn zu berufen, auf das Lebhafteste auf»: lettera di Humboldt a Bunsen, 19 ottobre 1840, in *Briefe von Alexander von Humboldt an Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen*, Leipzig, Brockhaus, 1869, p. 38.

⁸ «Eine Regeneration der Akademie (jetzt ein Wespennest geschlechtloser Insecten) ist schlechterdings nothwendig. Ihr Vorschlag, jeder der vier Sektionen (Mahlerei, Bildhauerei, Architektur und Musik) einen permanenten Director zu geben, gefällt mir sehr. Das allgemeine Directorium könnte ja unter den vier Sectionsdirectoren wechseln, da es nicht natürlich ist, daß ein Bildhauer permanent die Musik regiere. Die Hauptsache ist, Glanzpunkte wie Cornelius und Felix Mendelssohn zu gewinnen. Bei dem letzteren wird die Stellung wegen Spontini und Rungenhagen (dem Chef der Singakademie) sehr schwierig sein ... Die Collision mit dem Theater, bei dem man, wenn Spontini abginge (was jetzt gar nicht zu erwarten) sich ganz zu Meyerbeer hinneigt, vermehrt die Schwierigkeit. Der König hat aber den entschiedensten Willen, Felix zu berufen»: *ibid.*, p. 39 sg.

⁹ Nello scrivere durante i disordini del 1848, il ricordo corre alle pagine intense dell'*Elias*: «Quando rifletto sulla situazione preoccupante che attraversiamo, mi par di sentire gli accenti meravigliosamente impauriti di Mendelssohn nel suo capolavoro *Elias*». Il Re ha in mente un riferimento preciso, ricordato con estrema nitidezza: «le parole del fanciullo che il profeta ha mandato sul Carmelo per vedere se (dopo 3 anni!) arriva la pioggia promessa ... Alla domanda di Elia: "Vedi qual-

poca in cui Mendelssohn era direttore musicale a Düsseldorf e organizzava esecuzioni di oratorii händeliani con tanto di *tableaux vivants*, fu proprio lui a proporgli di tornare a Berlino e collaborare con l'Akademie der Künste, ricevendo allora un rifiuto. Ma davvero, per un progetto mirato alla rinascita del teatro classico non si poteva immaginare candidato più idoneo: Mendelssohn leggeva correntemente il latino e il greco fin da giovinetto; anzi, lui e Fanny avevano studiato latino con Karl Wilhelm Ludwig Heyse (padre del futuro premio Nobel, Paul Heyse) e greco con Johann Gustav Droysen (che restò sempre fra gli amici più cari di Felix).

2. Un'offerta allettante (ma non troppo)

In quegli anni la musicabilità delle tragedie greche era un problema aperto. Un uomo di teatro come Karl Leberecht Immermann giungeva addirittura a chiedersi: «Che cosa sono le tragedie di Eschilo se non delle cantate, per esprimerci alla nostra maniera?».¹⁰ Sulla veste musicale da dare concretamente a queste “cantate” pareva però impossibile mettersi d'accordo: Goethe stesso, allestendo a Weimar nel 1809 l'*Antigone* di Sofocle, aveva tollerato che l'adattamento di Friedrich Rochlitz smembrasse quasi del tutto i cori, ora tagliando delle parti, ora affidando il rimanente a singoli attori.¹¹ Il risultato di questi innesti lasciava spesso interdetti i musicisti stessi: dopo aver sentito *Antigone* con le musiche di Mendelssohn, Schumann scrisse a Clara un

cosa?», il fanciullo risponde: “Non vedo nulla. Sopra di me il cielo è impenetrabile” («Wenn ich über die *bange Lage* des Augenblicks nachdenke, ist mir's, als hörte ich Mendelssohns wunderbar ängstliche Töne aus seinem Meisterwerke *Elias*, mit welchem er die Worte des Knaben begleitet, den der Prophet auf den Karmel gesandt, um zu sehen, ob (nach 3 ganzen Jahren!) der verheißene Regen kommt ... Auf Elias' Frage: “Siehst Du nichts?”, antwortete der Knabe: “Ich sehe nichts. Der Himmel ist ehern über mir”»): W. BUBMANN, *Zwischen Preußen und Deutschland. Friedrich Wilhelm IV: eine Biographie*, Berlin, Siedler, 1990, p. 226; cfr. anche D. BLASIUS, *Friedrich Wilhelm IV., 1795-1861: Psychopathologie und Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992, p. 147 sg.

¹⁰ «Was sind die Tragödien des Äschylus anders als Kantaten, um in unserer Sprache zu reden?»: K. L. IMMERMANN, *Werke*, a cura di B. von Wiese, I, Frankfurt a.M., Athenäum, 1971, p. 597, cit. in S. BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf der Bühne des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 2005, p. 15.

¹¹ Cfr. P. ANDRASCHKE, *Felix Mendelssohns “Antigone”*, in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, a cura di Chr. M. Schmidt, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1997, pp. 141-166: 148. Per un quadro preciso e sintetico delle rappresentazioni di tragedie greche nel primo Ottocento, è prezioso il lavoro di H. FLASHAR, *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit, von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* (1991), München, Beck, 2009, in part. pp. 47-79. Ricordiamo che l'interesse verso la tragedia greca e il desiderio di inventare una soluzione per riportare sulle scene i testi più belli filtrò anche in Italia, dove nel 1847 Giovanni Pacini intona parti dell'*Edipo re* nella traduzione in versi di Felice Bellotti. La recente ripresa di questa composizione è stata materia di una recensione di Giovanni Carli Ballola (*Olimpico: Concerto per Edipo, «Amadeus»*, XXI, n. 230, gennaio 2009, p. 9 sg.).

giudizio indeciso fra l'ammirazione e il disappunto: «La tragedia vera e propria è diventata abbastanza irricognoscibile. Tanta, troppa musica e tuttavia non abbastanza profonda né eloquente». ¹²

L'idea di Federico Guglielmo IV era nuova in quanto mirava a riportare sulle scene le tragedie greche senza tagli, revisioni o adattamenti, e in traduzioni tedesche fedeli; il reclutamento di Ludwig Tieck per sovrintendere al progetto era motivato non solo dalla sua autorevolezza di scrittore, ma anche dal ruolo pionieristico nella diffusione del teatro di Shakespeare e dei tragici greci, di cui egli si era occupato non solo studiandoli e traducendoli per tutta la vita, ma anche facendoli conoscere attraverso la pubblica lettura, soprattutto negli anni trascorsi a Dresda. ¹³ Fu Tieck a proporre come punto di partenza *Antigone*, nella traduzione di Johann Jacob Christian Donner (1839), meno fedele di altre ma in compenso più musicale, ¹⁴ adatta quindi a favorire la novità più impegnativa dell'allestimento, ossia l'intonazione integrale dei cori, parte vitale della tragedia greca che l'assenza di canto, a detta di molti, snaturava. ¹⁵

L'invito di Sua Maestà venne a cadere in un momento in cui Mendelssohn, che pure a Berlino era cresciuto, era al vertice della carriera a Lipsia, ormai sua città adottiva, dove sotto le sue mani si era plasmata un'orchestra esemplare, capace di sostenere una stagione di concerti senza paragoni in tutta

¹² «Die eigentliche Tragödie ist dadurch gänzlich unkenntlich worden. Viel zu viel Musik und doch nicht tief und bedeutend genug»: lettera a Clara, 24 marzo 1842, in R. SCHUMANN, *Briefwechsel*, a cura di E. Weissweiler, III: 1840-1851, Frankfurt a.M. - Kassel, Stroemfeld - Roter Stern, 2001, pp. 1139-1141: 1140.

¹³ Cfr. W. KONOLD, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* (1984), Laaber, Laaber, 1996, p. 212; e soprattutto C. G. CARUS, *Ludwig Tieck: zur Geschichte seiner Vorlesungen in Dresden*, «Historisches Taschenbuch», a cura di F. von Raumer, n.s., VI, 1845, pp. 193-238.

¹⁴ Cfr. *Sophokles Tragödien*, a cura di J. J. C. Donner, Heidelberg, Winter, 1839; Mendelssohn e Böckh lavorarono sia su questa sia sulla seconda edizione (1842); si veda al riguardo BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., p. 352. Così scrive il poeta e storico Friedrich Förster (1791-1868): «Dopo essersi consultato con diversi competenti del posto, [Tieck] optò per la traduzione di Donner, i cui pregi stanno nell'eufonia dei dialoghi, delle sezioni in poesia e del ritmo così sonoro dei cori, anche se sotto il profilo della fedeltà questa traduzione sarebbe superata da alcune altre ...» («... Tieck ..., welcher sich nach Berathung mit mehreren hiesigen Gelehrten für die Donner'sche Übersetzung entschied, deren Vorzüge in dem Wohlhlaute des Dialogs, der poetischen Sprache und des klangvollen Rhythmus in den Chören bestehen, wenn auch hinsichtlich der Treue diese Übersetzung von einigen anderen ... übertroffen werden sollte ...»: Vorwort, in A. BÖCKH - E. H. TÖLKEN - F. C. FÖRSTER, *Über die "Antigone" des Sophokles und ihre Darstellung auf dem Königlichen Schloßtheater im neuen Palais bei Sanssouci*, Berlin, Schroeder, 1842, pp. I-XV: VIII).

¹⁵ Anche Friedrich Förster, alludendo alla rappresentazione di Weimar del 1810 in cui a sostenere la parte di Antigone era stata la stessa attrice ingaggiata anni dopo a Berlino, commentò: «Quella volta i cori vennero recitati, il loro effetto però fu di gran lunga inferiore a quello che abbiamo visto raggiungere dalla composizione di Mendelssohn» («Die Chöre wurden damals gesprochen, brachten aber bei weitem nicht den Eindruck hervor, den wir durch Mendelssohns Compositionen hier erreicht fanden»: BÖCKH - TÖLKEN - FÖRSTER, *Über die "Antigone" des Sophokles* cit., p. XII sg.).

Europa. L'opportunità berlinese scatenò quindi un mare di perplessità nel potenziale beneficiario, restò ad abbandonare il suo pubblico e la sua promettente creatura per riallacciare i rapporti con una città che non amava e che non lo amava. Il compenso era letteralmente regale, ma le finalità dell'iniziativa erano molto nebulose e la ressa di ingegni convocata a Berlino per vegliare sull'operazione garbava poco a Mendelssohn, che non vedeva ben ripartiti i compiti di ciascuno né fiutava grande sintonia di pensiero con i futuri colleghi. Da qui una lunga titubanza del musicista e scambi epistolari intensi con gli amici che meglio potevano consigliarlo. La disamina più chiara dei pro e contro si legge in una lettera spedita da Lipsia a Londra, ove viveva Karl Klingemann: solo nel marzo 1841, a trattative avviate, Mendelssohn si risolve a chiedere il conforto della sua opinione («zudem brauch ich Deinen Rat»), dopo aver procrastinato il passo per parecchi mesi, e facendosi promettere silenzio assoluto con gli estranei e persino con gli amici.¹⁶ L'offerta del «nuovo Re di Prussia» è subito qualificata come «oltremodo brillante e vantaggiosa»: «ha messo Cornelius a guidare la classe dei pittori, Rauch quella degli scultori e vorrebbe me come direttore della parte musicale, a cui potrebbe annettersi una vera e propria scuola di musica, concerti annuali, ecc., con 3000 talleri di stipendio, ferie e tutto ciò che si può desiderare».¹⁷ Quell'«ecc.» è esplicitato con meno reticenze nel resoconto pubblicato da Sebastian Hensel: «La classe musicale, per la quale era stato scelto Mendelssohn come direttore, avrebbe dovuto consistere essenzialmente in un grande conservatorio, con la prospettiva che poi questo si legasse al Teatro Reale per offrire concerti sia sacri, sia profani».¹⁸

Perché esitare, allora? Mendelssohn resta ancora un pochino abbottonato:

¹⁶ Fin dal novembre 1840 Federico Guglielmo aveva fatto contattare Paul, il fratello di Felix, perché sondasse il terreno e facesse da mediatore; Paul si consultò con Fanny in gran segreto e partì alla volta di Lipsia; cfr. S. HENSEL, *Die Familie Mendelssohn, 1729-1847, nach Briefen und Tagebüchern*, II, Berlin, Behr, 1900, p. 180 (la prima edizione era stata pubblicata nel 1879, la seconda, ampliata, è del 1880 ed ebbe continue ristampe).

¹⁷ «Der neue preuß. König hat mir ... die brilliantesten und vorteilhaftesten Anerbietungen nach Berlin machen lassen. Er will die Akademie der Künste umgestalten und zu einem lebendigen Institut machen; hat zu dem Ende Cornelius an die Spitze der Malerklasse, Rauch an die der Bildhauerklasse gesetzt, und will mich zur musikalischen Klasse, mit der denn eine förmliche Musikschule, jährliche Concerte p. p. verbunden werden könnten, als Director haben, mit 3000 rt. Gehalt, Urlaub &c. geben, wie man sichs nur wünschen kann»: lettera di Mendelssohn a Klingemann, 10 marzo 1841, in F. MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Sämtliche Briefe*, VIII, Kassel, Bärenreiter, 2013, n. 3057, pp. 36-38: 37.

¹⁸ «Die musikalische Klasse, zu deren Direktor man Mendelssohn ausersehen hatte, sollte im Wesentlichen aus einem grossen Conservatorium bestehen, und es wurde in Aussicht genommen, dass dieses einst, in Verbindung mit den Mitteln des Königlichen Theaters, öffentliche Concerte, theils geistlichen, theils weltlichen Inhalts geben sollte»: HENSEL, *Die Familie Mendelssohn* cit., p. 181.

Capirai subito che cosa mi spinga verso il sì: la mamma, i fratelli e la casa dei miei. Ma un'altra circostanza mi frena, e non è di poco conto: io qua mi sento felice e sono soddisfatto della mia vita; per me l'incarico formale è un fatto secondario, non so che farmene di ciò che la gente chiama riconoscimento onorifico, che è poi ciò di cui consiste questa chiamata a Berlino. Mi importa invece di comporre molto, far cose nuove.

Un desiderio, quest'ultimo, che rischierebbe invece di naufragare per lungo tempo se il nuovo incarico comportasse «seccature, scaramucce con pubblico, musicisti e autorità. Di tutti questi fastidi mentre stavo qua non ho avuto il minimo sentore; là invece ho da temerne, e molti». La lusinga economica, poi, non è così irresistibile, perché «il mio contratto è scaduto, e qui [a Lipsia] mi farebbero andar via molto a malincuore»;¹⁹ sarebbe anzi il momento ideale per negoziare con successo un aumento di stipendio.²⁰

Klingemann restò prudentemente zitto fino a giugno, quando Felix gli indirizzò una nuova missiva, fra l'addolorato e lo stupito: «per me è stato molto spiacevole non ricevere risposta»; comunque, «da allora ho preso una decisione, optando per Berlino a una maniera che mi pare conveniente, in quanto vado là per un anno, al cui scadere spero di tornare nuovamente qui; ma mi è molto dispiaciuto dover concludere la trattativa per conto mio».²¹ Klingemann cercò di farsi perdonare le tergiversazioni dicendo che il tono della

¹⁹ «Was mir dafür spricht, siehst Du wohl gleich ein: die Mutter und Geschwister und das elterliche Haus. Nun ist aber ein Umstand dagegen, und der ist nicht unwichtig; ich fühle mich hier glücklich und lebe zufrieden; bei mir ist und bleibt die äußerliche Stellung eine Nebensache, ich mache mir aus dem was die Leute Ehrenbezeugung nennen, und was der Ruf nach Berlin wohl ist, eigentlich an sich nichts; es kommt mir drauf an viel und mancherlei neues zu komponieren und Nota Bene ich weiß, daß eine verdrießliche äußerliche Stellung, Häkeleien, mit Publicum, Musikern und Behörden mich in dieser meiner Hauptabsicht stören können, wenn nicht mich ganz dazu verstimmen für lange Zeit. Von all solchen Störungen habe ich hier nichts gehabt, habe ich dort alles zu befürchten ... Auch würde ich mir hier meine pecuniären und sonstigen Verhältnisse wesentlich verbessern können, da meine Contractzeit abgelaufen ist und sie mich hier nur sehr ungem fortlassen würden»: MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Sämtliche Briefe*, cit.

²⁰ Una recente visita del Re di Sassonia aveva dato ulteriore prestigio ai già celebri concerti del Gewandhaus, procurando nuovi finanziamenti, allargando la cerchia del pubblico e stuzzicando in cantanti ed esecutori l'ambizione di guadagnarsi una scrittura a Lipsia; cfr. la lettera di Felix a Paul, 13 febbraio 1841: «A ogni concerto abbiamo qui da allora nuovi forestieri da Dresda, e là le cantanti fanno a gara per procurarsi un ingaggio da noi» («... zu jedem Concert haben wir seitdem neue Fremde von Dresden, die dortigen Sängerinnen beiefern sich um die Wette hier aufzutreten»: MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Sämtliche Briefe*, VII, Kassel, Bärenreiter, 2013, n. 3013, pp. 450-454: 452.

²¹ «Daß ich ... keine Antwort von Dir erhalten habe, war mir sehr betrübend. Ich habe mich seitdem ... über die Berliner entschieden, und die Sache auf eine, wie mir scheint, erwünschte Art, beendet, indem ich ein Jahr dorthin gehe, und nach Ablauf dieser Zeit wieder hierher zurückzukehren hoffe, aber eben daß ich sie allein auf eigne Hand, und ohne eine Antwort von Dir zu haben beendigen mußte, that mir sehr leid»: MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Sämtliche Briefe*, VIII cit., n. 3178, pp. 122-124: 122, lettera di Mendelssohn a Klingemann, 16 giugno 1841.

lettera gli aveva fatto disperare di poter mai indurre l'amico a una risposta positiva; sapeva infatti quanto Mendelssohn disprezzasse l'ambiente musicale berlinese. Gli bruciava ancora lo scorno patito quando, alla morte di Zelter, gli era stato rifiutato il posto vacante di direttore della Singakademie; vedendosi preferire Niels Gade, aveva scosso la polvere dai calzari e se n'era andato a Lipsia. I brutti ricordi erano ancora ben vivi nella memoria, e ogni nuova ricognizione li stuzzicava; con l'infittirsi dei contatti in questi mesi il tono delle lettere si faceva sempre più sarcastico nei confronti di Berlino: «progetti smisurati, realizzazione minuscola; grandi pretese, risultati lillipuziani, critici saccenti, musicanti miserabili; idee liberali, ma cortigiani dappertutto». ²² Se Klingemann, orgogliosamente berlinese, riteneva che «la piccola Lipsia con i suoi filistei» fosse il rifugio ideale per le deprecabili «tendenze da capofamiglia» ²³ di Felix, questi smentiva categoricamente, qualificando l'indesiderata trasferta berlinese come «uno dei rospi più duri da ingoiare». ²⁴

Per sfatare l'idea che Mendelssohn potesse nutrire verso Berlino un'avversione pregiudiziale, fermiamoci ancora un momento a rileggere il passo di una lettera scritta da Johann Gustav Droysen proprio negli anni del progetto greco-filo. Lo storico risponde con pacata tristezza alle osservazioni sempre più disincantate del musicista: «Quel che dici è assolutamente giusto: “senza una libera disposizione di spirito”, come sono i berlinesi, non faranno mai niente di buono»; e la sventura di Berlino sarà anche la sventura della Germania intera, per-

²² «... die großen Pläne, die winzige Ausführung; die großen Anforderungen, die winzigen Leistungen; die vollkommene Kritik, die elenden Musikanten; die liberalen Ideen, die Hofbedienten auf der Straße»: MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Sämtliche Briefe*, VIII cit., n. 3201, pp. 142-144: 143, lettera di Mendelssohn a Klingemann, da Lipsia il 15 luglio 1841.

²³ «Ich kenne ferner alle Deine Tendenzen als Hausvater, dem das kleine Leipzig mit seinen Philistern gerade recht war»: *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, a cura di K. Klingemann, Essen, Baedeker, 1909, p. 263, lettera di Klingemann a Mendelssohn, da Londra il 1° luglio 1841.

²⁴ «... einer der sauersten Aepfel, in die man beißen kann, und doch muß es gebissen sein»: MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Sämtliche Briefe*, VIII, n. 3201 cit., lettera di Mendelssohn a Klingemann, da Lipsia il 15 luglio 1841, p. 142. Sull'argomento, cfr. anche la lettera di Mendelssohn a Klingemann, da Berlino il 4 febbraio 1833: «Questo è davvero un buco; credimi, la mia non è prevenzione, ma a volte c'è davvero da impazzire ... La città è allo stesso punto in cui l'ho lasciata tre anni fa; in mezzo è passato il 1830, con eventi incredibili, quelli che in provincia chiamano “rivolgimenti deprecabili”, ma qua non ne hanno recepito niente ... I ricevimenti sono noiosi, non c'è socievolezza, ma nemmeno ufficialità. Ci si sente a proprio agio soltanto rintanandosi fra le pareti di casa; ed è proprio quel che adesso mi sforzo di fare» («Denn dies ist wahrhaftig ein Nest, ich bin nicht parteiisch dagegen, das glaub mir, aber es ist zu Zeiten zum Verzweifeln ... Die ganze Stadt ist ja genau auf demselben Punkte, wie ich sie vor drei Jahren verlassen habe, da liegt 1830 dazwischen, ungläubliche Zeiten, “bejammernswerte Umwälzungen” wie unsre Landstände sagen, aber bis hierher ist nichts gedrungen ... Die Gesellschaften sind langweilig, Geselligkeit haben sie nicht und Oeffentlichkeit auch nicht. Nur wenn man sich in seine 4 Pfähle zurückzieht, kann man behaglich sein das tue ich denn auch jetzt nach Kräften»): MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Sämtliche Briefe*, III, Kassel, Bärenreiter, 2010, n. 667, pp. 118-121: 119.

ché proprio da Berlino dovrebbe partire «non dico ogni impulso, ma almeno il ripudio, finalmente, di inibizioni insopportabili ... Non direi niente, se a Berlino ci fossero soltanto lestofanti, smidollati, mezze calzette; e invece c'è un'università con tali e tanti uomini di vaglia ... Non possono alcuni di loro cercare di capirsi e agire di comune accordo?». ²⁵ Proprio quello che Felix aveva sostenuto fin da principio: sforzi individuali, che non riuscivano a organizzarsi in una sintesi efficace, capace di superare grettezze e particolarismi; la capitale del moderno stato prussiano aveva conservato, a detrimento della cultura, i difetti della provincia. Il Re ne era ben consapevole; e forse proprio l'idea di chiamare personalità dall'esterno, *super partes*, ricche di esperienze maturate altrove, lo convinse a insistere con i più riottosi, Mendelssohn in testa, le cui perplessità potevano rivelarsi più costruttive di un malriposto ottimismo.

3. Il “*coup de foudre*” per “*Antigone*” e il dibattito sul teatro greco

A sfogliar le pagine di *Antigone* Mendelssohn se ne era innamorato, contro ogni previsione: ²⁶

Un bel mattino mi lessi quei tre pezzi meravigliosi e mandai al diavolo tutto, non vedevo l'ora di vederli in scena, bene o male che fosse, ed ero entusiasta soprattutto della vivacità che hanno ancora oggi, del fatto che i cori siano davvero musicali anche ai nostri occhi ... Avrei anche una gran voglia di attaccare con i due *Oedipus*, ma ... non penso di mettermi subito a un lavoro simile, per l'*esprit de contradiction* di cui ti ho detto.

E a David: «la bellezza del dramma mi ha preso tanto, che sono andato dal vecchio Tieck e gli ho detto: adesso o mai più. E lui è stato amabile e ha detto: adesso! e allora io mi son buttato a scrivere con tutta l'anima». ²⁷

²⁵ «Du sagst vollkommen das Richtige: “ohne gemütliche Freiheit”, wie die Berliner sind, werden sie nicht zu was Rechtem kommen. Aber da steckt der tiefe Jammer, daß man, wie es mit Deutschland nun einmal steht, eben doch von Berlin her alle Förderung – nein, aber das endliche Aufhören unerträglichster Hemmungen – denn nur dessen bedarf es – erwarten muß ... Und ich wollte nichts sagen, wenn die in Berlin lauter Schurken, Schlawchheiten, Halbheiten wären; aber da ist eine Universität mit so und so vielen Kernmännern ... Können sich denn nicht ihrer einige verstehen und in gleichem Sinn handeln?»: lettera a F. Mendelssohn, da Kiel 2 febbraio 1844, in J. G. DROYSEN, *Briefwechsel*, I: 1829-1851, a cura di R. Hübner, Stuttgart-Berlin-Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1929, p. 263 sg.

²⁶ «Da las ich aber eines schönen Morgens die wundervollen drei Stücke und dachte den Henker an all das dumme Zeug und war außer mir über den Gedanken, es (gut oder schlecht) vor den Augen zu sehen, und war vor allem entzückt über die Lebendigkeit, die noch heut drin wohnt, und daß die Chöre wirklich, was wir heut musikalisch nennen, noch heut sind ... Zu den beiden *Ödipus* hatte ich auch die größte Lust ... aber wie gesagt, an die Ausführung einer ähnlichen Arbeit denke ich so bald nicht zu gehen, wegen des oberwähnten *esprit de contradiction*»: lettera a Droysen, 2 dicembre 1841, in DROYSEN, *Briefwechsel* cit., pp. 202-204: 203.

²⁷ «Und wie mich das Herrliche des Stückes so packte, da kriegte ich den alten Tieck an und

Alla fine, con gioia di Mendelssohn, *Antigone* conquistò tutti, tanto da andare in scena piuttosto rapidamente, la prima volta in forma privata al piccolo teatro di Sans Souci (28 ottobre 1841), e poi ancora il 13 aprile 1842 allo Schauspielhaus di Berlino, in un concerto aperto al pubblico. Tuttavia varrà la pena notare che la prima esecuzione pubblica (escludendo quindi quella di Potsdam, che era su invito) non si tenne a Berlino, ma nella Lipsia di Mendelssohn (Stadttheater, 5 marzo 1842), con un anticipo sintomatico e non certo beneaugurante per il futuro berlinese del Nostro.²⁸

La risonanza ottenuta da questo primo titolo fu indubbiamente superiore a quella dei lavori nati negli anni successivi, che pagarono il prezzo dell'inconcludenza progettuale di Federico Guglielmo IV. Nel caso di *Antigone* fece scalpore anche il *parterre de roi* radunato per l'occasione alla "prima" di Sans Souci: «Il Re aveva invitato una compagnia di circa 200 persone, in massima parte artisti e uomini di cultura»;²⁹ e nel suo resoconto a stampa Förster descrisse minutamente l'accolta di spettatori blasonati, principi, ambasciatori, vescovi, predicatori, artisti, direttori di teatro e corrispondenti di giornali che aveva affollato la sala.³⁰

Antigone fu «la cosa più interessante che si vedesse a teatro da lungo tempo»,³¹ secondo il giudizio di Fanny Mendelssohn; ebbe pronte repliche in molte altre città (Lipsia, Dresda, Monaco, Vienna) e nutrita eco di stampa;³² dopo l'esecuzione pubblica di Lipsia, il corrispondente della «Allgemeine musikalische Zeitung» Carl Ferdinand Becker scrisse addirittura:³³

sagte: jetzt oder niemals! Und der war liebenswürdig und sagte: jetzt! und so componirte ich aus Herzenslust daraus los»: lettera del 21 ottobre 1841 a David, in *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847* cit., p. 211.

²⁸ Per i particolari della rappresentazione rimandiamo all'analisi impeccabile di Susanne Boetius (*Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., pp. 55, 263 sg.).

²⁹ «Der König hatte dazu eine Gesellschaft von 200 Personen ungefähr eingeladen, meistens Künstler & Gelehrte»: annotazione di diario di giovedì 28 ottobre 1841, in G. MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher*, III: 1837-1845, a cura di H. Becker e G. Becker, Berlin, de Gruyter, 1975, p. 375.

³⁰ Cfr. BÖCKH - TÖLKEN - FÖRSTER, *Über die "Antigone" des Sophokles* cit., p. v sg.

³¹ «Es war wohl das Interessanteste, was in langer Zeit auf der Bühne vorgegangen war»: F. MENDELSSOHN, *Tagebuch*, in HENSEL, *Die Familie Mendelssohn* cit., p. 187.

³² Sulla fortuna di *Antigone*, cfr. H. FLASHAR, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie: Bühnenmusik im Kontext von Politik, Kultur und Bildung*, Stuttgart-Leipzig, Hirzel, 2001, pp. 36-44; BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., pp. 264-280, 286-290, 295-302.

³³ «Ein zweites Werk, wie das von Sophokles und Mendelssohn-Bartholdy weiß die Kunstgeschichte nicht zu nennen; es steht einzig da und vielleicht für immer. Eine Einheit, Schönheit und Wahrheit offenbart sich hier, die alle Gefühle in Anspruch nimmt, und wohl mit Recht sind die Worte der Dichtung selbst: "Vieles Gewaltige lebt, und Nichts | Ist gewaltiger, als der Mensch" auf beide große Meister anzuwenden»: «Allgemeine musikalische Zeitung», XLIV, n. 10, 9 marzo 1842, col. 212. Si noti il significato positivo attribuito dalla traduzione di Donner al greco δεινός, propriamente 'spaventoso', ma reso qui con *gewaltig*, che vale invece 'potente, grande', rendendo possibile il gioco di parole del recensore.

Nella storia dell'arte non c'è niente che stia al pari con l'*Antigone* di Sofocle e Mendelssohn; è unica, e lo sarà forse per sempre. Vi si manifesta una tal unità, bellezza e verità che coinvolge tutti i sentimenti, e a buon diritto le parole della tragedia stessa si possono applicare a entrambi gli artisti, per la loro grandezza: «Vieles Gewaltige lebt, und Nichts | ist gewaltiger, als der Mensch».

Beninteso non mancarono le riserve, sollevate non tanto dalla partitura in sé, ma dalla sua pertinenza al testo sofocleo. Di Tieck, più che le lodi generiche, contano a mio avviso alcune perplessità di fondo sui cori, che erano poi la vera sostanza delle musiche di scena:³⁴

L'ottima musica di Mendelssohn ha ottenuto ovunque un plauso incondizionato, soprattutto presso gli intenditori. Un profano come me era disturbato dal fatto che il canto corale costituisse una parte a sé, staccata dall'insieme; credo infatti che l'obiettivo essenziale dell'opera d'arte sia l'armonia dell'insieme, mentre la strumentazione troppo ricca rende incomprensibile il canto e resta troppo isolata rispetto alla tragedia.

E ancora, se per August Böckh (maestro di Johann Gustav Droysen) *Antigone* costituiva il più fulgido compendio dell'etica greca,³⁵ Tieck era fermamente persuaso – così riferisce Devrient nei suoi *Ricordi* – che «questo dramma fosse il più vicino alla sensibilità del cristianesimo moderno».³⁶ C'era chi poi metteva in dubbio *tout court* il valore dell'operazione: fra questi, Adolph Bernhard Marx, un testimone oculare, reso tuttavia inaffidabile dal suo rancore nei confronti di Felix.³⁷ Ancora qualche anno più tardi, Marx scriveva così nel suo saggio sulla *Musica dell'Ottocento*:

³⁴ «Mendelssohn's vortreffliche Musik hat allenthalben, besonders bei Kennern einen unbedingten Beifall erhalten. Einem Laien, wie ich es bin, war es störend, daß der Chorgesang sich als einzelnen, für sich bestehenden Teil absonderte, da ich glaube, daß die Harmonie des Ganzen die wesentliche Aufgabe des Kunstwerks ist, daß aber die zu reiche Instrumentierung den Gesang unverständlich macht und sich zu sehr von der Tragödie absondert»: L. TIECK, *Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der Berliner Hofbühne*, nelle sue *Schriften*, XII: 1836-1852, a cura di U. Schweichert, Frankfurt a.M., DKV, 1986, pp. 1027-1029; 1028. Roger Paulin cita anche una lettera di Tieck a Johann Ludwig Deinhardstein, 15 dicembre 1851 (Goethe-Schiller-Archiv di Weimar) in cui Tieck dice espressamente di aver trovato i fiati troppo forti, tanto da soffocare le parole, e per qualificarne l'effetto usa il termine *Getümmel*, 'clamore, strepito': R. PAULIN, *Ludwig Tieck: eine literarische Biographie*, München, Beck, 1988, p. 292. D'altra parte, non dimentichiamo come Schumann stesso avesse trovato la partitura un po' ingombrante rispetto alla recitazione («troppa musica», vedi *supra*).

³⁵ Proprio da Böckh, Droysen aveva imparato a tenere distinto il pensiero ellenico da quello cristiano, sebbene non mancassero punti di contatto, e anzi proprio Droysen era destinato a diventare un grande storico dell'ellenismo, visto anche come *koinè* culturale decisiva nel preparare l'avvento del cristianesimo, in parallelo alla tradizione giudaica: cfr. A. MOMIGLIANO, *J. G. Droysen tra greci ed ebrei*, nel suo *Tra storia e storicismo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1985, pp. 211-231.

³⁶ «Da dies Stück dem modern-christlichen Verständniß am nächsten liege»: E. P. DEVRIENT, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig, Weber, 1869, p. 218.

³⁷ Cfr. A. B. MARX, *Erinnerungen aus meinem Leben*, II, Berlin, Janke, 1865, pp. 137-142, 172-

Il ripristino della tragedia greca, e nella fattispecie di *Antigone*, fu ... un'impresa estranea al nostro tempo e alla nostra vita. Noi possiamo certo (chi vorrebbe rinunciarvi?) leggere gli antichi per nostro conto, e la nostra fantasia può lasciarsi trasportare nella loro epoca, nei loro principii e nelle loro idee predominanti ... Però quando il palcoscenico si propone di ricondurre questa vita, ormai spenta da così gran tempo, alla dimensione tangibile della realtà, l'effetto è ben diverso.³⁸

Roba da topi di biblioteca, insomma, buona da gustarsi alla scrivania. Peccato che i "topi di biblioteca" non fossero per niente d'accordo; già nel 1842 usciva un libriccino che radunava tre dotti interventi, fra cui uno di Böckh, introdotto da una prefazione di Friedrich Förster, un poeta con la passione per la storia e per l'antichità classica, che qui presumibilmente interpretava un pensiero comune. Ora, secondo Förster, per quanto non sia certo da disprezzare «il piacere silenzioso della tragedia greca letta a tavolino, sotto la lampada», tuttavia senza dubbio «il dramma greco può venir apprezzato compiutamente soltanto sul palcoscenico».³⁹ E di questo parere furono evidentemente anche i filologi convenuti a Kassel ai primi di ottobre del 1843 in occasione di un simposio, durante il quale Spohr (direttore musicale della città) diresse le musiche per *Antigone*;⁴⁰ entusiasti, i convegnisti prepararono una pergamena ufficiale da recapitare a Mendelssohn, nella quale celebravano in lui l'artista che «dall'oscurità di un'epoca così remota seppe ridestare nuovamente alla vita la musa tragica dei greci».⁴¹

174; T. MARX, *Adolf Bernhard Marx' Verhältniß zu Felix Mendelssohn-Bartholdy in Bezug auf Eduard Devrient's Darstellung*, Leipzig, Dürr, 1869, pp. 22-24; e per una sintesi fedele dei fatti, cfr. R. L. TODD, *Felix Mendelssohn Bartholdy – Sein Leben, sein Musik*, Stuttgart, Carus, 2008, pp. 302-304.

³⁸ «... war die Restauration der griechischen Tragödie, namentlich der *Antigone*, ... ein zeit- und lebensfremdes Unternehmen. Wir können (und wer möchte sich's versagen?) die Alten für uns lesen und unsre Phantasie kann sich in ihr Dasein und seine leitenden Gedanken und Grundsätze mehr oder weniger lebhaft hineinräumen ... Ein Andres ist es aber, wenn die Bühne dies längst-entleerte Leben in greifbarerbe Wirklichkeit zurückzuführen unternimmt»: A. B. MARX, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1855, p. 119 sg.

³⁹ «Denn was man auch vom stillen Genuß des griechischen Trauerspiels bei der Studierlampe, von der harmonisch-ungestörten Wirkung des Vorlesens eines Shakespear'schen Stückes sagen mag, – die ihm gebührende volle Geltung erhält das Drama einzig und allein auf der Bühne»: BÖCKH - TÖLKEN - FÖRSTER, *Über die "Antigone" des Sophokles* cit., p. IV.

⁴⁰ Cfr. FLASHAR, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie* cit., p. 38 sg.; fu il Principe elettore a proibire un allestimento scenico, forse ritenendo sgradita e politicamente provocatoria la figura tirannica del re Creonte.

⁴¹ «... die tragische Muse der Griechen aus dem Dunkel einer längst verschwundenen Zeit wieder heraufzuzaubern verstand»: FLASHAR, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie* cit., p. 39. Il documento, oggi conservato nella Bodleian Library di Oxford, ms. M. Deneke Mendelssohn d.44, XVIII/149, fu letto nella terza seduta pubblica della Società dei Filologi tedeschi tenutasi a Kassel il 5 ottobre 1843 e spedito a firma di Carl Friedrich Weber, presidente delle sedute per l'anno 1843; è consultabile nelle *Verhandlungen des Vereins deutscher Philologen und Schulmänner. Zweites Lustrum – Verhandlungen der sechsten Versammlung in Cassel 1843*, II, Kassel, Fischer,

Per quanto venato di polemiche, il dibattito che accompagnò *Antigone* fu caratterizzato da un interesse sensibile e diffuso, che valse a Tieck una calda lettera di riconferma da parte del sovrano.⁴² Per mandare avanti il progetto, sarebbe però stato necessario coordinarsi bene e ragionare all'unisono, come Mendelssohn aveva sostenuto fin da principio; invece Tieck era ormai un anziano scrittore solo e malato, poco disposto a discutere le proprie idee sul teatro greco, senza alcuna velleità organizzativa⁴³ e probabilmente tiepido verso la musica di Mendelssohn, che gli pareva uno Zelter annacquato.⁴⁴ Gli altri collaboratori erano stati scelti per la loro celebrità e quindi per dar lustro alla corte, ma senza chiedersi se davvero fossero compatibili fra loro e quindi realisticamente riconducibili a un progetto comune. E persino il Re si stava dimostrando più volubile del previsto, e commissionava lavori di cui poi non aveva pazienza di attendere il compimento.⁴⁵

Allo scadere del famoso primo anno di contratto, a dispetto del successo di *Antigone*, Mendelssohn era deciso a gettare la spugna; egli stesso racconta

1844, p. 113; cfr. anche il *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford, I: Correspondence of Felix Mendelssohn-Bartholdy and Others*, a cura di M. Crum, Tutzing, Schneider, 1980 («Musikbibliographische Arbeiten», 7), p. 167.

⁴² Lettera del 22 giugno 1842, in BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., p. 55 sg.

⁴³ E a sua volta Tieck non aveva più l'età né le energie per tentare di cambiare i connotati alla vita culturale berlinese: secondo una sintesi molto acuta, «Tieck, che già a Dresda si era rivelato un Dramaturg più teorico che empirico, non aveva più lo slancio necessario per intraprendere l'inevitabile battaglia contro l' "organizzazione"; si accontentava di esperimenti stimolanti, senza voler imporre un influsso più forte sulla conduzione generale, perlomeno del teatro di prosa» («Tieck, der schon in Dresden sich als ein mehr theoretischer, denn als als praktischer Dramaturg erwiesen hatte, war nicht mehr frisch genug, um den notwendigen Kampf gegen die "Organisation" aufzunehmen, er begnügte sich mit interessanten Experimenten, ohne einen stärkeren Einfluss auf die Gesamtleitung wenigstens des Schauspiels zu erlangen»: *Der Schinkelbau: hundert Jahre Schauspielhaus. Festschrift zum 26. Mai 1921*, Dresden-Berlin-Leipzig, Waldheim, 1921, p. 53 sg.).

⁴⁴ «Ieri Tieck disse che Mendelssohn gli sembra uno Zelter riscaldato nel brodo di latte, mentre Zelter era stato cotto nel brodo di carne. Nel veder che inorridivo aggiunse: "Dico sul serio, caro amico. Se Lei conoscesse bene la musica di Zelter, si stupirebbe nel vedere quanto Mendelssohn abbia preso da lui"» («Gestern mittag sagte Tieck, Mendelssohn komme ihm vor wie alter, in Milchbrühe wieder aufgekochter Zelter. Zelter sei in Rindsbrühe gekocht gewesen. – Als ich mich darüber entsetzte, fügte er hinzu: "Es ist mein Ernst, lieber Freund. Wenn Sie Zelters Musik genau kennten, würden Sie erstaunen, wieviel Mendelssohn von ihm angenommen hat"»): lettera di Eduard von Bülow a Louise von Bülow-Dennewitz del 23 gennaio 1848, in *König der Romantik: das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten*, a cura di Kl. Günzel, Berlin, Verlag der Nation, 1986, p. 450.

⁴⁵ Sulla volubilità di Federico Guglielmo IV, cfr. anche L. SCHNEIDER, *Aus meinem Leben*, II, Berlin, Mittler, 1879, p. 222 sg., dove si dice chiaramente che il Re non aveva particolari predilezioni in materia teatrale, che però gli piacevano di solito o gli esperimenti un po' bizzarri, tipo i drammi di Tieck, oppure i drammi fantastici, sulla scia del *Sogno* di Shakespeare. Fra i suoi titoli favoriti è citata anche *Athalie* di Racine. Se ne deduce che l'unico "piano ordinatore" in queste rappresentazioni berlinesi fossero in realtà le simpatie del Re, svariate e non sempre molto coerenti fra loro; cfr. anche BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., p. 53.

minutamente a Klingemann l'udienza avuta col Re (26 ottobre 1842) e la piega inaspettata presa dalla conversazione. Si aspettava un monarca freddo e risentito; trovò invece un conversatore più affabile del solito, e tanto dispiaciuto per il congedo prematuro del musicista da offrirgli un inatteso patteggiamento: Felix accettò al volo, pur di non rattristare la madre, che la sera prima, sentendosi annunciare l'imminente separazione, era scoppiata in lacrime.⁴⁶ Così per il 4 dicembre veniva ufficializzata la nomina di Mendelssohn a Generalmusikdirektor, con stipendio dimezzato e permesso di dividere i suoi impegni tra Berlino e Lipsia; nella capitale i suoi doveri erano di fatto limitati alle sole committenze regie, fra cui già si prospettavano all'orizzonte le musiche per il *Sogno di una notte di mezza estate* e per *Edipo a Colono*. D'altra parte prendeva corpo finalmente l'idea di affidare a Mendelssohn la riorganizzazione del Duomo di Berlino e la creazione di un nuovo repertorio per il coro contestualmente rifondato,⁴⁷ progetto che in realtà avrebbe contribuito nei mesi successivi a raffreddare ancor più Felix nei confronti dell'avventura berlinese, visto che non condivideva l'idea, caldeggiata dal sovrano, di ricostituire un repertorio esclusivamente a cappella. Ma il colpo peggiore arrivò il 12 dicembre, quando, a contratto appena firmato, morì Lea, la madre di Mendelssohn, togliendo alla permanenza berlinese del figlio il suo vero movente affettivo.

Passarono al solito un po' di mesi inerti, e ci volle un altro "evento" solitario e irripetibile per smuovere le acque stagnanti della regia capitale, in questo caso le solenni celebrazioni in occasione dei mille anni dalla fondazione del Sacro Romano Impero: il 6 agosto 1843 fu eseguito in Duomo il *Te Deum* sotto la direzione di Mendelssohn, a cui il 2 settembre 1843 il Re firmò un'ennesima lettera d'incarico, stabilendone compiti e limiti.⁴⁸ Con questa scappatoia, le dimissioni definitive erano ancora scongiurate; ma andrà almeno rilevato che il 14 ottobre 1843, data della prima rappresentazione del *Sommernachts Traum* a Berlino, Mendelssohn non si curò nemmeno di essere presente, antepo- nendo agli interessi della capitale quelli della sua amata Lipsia, con una gerarchia che non lascia equivoci. Tuttavia, l'impresa shakespeariana e il possibile sbocco corale alimentarono le ultime speranze, inducendo Mendelssohn a traslocare ancora una volta nella capitale prussiana; il 20 novembre scriveva a Klingemann:⁴⁹

⁴⁶ Cfr. *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel* cit., lettera del 23 novembre 1842, p. 274 sg.

⁴⁷ Cfr. *ibid.*, p. 275.

⁴⁸ Cfr. il documento oggi conservato a Oxford, Bodleian Library, ms. M. Deneke Mendelssohn d.44, XVIII/88, e riportato in S. GROßMANN-VENDREY, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, Bosse, 1969, p. 174; cfr. anche il *Catalogue of the Mendelssohn Papers* cit., p. 165.

⁴⁹ «Am Sonnabend zieh ich mit Sack und Pack und mit Frau und Kindern nach Berlin. Es wird

Sabato faccio armi e bagagli e me ne torno a Berlino con moglie e figli. Non so dirti quanto mi pesi e mi rattristi, però nel farlo mi sento più giovane e fresco di quanto pensassi. Perché con questo trasferimento mantengo la mia parola e sarò poi libero di fare ciò che è meglio per me, per i miei e per la mia arte. Se andrà bene, bene; altrimenti non mi fermerò una settimana più del necessario, e questa certezza mi ridà gioia e mi fa sentir libero.

Non andò bene, invece. In quei mesi Tieck aveva inglobato le *Eumenidi* nelle sue pubbliche letture,⁵⁰ suggerendo al Re di chiedere a Mendelssohn un lavoro analogo a quello compiuto su *Antigone*: «Senza dubbio un musicista con senso poetico [ein poetischer Musiker] potrebbe sprigionare miracoli da questi canti corali, e Mendelssohn è appunto questo poeta».⁵¹ Nel frattempo, era fra l'altro stato richiamato alla corte berlinese anche Bunsen, dopo alcuni anni di residenza a Londra; e anche da lui alla fine del mese di maggio ci viene una testimonianza dell'andirivieni progettuale della primavera 1844: «Dato che il Re desidera che Mendelssohn metta in musica la grande trilogia di Eschilo, il professor Franz ne ha fatto, dietro mia richiesta, una nuova traduzione in tre atti ... In quanto a effetto è il più grande lavoro drammatico che esista». La versione di Franz condensa l'*Orestea* in 2270 versi, contro i 4000 dell'originale, e Bunsen la ritiene «molto chiara, anzi, per la prima volta rende comprensibili diversi passi». Dopo aver portato il testo in visione a Tieck, Bunsen si appresta a «portarla o spedirla al nostro caro artista a cui spetta la parte creativa», convinto che «così com'è ora, la *pièce* si presti a esser messa in musica tanto bene quanto *Antigone*. Mendelssohn non ci lascerà nei guai; me lo ha sostanzialmente promesso per lettera ...».⁵² Invece Mendelssohn, già diffidente verso le *Eu-*

mir unsäglich schwer und traurig, doch fühle ich mich frischer und jugendlicher dabei als ich gedacht hatte. Denn mit diesem Umzug ist mein Wort nun gelöst, und ich bin wieder frei zu tun und zu lassen, was für mich und die Meinigen und meine Kunst das beste ist. Geht es dort, nun wohl so geht's; wenn aber nicht, so soll mich nichts auch nur eine Woche länger halten, und diese Gewissenheit, an der ich festhalte, gibt mir eben Lust und Unabhängigkeit wieder»: lettera del 20 novembre 1843 a Klingemann (*Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel* cit., p. 283).

⁵⁰ Il 23 maggio 1844 andò a sentirle anche Meyerbeer: «Dopo pranzo con Minna a una delle Vorlesungen di Tieck, che leggeva le *Eumenidi* (altri dicono le *Erinni*) di Eschilo» («Nach Tische mit Minna zu einer Vorlesung bei Tieck, welcher die *Eumeniden* (andere sagen die *Erynnien*) des Aeschylus las»: MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., III, p. 509).

⁵¹ «Gewiss könnte ein poetischer Musiker Wunder aus diesen Chorgesängen heraus zaubern, und Mendelssohn ist wohl dieser Poet»: lettera del 19 gennaio 1844 di Tieck a Federico Guglielmo IV, in *Letters of Ludwig Tieck, hitherto unpublished, 1792-1853*, a cura di E. H. Zeydel et al., New York - London, Modern Language Association of America - Oxford University Press, 1937, p. 469, cit. in FLASHAR, *Inszenierung der Antike* cit., p. 368 sg. nota 70.

⁵² «The King having desired that music to the great Trilogy of Aeschylus should be composed by Mendelssohn, Professor Franz has, at my request, made a new translation, in three acts ... It is the greatest dramatic work in the world as concerns effect ... The new version is very lucid, in many places for the first time rendered intelligible ... then I take or send it to the beloved artist who has

menidi, rifiutò a maggior ragione di mettere in cantiere l'intera *Oresteia*, un po' perché (come per la *Medea* di Euripide) riteneva che questi lavori non potessero adattarsi alla musica,⁵³ un po' perché sul suo scrittoio si stavano ammonticchiando, ineseguite, *Athalie* di Racine ed *Oedipus in Kolonos*.⁵⁴ Capita l'antifona, Federico Guglielmo IV programmò per l'anno seguente l'esecuzione di entrambi, ma ormai era troppo tardi: «lo avevano ferito senza motivo; fecero di tutto per irritarlo, lui che già era permaloso»;⁵⁵ così quando *Oedipus* andò in scena, nell'autunno 1845, Mendelssohn aveva rassegnato le dimissioni e confermato il suo ritorno definitivo a Lipsia. Non aspettava altro: già al principio del 1844, in un momento in cui le circostanze lo portavano a essere «berlinese a tempo pieno», Mendelssohn se ne era lamentato più volte con Eduard Devrient e «ripetutamente si dichiarò deciso a chiudere del tutto con Berlino».⁵⁶

to perform the *creative* part ... As the piece now is, it may be set to music quite as easily as the *Antigone*. Mendelssohn will not leave us in the lurch; he has as good as promised this in an admirable letter»: lettera di Bunsen alla moglie, da Sans Souci il giorno di Pentecoste del 1844 (FR. VON BUNSEN, *A Memoir of Baron Bunsen*, II, London, Longmans-Green, 1868, p. 58 sg.).

⁵³ Cfr. la lettera del 15 ottobre 1842 a Tieck: «le difficoltà di una rappresentazione di questo lavoro [*Medea* di Euripide] mi sembrano così grandi, soprattutto per quanto riguarda i cori, da farmi dubitare di trovare una soluzione soddisfacente, per cui non posso accollarmene la composizione» («die Schwierigkeiten einer Darstellung dieses Stückes [der *Medea* des Euripides] scheinen mir so groß, namentlich in Hinsicht der Chöre, daß ich mir die genügende Lösung dieser Aufgabe nicht zutraue, und die Composition daher nicht übernehmen kann»: *Briefe an Ludwig Tieck*, II, a cura di K. von Holtei, Breslau, Trewens, 1864, p. 337). Ancora nel 1845 a proposito dell'*Oresteia* di Eschilo Mendelssohn parla di «difficoltà insormontabili», da fargli «ritenere che fra i viventi non ci sia nessun musicista in grado di risolvere quest'impresa ciclopica»: lettera del 12 marzo 1845 al consigliere di Gabinetto Müller («Die Zusammenziehung in ein Stück vermehrt diese Schwierigkeit ganz außerordentlich, und ich wage zu behaupten, daß kein jetzt lebender Musiker im Stande sei, diese Riesenaufgabe gewissenhaft zu lösen, – geschweige denn, daß ich es könnte»: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847* cit., p. 294).

⁵⁴ Mendelssohn ne parla esplicitamente in una lettera a Müller, scritta da Francoforte il 12 marzo 1845: ribadisce la resistenza estetica di fondo («ho cercato in tutti i modi di trovare in questi cori [delle *Eumenidi* di Eschilo] un aspetto musicale che me li rendesse abordabili per la composizione, ma non mi è riuscito»: «ich habe den Chören derselben auf alle Weise eine musikalische Seite abzugewinnen gesucht, die mir zur Composition zugänglich wäre; aber es ist mir nicht gelungen»), e ricorda, piccato, di aver già messo in musica, secondo i desideri del Re, «*Edipo a Colono* di Sofocle, *Athalie* di Racine ed *Edipo re* di Sofocle. – I primi due sono già pronti in partitura completa, e per rappresentarli non c'è che da distribuire le parti a cantanti e attori. E anche dell'ultimo ... è pronto l'abbozzo» («*Oedipus zu Kolonos* des Sophokles, die Racine'sche *Athalia*, und der *König Oedipus* des Sophokles. – Beide erstern liegen in vollständig fertiger Partitur vor, so daß es zu deren Darstellung nur der Vertheilung an die Sänger und Schauspieler bedarf. Auch die letztere ... ist im Entwurf fertig»: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847* cit., p. 435 sg.). Dell'*Edipo re* non ci è rimasta traccia; cfr. anche BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., p. 59. Comunque all'epoca di questa lettera anche i cori per *Oedipus in Kolonos* erano probabilmente ancora *in fieri*, senz'altro furono rivisti in autunno e completati solo nei primi mesi del 1845; Mendelssohn esagera un po' lo stato delle cose per tentare di smuovere le acque stagnanti della programmazione.

⁵⁵ «... man hatte ihn ohne Noth verletz; es geschah viel, um den Reizbaren zu reizen»: DEVRIENT, *Meine Erinnerungen* cit., p. 217.

⁵⁶ «Kurz, mit Beginn des Jahres 1844 war Felix schon wieder komplett berlinscheu ... Er äußerte sich wiederholentlich entschlossen, Berlin ganz aufzugeben»: *ibid.*, p. 243.

E quando proprio Devrient, in procinto di lasciare Berlino per Dresda, gli espresse le sue titubanze, Felix gli disse addirittura: «La questione è solo se tu hai abbastanza valigie e bauli per fare i bagagli, se no te ne presto qualcuna io. Carissimo Eduard ... il primo passo fuori da Berlino è il primo passo verso la felicità».⁵⁷

4. *Le disavventure di Edipo*

Da un breve scambio epistolare di Mendelssohn con Tieck ai tempi della preparazione di *Oedipus in Kolonos*, quando il meccanismo avrebbe ormai dovuto essere rodato, emerge in modo davvero inoppugnabile la scarsa organizzazione in cui versavano gli spettacoli berlinesi:⁵⁸ nell'estate 1845, sapendosi impegnato a Lipsia, Felix aveva appaltato la preparazione di *Oedipus* all'onesto Taubert, che a sua volta però l'aveva pregato di farsi vivo almeno alle ultime cinque o sei prove. Mendelssohn raccomanda a Tieck di cominciare per tempo le prove delle sezioni in prosa, in modo tale da non far slittare la rappresentazione, che dovrà coincidere con i movimenti del Re; e dato che il Re a settembre sarà impegnato e assente da Sans Souci e anche da Berlino, o *Oedipus* va in scena entro agosto (ragion per cui Mendelssohn ha già stabilito di stare a Berlino le ultime tre settimane del mese, per guidare le prove conclusive) oppure tutto slitta molto più in là, perché dopo la fine di settembre Mendelssohn non può più allontanarsi da Lipsia.⁵⁹ Complicato, come si intuisce, e il musicista si muove giustamente per tempo; nessuna risposta. Il 4 settembre una nuova lettera di Felix comunica con gentile fermezza l'assottigliarsi della propria disponibilità: «Non è più necessario che io sia presente alle prove col pianoforte, perché durante il mio viaggio precedente mi sono già spiegato ampiamente con i coristi su tempo e interpretazione, per cui vorrei intervenire soltanto alle prove di scena, quando la musica sarà stata memorizzata completamente». Il viaggio a vuoto produce un'irritazione abbastanza palpabile: senza dubbio, a giudicar dall'asciuttezza delle righe che seguono: «Se nel frattempo dovesse venire a sapere qualcosa di più preciso sulla data

⁵⁷ «Es ist hierbei nur eine Frage, hast Du hinlängliche Koffer und Kisten zum Einpacken, wo nicht, so kann ich Dir welche leihen. Liebster Eduard ... der erste Schritt aus Berlin ist der erste Schritt zum Glück»: *ibid.*, p. 244.

⁵⁸ Già due anni prima Mendelssohn ne aveva fatto triste esperienza, quando nel mese di settembre il Re stabilì che bisognava mettere in scena una ripresa di *Antigone* e i due nuovi lavori, *Sogno* e *Athalie*, costringendolo a lavorare come un forzato, salvo poi lasciar dormire quest'ultima addirittura fino al dicembre 1845.

⁵⁹ Lettera di Mendelssohn a Tieck, 18 luglio 1845, nei *Briefe an Ludwig Tieck* cit., II, p. 338 sg.

della rappresentazione (ancora tutta da decidere, a quanto mi riferisce sia Lei sia il comitato), La pregherei di darmene pronta comunicazione, perché vorrei esser lì almeno 10-12 giorni prima e tenere altrettante prove. È da sperare che non si opti proprio per i giorni tra il 20 e il 30 di settembre, l'unico periodo dell'intero anno in cui mi sarebbe difficile o impossibile assistere personalmente allo spettacolo». ⁶⁰

Lo stillicidio dell'attesa si protrasse ancora diverse settimane, finché il 10 novembre *Oedipus* riuscì ad approdare sul palcoscenico dello Schauspielhaus di Berlino. A dire il vero, anche questa volta la "prima" assoluta ebbe luogo nel teatro greco di Potsdam, il 1° novembre 1845, sotto la direzione di Mendelssohn, che riuscì a essere presente per dirigere i suoi cori. Il teatro di Potsdam, fra l'altro, era il frutto delle sperimentazioni di Tieck, che si era basato su un manuale abbastanza recente, *Das Theater zu Athen* di Hans Christian Genelli (1818); e tuttavia si era permesso alcune libertà che non sfuggirono all'attenzione degli esperti, soprattutto di Förster e Tölken. ⁶¹ Ma per i non addetti ai lavori si trattava semplicemente di un teatro greco (anche Meyerbeer aveva annotato nel diario già ai tempi di *Antigone* che «lo spazio della rappresentazione [è] stato completamente riconvertito in un teatro greco»); ⁶² il palcoscenico si protendeva però verso la sala, in una sorta di fusione dello schema greco con quello elisabettiano, e dunque senz'altro non rappresentava una resa "filologica"; in ogni caso, il risultato piacque a Fanny, che lo trovò molto superiore per bellezza ed eleganza al moderno teatro d'opera, con l'«andirivieni delle nostre quinte di cartapesta», ⁶³ l'assurdità delle luci dal basso e l'irrazionalità del sipario che scopre prima le gambe che i visi degli interpreti.

L'unico svantaggio oggettivo consisteva nell'esiguità delle dimensioni: era stato Tieck a volere un teatro piccolo, nella convinzione che gli attori fossero

⁶⁰ «Zu den eigentlichen Clavier-Proben ist ja wohl meine Gegenwart nicht mehr nothwendig, da ich mich bei meiner vorigen Reise mit dem Herrn M. D. Elsler sowie mit den Chorsängern über Tempo und Vortrag meiner Chöre bereits ausführlich verständigt habe, und also erst bei den Scenen-Proben, sobald die Musik vollständig memorirt ist, wieder einzutreten wünschen würde. Sollten Sie inzwischen über die Zeit der Aufführung (die nach Ihrer wie nach der Mittheilung des Comites noch immer ganz unbestimmt ist) etwas Näheres erfahren, so würde ich Sie bitten, mir es sogleich durch ein Paar Zeilen mitzutheilen, da ich mindestens 10-12 Tage vor der Aufführung dort sein und ebensoviele Proben halten möchte. Hoffentlich werden ja nicht gerade die Tage zwischen dem 20sten und 30sten d. M. bestimmt werden, die einzige Zeit des ganzen Jahres, in der es mir schwer oder unmöglich wäre, persönlich bei der Aufführung zugegen zu sein»: lettera di Mendelssohn a Tieck, 4 settembre 1845 (*Briefe an Ludwig Tieck* cit., II, p. 339 sg.).

⁶¹ Cfr. BÖCKH - TÖLKEN - FÖRSTER, *Über die "Antigone" des Sophokles* cit., *passim*.

⁶² «Die Szene war ganz wie die eines griechischen Theaters umbaut worden»: MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., III, p. 375.

⁶³ «unsere löschpapierne Koulissenwirtschaft»: F. MENDELSSOHN, *Tagebuch*, in HENSEL, *Die Familie Mendelssohn* cit., p. 187.

svantaggiati dagli edifici moderni, in cui la voce si perde e la mimica risulta vanificata dalla distanza;⁶⁴ e in effetti la riduzione dello spazio ebbe almeno il merito di rendere superflue le maschere.⁶⁵ Ma all'atto pratico la minuscola scena di Potsdam si rivelò molto scomoda sia per gli spostamenti degli attori, sia per la collocazione degli orchestrali; lo notò per esempio Karl August Varnhagen von Ense («la piccolezza del palcoscenico disturbava un po'»),⁶⁶ e se ne rammaricò alla fine anche Tieck stesso. Protendendosi verso la sala, il proscenio andava a dividere l'orchestra in due; c'era spazio appena per quindici o sedici archi in tutto, che Mendelssohn raddoppiò spesso con i fiati proprio per irrobustire un po' il suono.

Ma torniamo alle reazioni che accolsero *Oedipus*. Fin dai primi commenti furono evidenti (ben più che per *Antigone*) le perplessità della critica e lo scarso calore del pubblico. «Wir referiren (nicht kritisieren)», puntualizza guardingo la «Allgemeine musikalische Zeitung» in una recensione insolitamente tardiva, a cinque mesi dallo spettacolo; la musica ha la stessa levatura dell'*Antigone*, per quanto le manchi un'ouverture, «il che è ragione di rammarico per tutti gli estimatori» del musicista. In ogni caso,

se l'*Oedipus* ha suscitato minor interesse rispetto all'*Antigone*, ciò va imputato non alla musica di Mendelssohn, bensì in primo luogo alla monotonia più accentuata di questa tragedia, per quanto sia classica e degna di ammirazione, e poi al fatto che nel pubblico il pungolo della curiosità verso questi esperimenti di rianimazione galvanico-drammatica si sia già consumato con *Antigone* e *Medea* ... A rischio di venir preso per un uomo del tutto incolto, negato per ciò che è antico e classico, confesso apertamente che queste tragedie greche mi hanno cordialmente annoiato, inclusa la musica pur interessantissima e geniale di Mendelssohn.⁶⁷

Minna Meyerbeer riferisce impietosamente al marito le voci raccolte: «Al Neues Palais hanno dato *Oedip*, della musica ho sentito solo parlar male, Kul-

⁶⁴ Cfr. BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., p. 252.

⁶⁵ Per un esame approfondito della struttura architettonica del teatro di Sans Souci, si veda BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., pp. 202-234.

⁶⁶ «Die Kleinheit der Bühnenräume störte etwas»: K. A. VARNHAGEN VON ENSE, *Tagebücher*, I, Leipzig, Brockhaus, 1861, p. 363 (29 ottobre 1841).

⁶⁷ «Wenn der *Oedipus* weniger interessirte, als die *Antigone*, so ist Mendelssohn's Musik wenigstens nicht schuld daran, sondern einmal die größere Monotonie dieses immerhin classischen und bewunderungswürdigen dramatischen Gedichtes, und dann der Umstand, daß der Reiz der Neugier für diese dramatisch-galvanischen Belebungsexperimente durch *Antigone* und *Medea* bereits im Publicum abgestumpft worden ist ... Auf die Gefahr hin, für einen ganz ungebildeten, unclassischen und unantiken Menschen gehalten zu werden, gestehe ich offen, dass mich diese griechischen Tragödien herzlich gelangweilt haben, mit sammt der höchst interessanten und geistvollen Musik von Mendelssohn»: «Allgemeine musikalische Zeitung», XLVIII, n. 10, 11 marzo 1846, col. 178.

lack dice che in generale viene giudicata da meno dell'*Antigone*, pare che Dehn abbia detto che è un fracasso da banda di paese». ⁶⁸ Né la situazione migliora alla rappresentazione pubblica di pochi giorni dopo, a cui Minna è presente, con palese godimento di fronte alle sfortune dell'unico rivale del marito: «Ieri hanno dato *Oedip* allo Schauspielhaus, dopo la messinscena a Potsdam. Il Re non c'era, Mendelssohn, che dirigeva l'orchestra, non ha avuto saluti di benvenuto, né chiamate, né applausi, hanno applaudito un unico coro, che dicono sia carino». ⁶⁹

Qui la faziosità è davvero smaccata; ma della scarsa eco incontrata da *Oedipus in Kolonos* si lamentò in effetti anche Ludwig Tieck, che sovrintendeva da "regista" alle rappresentazioni: ⁷⁰

Il 1° novembre 1845 fu rappresentato nel grande castello reale di Potsdam *Edipo a Colono*, con musica di Felix Mendelssohn. Sembrò che l'andamento più calmo del dramma non riscuotesse un consenso generale come *Antigone*; anche gli attori lo recitarono meno bene dell'altro. Il racconto della profezia di Edipo e della sua scomparsa è descritto come fosse una visione, e dunque va recitato in modo molto diverso da altri episodi tragici. Il dramma è poi stato dato anche a Berlino, e accolto di nuovo con meno entusiasmo rispetto ad *Antigone*. È ben deprecabile il fatto che ai giorni nostri, quando l'arte teatrale è così profondamente decaduta, non si trovino né istituzioni né talenti in grado di darci una rappresentazione nitida di questi e di altri capolavori. E così il significato profetico di quest'opera d'arte è stato reso in modo debole

⁶⁸ L'espressione usata è *Nachtwächtersgethute*, con allusione al corno – stentoreo e stonato – dei guardiani notturni, e quindi alla marcata presenza di ottoni nella partitura mendelssohniana: «*Oedip* ist im neuen Palais gegeben, ich habe nur Schlechtes von der Musik gehört. Kullack sagt, daß man sie Allgemein unter die der *Antigone* setze, Dehn soll gesagt haben, es sei ein wahres Nachtwächter Gethute, wann es hier gegeben wird, ist noch nicht bestimmt» (lettera di Minna Meyerbeer da Berlino a Meyerbeer in Parigi, 4 novembre 1845, in MEYERBEER, *Briefwechsel und Tagebücher* cit., III, p. 636 sg.).

⁶⁹ «Gestern ist *Oedip* nachdem er ... in Potsdam gegeben war hier im Schauspielhaus gegeben. Der König war nicht darin, Mendelssohn, der das Orchester leitete, wurde nicht empfangen, nicht gerufen, nicht aplaudirt, ein einziger Chor, der hübsch sein soll, wurde aplaudirt»: *ibid.*, lettera di Minna da Berlino, 11 novembre 1845, p. 638 sg.

⁷⁰ «Es wurde im königlichen großen Schlosse in Potsdam (am 1. November 1845) *Oedipus in Colonos* aufgeführt mit Musik von Felix Mendelssohn. Der mehr ruhige Gang des Stückes schien sich nicht so allgemeinen Beifalls, wie die *Antigone* zu erfreuen; es wurde auch von den Schauspielern minder gut, wie jenes Gedicht, vorgetragen. Hier ist die Erzählung von der Weissagung des Oedipus, seinem Verschwinden auf eine visionähnliche Weise geschildert, und hier muß die Rede ganz anders, wie bei anderen tragischen Ereignissen gesprochen werden. Das Stück wurde auch nachher in Berlin gegeben, und wurde auch mit geringerem Enthusiasmus als *Antigone* aufgenommen. Es ist freilich zu beklagen, daß in unserer Zeit, wo die Schauspielkunst so sehr gesunken ist, kein Organ, kein Talent sich findet, um uns diese und ähnliche Wunderwerke deutlich vor die Augen zu führen. So wurde der prophetische Sinn dieses Kunstwerks nur schwach und ungenügend ausgedrückt. Es ist seitdem nur selten aufgeführt worden, was auch zu beklagen ist, da sich das Publikum an dergleichen große Erscheinungen erst gewöhnen muß, um sie würdigen zu können»: TIECK, *Schriften* cit., p. 1033 sg.

e insufficiente. Da allora è stata rappresentata solo di rado, altro fatto deprecabile, perché il pubblico deve prima di tutto abituarsi a manifestazioni così grandi per poterle apprezzare.

5. *L'insolubile questione della musica greca*

«Nessuno sa come fosse la musica greca, tranne qualche critico sapiente, che trova Mendelssohn “poco greco”», sbottò Gustav Droysen nella sua recensione *Die Aufführung der Antigone des Sophokles in Berlin* sulla «Spenerische Zeitung» del 25 aprile 1842.⁷¹ Fin da quando era venuto a conoscenza del progetto di Federico Guglielmo IV, Droysen era rimasto soprattutto affascinato dalle potenzialità musicali dell'operazione, che gli sembravano proficue per l'amico Felix e stimolanti per un approccio con la classicità. Merita rileggere un bel passo della lettera in cui discute l'argomento, ancor prima di aver sentito *Antigone* o i lavori successivi:⁷²

Ormai devi esserti addentrato nel profondo di questa maestà antica, ed essere in grado di dire se e quanto ci sia in essa di musicale. Io non riesco ancora a comprenderlo

⁷¹ «... der Versuch griechische Musik zu componieren; wer sollte es? weder der Componist noch sonst jemand weiß, wie sie gewesen, wenn nicht etwa gewisse Kritiker, welche seine Composition nicht griechisch genug gefunden haben»: J. G. DROYSEN, *Kleine Schriften zur alten Geschichte*, II, Leipzig, Veit, 1894, pp. 146-152: 148. L'idea che Mendelssohn avesse manomesso arbitrariamente i testi greci affiora in modo esplicito in diverse affermazioni di Wagner, in particolare in una lettera a Nietzsche, dove scrive: «quando invidiavo Mendelssohn perché aveva portato a termine i suoi studi filologici, ero costretto d'altra parte a meravigliarmi del fatto che la sua filologia non gli impedisse di scrivere una musica come la sua per i drammi di Sofocle; nonostante la mia formazione incompleta, io avevo pur sempre maggior rispetto per lo spirito dell'antichità classica di quanto, così facendo, mostrasse d'averne lui. Ho conosciuto anche diversi altri musicisti che sapevano perfettamente il greco, ma quando componevano e suonavano non sapevano che farsene» («Dagegen mußte ich, wenn ich nun Mendelssohn seiner fertigen Philologie willen beneidete, mich wiederum nur darüber wundern, daß diese seine Philologie ihn nicht davon abhielt, zu Sophokleischen Dramen gerade seine Musik zu schreiben, da ich trotz meiner Unfertigkeit doch mehr Achtung vor dem Geiste der Antike hatte, als er sie hierbei zu verrathen schien. Auch noch andere Musiker habe ich kennen gelernt, welche fertige Griechen geblieben waren, bei ihrem Kapellmeistern, Componiren und Musizieren dennoch gar nichts damit anzufangen wußten»): lettera aperta a Nietzsche, pubblicata sulla «Norddeutsche allgemeine Zeitung» il 12 giugno 1872, oggi in FR. NIETZSCHE, *Briefwechsel*, a cura di G. Colli e M. Montinari, II, 4: *Briefe an Nietzsche 1872-74*, Berlin, de Gruyter, 1978, p. 14.

⁷² «Nun mußt Du doch einmal Dich in das innerste Herz dieser antiken Herrlichkeit hineingelegt haben und sagen können, was und ob an ihnen Musikalisches ist. Ich kann es noch nicht recht begreifen. Aber ich glaube fast, daß es etwas Bedeutsames wäre, wenn Dich diese antike Herrlichkeit wirklich zu erfassen vermöchte; es könnte nicht fehlen, daß sie auf Dich und Deine Kunst eine erkennbare Wirkung ausüben müßte. Ich habe gar keine Ahnung davon, wie sich das Antike zu euern Klängen verhalten könnte, und noch hat ja kein Musiker [sich] an solche Durchdringung gemacht. ... Ich meine ja nicht, daß Du sollst aus dem Griechischen in die Musik übersetzen; das hat ja Rafael auch nicht getan»: lettera a Mendelssohn, da Kiel il 1° novembre 1841 (DROYSEN, *Briefwechsel* cit., pp. 199-201: 200).

pienamente. Ma sono quasi convinto che sarebbe cosa di rilievo, se tale maestà antica riuscisse a catturarti; avrebbe senza dubbio un effetto sensibile su di te e sulla tua arte. Non so proprio immaginarmi come l'antico potrebbe rapportarsi ai vostri suoni, e finora nessun musicista ha mai tentato una simile osmosi ... Non penso certo che tu debba tradurre il greco in musica: nemmeno Raffaello l'ha fatto.

Di fronte al risultato Droysen confermò il suo entusiasmo, non da tutti condiviso; severissimo fu per esempio Friedrich Hebbel, che ebbe modo di assistere alla messinscena parigina (21 marzo 1844) e la stigmatizzò sul diario con una nota lapidaria: «questa musica si adatta a Sofocle come il valzer alla messa». ⁷³ Ma entusiasta come Droysen sarebbe stato di lì a poco anche Edgar Allan Poe, che a New York poté assistere all'esecuzione di *Antigone* già nel 1845, e ne riferì sul «Broadway Journal» del 12 aprile, salvando anzi, di uno spettacolo noioso, anacronistico e «involontariamente burlesco» («unintentional burlesque») soltanto la componente musicale, «una meraviglia – la musica è pensiero greco adattato al tedesco» («a marvel – the music is Greek thought adapted into German»). E questo risultato è ottenuto con oculati accorgimenti di scrittura, tra filologia e reinvenzione: ⁷⁴

i cori sono cantati da voci esclusivamente maschili, e in gran parte all'unisono; ma le armonie, nei passi in cui si producono, sembrano la conseguenza naturale delle inflessioni di voce. Il carattere di ciascun coro è semplice, disadorno e maestoso, aderente alle diverse sfumature delle parole: serio e riflessivo, grave e profetico, ardente e trionfante, con quel misto di sentimento religioso e di sgomento che accompagna l'ottenimento della superstizione.

Un vero delitto è naturalmente la pessima esecuzione, che ha martoriato una partitura a cui nessuna *ordinary mind* sarebbe mai potuta approdare.

Più lusinghiera di ogni lode fu comunque la vera e propria “conversione” di Gottfried Hermann, filologo e docente universitario di Lipsia, uomo che aveva goduto addirittura della stima di Goethe. Il 28 novembre 1841, una domenica pomeriggio, *Antigone* veniva presentata proprio a Lipsia, in forma semiprivata, a casa di Johann Paul von Falkenstein, esponente politico di primo

⁷³ «Paßt zum Sophokles wie ein Walzer zur Predigt»: FR. HEBBEL, *Tagebücher*, III, 31 marzo 1844, Leipzig, Hesse und Becker, 1904, p. 25.

⁷⁴ «The choruses are sung by male voices only; they are in a great measure sung in unison, but where they are harmonised, the harmonies seem to be the natural result of the inflections of the voice. The subject of every chorus is simple, unadorned and majestic; partaking of the varied character of the words; serious and reflective, grave and prophetic, spirited and triumphant, religious sentiment mingled with the overpowering awe which ever accompanies benighted superstition»: E. A. POE, *The “Antigone” at Palmo’s*, «Broadway Journal», I, 12 aprile 1845, coll. 236-237: 237, ristampato nei suoi *Writings in «The Broadway Journals»: Nonfictional Prose*, I: *The Text*, a cura di B. R. Pollin, New York, Gordian, 1986, pp. 89-91: 91.

rango nella Sassonia di quegli anni; Mendelssohn, che gli era amico, cercava un'occasione per sperimentare l'effetto della sua partitura senza orchestra, soltanto con voci e pianoforte (al pianoforte, va da sé, l'autore stesso). Falkenstein (che è anche la fonte di quest'informazione, forse un pochino di parte, ma certo testimone oculare) invitò Hermann, che in un primo tempo non prese neanche in considerazione l'idea: «come si può pensare di inventarsi una musica greca? È un danno sia per la musica sia per i cori!». Ripensandoci, però, l'autorevole classicista ritenne doveroso constatare i risultati di persona, e si presentò allo spettacolo, appoggiandosi allo stipite della porta con l'aria di chi non resterà a lungo. E invece non solo restò fino alla fine, ma al termine dello spettacolo andò persino ad abbracciare Mendelssohn (c'era persino una lacrimuccia nell'angolo dell'occhio, secondo Falkenstein) e disse: «non l'avrei creduto possibile ...; Lei ha inventato la musica greca; persino la metrica dei cori ha rispettato!». ⁷⁵

Rispetto ad *Antigone*, *Oedipus* è persino più severo nel restituire l'immagine scultorea dei cori greci, la simmetria di strofi e antistrofi, l'innesto della recitazione sulla musica; c'è un potenziamento espressivo di cui Mendelssohn era pienamente consapevole e fiero (a Devrient scrisse che i cori di *Oedipus* gli parevano «molto meglio di quelli di *Antigone*»). ⁷⁶ La struttura stessa di questa tragedia induce a una più stretta compresenza di musica e parola: nell'*Antigone* le sezioni corali erano più numerose (*parodos* e cinque stasimi) rispetto a *Edipo* (niente *parodos* corale, solo quattro stasimi), e più autonome. Poiché si riteneva che nella tragedia greca solo i cori fossero cantati, ed era quindi lì che si richiedeva l'intervento del musicista, il compito di Mendelssohn era stato relativamente più semplice in *Antigone*: i blocchi musicati si alternavano alle scene recitate. Nell'*Oedipus* invece il coro – solo maschile – interloquisce continuamente con i personaggi, inserendosi nei dialoghi. Per suturare lo stacco fra canto corale e dialogo parlato, Mendelssohn ricorse a un uso massiccio e sistematico del cosiddetto “melologo”, in cui l'orchestra continua a suonare anche mentre gli attori parlano. Grazie a questo collegamento strumentale, il coro si integra con la parola e l'azione anche quando gli spettano solo poche battute.

Proprio sulla congruenza del lavoro di Mendelssohn con gli antecedenti classici divampò la polemica: chi aveva sperato nell'utopia di una rinascita del-

⁷⁵ «... ich habe es nicht für möglich gehalten ... Sie haben ... griechische Musik erfunden; selbst das metrische im Chor haben Sie beachtet!»: J. P. VON FALKENSTEIN, *Einige Randbemerkungen zu H. Köchly's "Gottfried Hermann"*, «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik», CXIII, 1876, pp. 1-11, cit. in BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., p. 264; FLASHAR, *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die griechische Tragödie* cit., p. 37.

⁷⁶ «... viel besser, als die zu *Antigone*»: DEVRIENT, *Meine Erinnerungen* cit., p. 250.

la prassi greca restò deluso. Mendelssohn, ben sapendo, da musicista, che la musica greca nei suoi aspetti concreti era irrimediabilmente perduta, «non cercò affatto di comporre alla maniera degli antichi, di rifare la musica che si presume possa essere stata dei Greci; no, la sua musica doveva piuttosto gettare un ponte fra il dramma antico e l'uomo moderno».⁷⁷

Sulla posizione di Mendelssohn in merito all'ingenua prospettiva di riesumare filologicamente la musica greca riferisce meglio di tutti Eduard Devrient, che non solo fu testimone oculare delle prove, in quanto recitò nella parte di Emone,⁷⁸ ma che poté seguire già le fasi di stesura e discutere parecchie questioni direttamente con l'autore. Inizialmente Mendelssohn si era posto il problema di rendere intelligibili le parole, facendo quindi «cantare i cori all'unisono in recitativo, affidandoli a tratti a voci singole – o addirittura [facendoli] declamare, col solo accompagnamento di qualche strumento che supponiamo in uso ai tempi di Sofocle: flauti, tube e l'arpa come sostituta della lira».⁷⁹ Ma in questo modo il testo sarebbe stato comprensibile solo a tratti; e poi, obiettò Devrient, perché sciupare risorse sforzandosi di rendere chiari questi cori che per contenuto e costruzione poetica erano difficilmente decifrabili persino alla lettura anche da parte di un esperto? Mendelssohn non tardò infatti a mutar d'avviso; dopo un breve tentativo di musicare i cori in asciutti recitativi, riconobbe che il risultato sarebbe stato «di insopportabile monotonia, noioso e immusicale, e l'accompagnamento così limitato in organico ... non poteva che sembrare una puerile imitazione della musica antica, di cui in realtà noialtri non sappiamo un bel niente».⁸⁰ E così da quel momento in poi fu determinato ad affrontare le tragedie greche con l'occhio di un moderno: bisognava

far cantare i cori così come noi ne avremmo interpretato le parti, vale a dire senza sforzarsi di imitare l'esecuzione della tragedia attica – il che avrebbe potuto spingerci fino al ridicolo –, ma come si è soliti esprimersi oggigiorno nella parola e nel canto. Sarebbero stati la forma e il contenuto della tragedia antica, lo spirito stesso che la

⁷⁷ «Er wollte durchaus nicht antik komponiren, nicht solche Musik machen, wie sie möglicherweise die alten Griechen zur Antigone gehabt haben, sondern seine Musik sollte die Brücke schlagen zwischen dem antiken Stück und den modernen Menschen»: HENSEL, *Die Familie Mendelssohn* cit., p. 186 sg.

⁷⁸ Cfr. DEVRIENT, *Meine Erinnerungen* cit., p. 225.

⁷⁹ «... die Chöre ganz rezitativisch unisono, zum Theil auf Solostimmen übertragen, singen – wenn nicht gar sprechen zu lassen, nur mit Begleitung solcher Instrumente, deren Anwendung zur Zeit des Sophokles wir annehmen: Flöten, Tuben und Harfe, als Vertreterin der Leyer»: *ibid.*, p. 218 sg.

⁸⁰ «... es sei nicht durchführbar ... weil der Chorgesang unerträglich eintönig, langweilig und unmusikalisch werden müsse, und die Begleitung, mit so beschränkter Instrumentation ... nur als eine kindische Nachahmung der antiken Musik erscheinen müsse, von der wir eigentlich gar Nichts wissen»: *ibid.*, p. 219 sg.

animava, a condurre noi tutti a ottenere una rappresentazione ben diversa da quella di un dramma contemporaneo.⁸¹

Nonostante questo atteggiamento equilibrato, il pubblico mostrò segni di noia, proprio come Mendelssohn aveva paventato di fronte alla *Medea* di Taubert. E a farne le spese fu il prodotto forse più bello e scultoreo dell'intero progetto, *Oedipus* appunto, che ebbe la sfortuna di arrivare troppo tardi, quando la moda grecofila a Berlino era diventata mania per alcuni, fastidio per altri. Con estremo tempismo Gustav Albert Lortzing l'aveva già messa in burletta in un suo spiritosissimo Singspiel, *Der Wildschütz*, in scena il 31 dicembre 1842 a Lipsia: una contessa è impallinata di Sofocle al punto da declamarlo di fronte a ospiti e servitori (allusione a Tieck; oltretutto viene citata sostanzialmente la traduzione di Donner); quella parte di coro che riesce a non addormentarsi commenta: «La contessa legge stupendamente, proprio a meraviglia; quasi piangeremmo per la commozione; peccato che non si capisca niente».⁸² E dieci anni dopo il giornalista Adolf Glassbrenner (manco a dirlo, amico di Lortzing) pubblicò una *Antigone in Berlino* dove l'incolpevole, bistrattata traduzione di Donner veniva mescolata a parodie in dialetto, e la rappresentazione finiva col grido collettivo: «Abbasso i greci!».⁸³

I timori di Mendelssohn e le ragioni di perplessità (sull'operazione in sé, non sulla partitura: ma il risultato purtroppo non cambiava) furono riassunti

⁸¹ «... die Chöre singen lassen, wie wir die Rollen sprechen würden, d. h. nicht im Bestreben, die Vortragsweise der attischen Tragödie nachzuahmen – was uns ja bis zur Lächerlichkeit treiben könne –, sondern wie man sich heut zu Tage in Rede und Gesang auszudrücken pflege. Form und Inhalt der antiken Dichtung, der Geist, der in ihr lebendig, würden uns aber wohl Alle so führen, daß aus der Darstellung etwas Anderes würde, als ein Drama unsrer Tage»: *ibid.*, p. 220.

⁸² «Die Frau Gräfin liest vortrefflich, l unnachahmlich, wunderschön, l Tränen möchte man vergießen – Schade, daß wir's nicht verstehn!»: G. A. LORTZING, *Der Wildschütz*, II, n. 7, Introduzione.

⁸³ FLASHAR, *Inszenierung der Antike* cit., p. 73 sg. Flashar fa notare come in realtà Lortzing ammirasse Mendelssohn, e anche la stessa *Antigone*, tanto che ne programmò una messinscena a Dresda, restando poi costernato alla notizia della morte del compositore: «Non mi sono mai occupato tanto di Mendelssohn come in questo periodo ... Volevamo cogliere l'occasione per rendere omaggio a Mendelssohn rappresentando *Antigone* (era atteso qui proprio in questi giorni per eseguire il suo *Elias*) e speravamo che avrebbe diretto lui stesso, l'avrebbe fatto di certo» («Ich habe mich selten mehr mit Mendelssohn beschäftigt als eben jetzt ... Wir wollten nämlich Mendelssohn bei der Gelegenheit (er wurde hier in diesen Tagen erwartet, um seinen *Elias* aufzuführen) durch die Darstellung der *Antigone* ehren und hoffen, er würde selber dirigieren, was er auch gewiß getan hätte»). E senza di lui l'impresa è davvero ostica, come Lortzing spiega con sincerità illuminante: «è un lavoro da muli, non per l'aspetto musicale, li sono tutti bravi, ma il testo proprio non riescono a dirlo, né tantomeno a mandarlo a memoria» («das ist eine Pferdarbeit; nicht etwa in musikalischer Beziehung, denn darin sind sie alle tüchtig, aber der Text will ihnen nicht ins Maul und noch weniger ins Gedächtnis»: lettera a Heinrich Schmidt, 10 novembre 1847, in G. A. LORTZING, *Sämtliche Briefe: historisch-kritische Ausgabe*, a cura di I. Capelle, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 301-302: 301).

efficacemente dall'articolista della «Allgemeine musikalische Zeitung» nella recensione a *Oedipus* che abbiamo già menzionato:⁸⁴

Siamo forse greci antichi? – No! – Le concezioni religiose, statali, sociali degli antichi greci ci sono familiari? – No! – Noi che frequentiamo il teatro al giorno d'oggi siamo forse tutti dottori in filologia? – No! – Siamo forse tutti musicisti così esperti da trovare interessanti queste musiche di Mendelssohn per le tragedie di Sofocle? No! A un greco antico questa musica sembrerebbe adatta? – Non c'è da sperarlo! Non ci piacerebbe di più ascoltare da Mendelssohn un'opera fantastica, magari dalla *Tempesta* di Shakespeare? – Senza dubbio! Forse abbiamo carenza di lavori teatrali basati su concezioni cristiane che siamo ben più in grado di comprendere? No! E allora noi che andiamo volentieri a teatro, che non siamo antichi greci, né filologi, né archeologi, né musicisti completi, ma piuttosto cristiani ed ebrei d'oggi, non preferiamo forse di gran lunga vedere ben allestite le tragedie di Shakespeare piuttosto che questi lavori dell'antichità classica in traduzione tedesca e provvisti di musica tedesca, e poi rappresentati alla maniera moderna (benché il palcoscenico sia decorato il più possibile à la grecque)? Almeno io per parte mia dico: sì!

Un'altra questione è sollevata poche righe più avanti, ed è legata a ragioni teoriche: la musica è arte dei sentimenti e della soggettività; coartarla dentro a cori che esprimono invece non affetti ed emozioni, bensì un giudizio oggettivo e collettivo significa privarla dell'anima, dopo averla già privata di ogni traccia d'azione.⁸⁵ Ma un esame più ravvicinato della partitura mostra come queste

⁸⁴ «Sind wir denn alte Griechen? – Nein! – Sind uns die religiösen, staatlichen, sozialen Vorstellungen und Begriffe der alten Griechen geläufig? – Nein! – Sind wir Alle, die wir heut zu Tage in's Theater gehen, Philologen, die wenigstens ihr Doctorexamen gemacht? – Nein! – Sind wir Alle so gute Musiker, um diese Mendelssohn'schen Musiken zu Sophocleischen Tragödien interessant zu finden? – Nein! – Würde ein alter Grieche diese Musik passend finden? – Kaum zu hoffen! – Möchten wir nicht lieber von Mendelssohn eine phantastische Oper – etwa den Sturm von Shakespeare – hören? – Ganz gewiss! – Haben wir Mangel an Schauspielen, die, auf christlichen Vorstellungen beruhend, unseren Begriffen zunächst entsprechen? – Nein! – Würden wir dennoch, die wir gern das Theater besuchen, die wir weder alte Griechen, noch Philologen, noch Alterthümer, noch gründliche Musiker, sondern vielmehr Christen und Juden von heute sind, nicht weit lieber die grossen Tragödien des Shakespeare in trefflichen Aufführungen sehen mögen, als diese Gedichte der alten Classiker in deutschen Uebersetzungen mit deutscher Musik versehen und in moderner Schauspielweise dargestellt – (trotz dem, dass die Bühne möglichst à la grecque tapeziert ist?) – Wir wenigstens für unsern Theil sagen: Ja!»: «Allgemeine musikalische Zeitung», XLVIII, n. 10, 11 marzo 1846, col. 178 sg.

⁸⁵ «Nelle più sublimi tragedie greche non c'è quasi traccia di ciò che in una *pièce* teatrale si vuol chiamare “azione”, nell'*Edipo* poi proprio non ve n'è alcuna; è un grande monologo con cori e in questa veste moderna, con musiche di Mendelssohn, diventa un melologo, simile alla *Ariadne auf Naxos* con musiche di Benda. Soltanto che nell'*Ariadne* la musica ricopre il ruolo per cui è nata: accompagna stati d'animo, affetti, passioni. Tutto diverso il suo ruolo in queste tragedie greche – *Antigone*, *Edipo*, *Medea* (musiche di Taubert) –, in quanto include nella sua sfera d'azione quei cori che non hanno niente di emotivo, di individuale, di umano; in Eschilo il coro non esprime d'abitudine nient'altro che il punto di vista del popolo, universalmente valido, riguardo alla somma potenza del fato a cui persino gli dèi debbono chinarsi ... In Sofocle il coro riflette l'idea che prende corpo col

critiche fossero affrettate: è vero che la strumentazione ha un certo grado di elementarità, anche per le ragioni di spazio di cui s'è detto, ma basta la finezza sempre vigile dei trapassi armonici e il continuo scindersi e ricompattarsi dei cori a garantire a queste pagine non solo il risalto scultoreo, forse il lato più vicino alla poetica di Tieck, ma anche un continuo affondo nelle pieghe del testo, tanto da farne in certi passi un'esegesi in musica. Questa non è solo un'opinione critica a posteriori: diversi recensori videro in *Oedipus* quel progresso rispetto ad *Antigone* che Mendelssohn auspicava; l'impresa di «ricreare nella componente musicale lo spirito dei canti greci» gli era riuscita ancor meglio,⁸⁶ e addirittura il suo *Edipo* era degno di quello di Sofocle.⁸⁷ Purtroppo il pubblico, ormai esausto, non stava più a sentire.

ABSTRACT – In 1840, Frederick Wilhelm IV, King of Prussia, invited Felix Mendelssohn to Berlin to take part in a project of rediscovery of Greek theatre. Although Mendelssohn was not particularly attracted by the Prussian capital, he was motivated by affective factors and the desire to work on ancient subjects. Mendelssohn accepted the invitation without completely abandoning Leipzig. His stay in Berlin, however, was characterised by a series of human and artistic conflicts: the king's ambitious interdisciplinary plan did not work because of various misunderstandings due to age differences

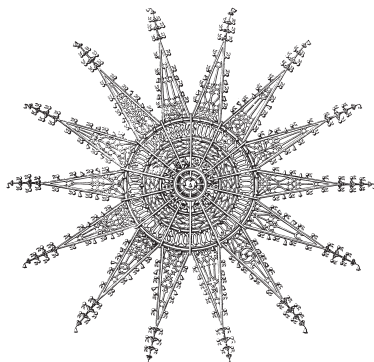
progredire dell'azione e resta analogamente immune da passioni e sentimenti umani. In Euripide il carattere soggettivo e il pathos diventano motivo dominante della tragedia, e il suo coro non esprime più, come in Eschilo, la fede popolare, ma dà voce, in quanto spettatore che riflette, ai dubbi del poeta, che tratta il mito antico con l'intenzione di ricavarne un effetto sconvolgente o commovente. Trattare questi argomenti è forse un compito naturale della musica? Ne dubitiamo» («In den erhabensten antiken Tragödien ist gerade am Wenigsten von dem, was man in einem Schauspiel "Handlung" nennt, im *Oedipus auf Kolonos* eigentlich gar keine; es ist einer grosser Monolog mit Chören, und in dieser modernen Form, mit Musik von Mendelssohn, ein Melodram, ähnlich der *Ariadne auf Naxos* mit Musik von Benda. Allein in der *Ariadne* nimmt die Musik die Stelle ein, zu der sie berufen; – sie begleitet Seelenzustände, Affecte, Leidenschaften. Ganz anders etablirt sie sich in diesen griechischen Tragödien – *Antigone*, *Oedipus*, *Medea* (Musik von Taubert) –, indem sie vorzüglich die Chöre in ihren Rayon zieht, die nichts von individueller menschlicher Leidenschaft an sich tragen; vielmehr spricht der Chor beim Aeschylos gewöhnlich nichts Anderes, als eine allgemein gültige Volksansicht über die höchste Gewalt des Fatum's, der selbst die Götter sich beugen müssen ... Beim Sophocles reflectirt der Chor die in der fortschreitenden Handlung sich verkörpernde Idee, und bleibt ebenfalls unberührt von menschlichen Leidenschaften und Empfindungen. Beim Euripides wird der subjective Character und die Leidenschaft (Pathos) herrschendes Motiv der Tragödie, und sein Chor spricht nicht mehr, wie beim Aeschylos, einen im Volke lebenden Glauben, sondern vielmehr als reflectirender Zuschauer die schwankende Ansicht des Poeten aus, der den alten Mythos mit der Absicht behandelt, eine erschütternde oder rührende Wirkung hervorzubringen. Ist es nun eine natürliche Aufgabe der Musik, solche Vorwürfe zu behandeln? Wir zweifeln»: *ibid.*, col. 179).

⁸⁶ «den Geist der griechischen Gesänge im Element des musikalischen Tons wiederzubegeben»: «Berlinerische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen», n. 257, 3 novembre 1845, cit. in BOETIUS, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie* cit., p. 240.

⁸⁷ «Berliner musikalische Zeitung», II, n. 45, 8 novembre 1845.

(for example with Ludwig Tieck), but above all to the different understandings the participants had of Greek tragedy: theatre to be read, theatre to be rethought in modern terms, or perhaps a model for rewriting modernity in a more serious way? While these polemics intertwined, Mendelssohn was writing the music for *Antigone* and *Oedipus in Kolonos* and discussing it with his friend Johann Gustav Droysen. While doing this, he was refining a compositional approach that, without claiming to rewrite the lost choruses of Greek antiquity, attempted to evoke their inspiration and their osmosis with the text. This article discusses the context of these compositions and focuses on some problems connected with the musical writing, the relationship between the German translation and the Greek original and the musical rendition of the classical poetic rhythms.

BOLLETTINO
DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE
«IL SAGGIATORE MUSICALE»
2013



Nel 2013 le attività dell'Associazione
sono state sostenute da



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI
CIMES 

CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO

e dal Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo
Direzione generale per lo Spettacolo dal vivo
Direzione generale per le Biblioteche,
gli Istituti culturali e il Diritto d'autore

INDICE DELL'ANNATA XX, 2013

Al lettore pag. 3

Articoli

GREGORIO BEVILACQUA, « <i>Materia huius artis est aer et aqua</i> »: <i>The 'Musical Rock' in Roger Caperon's "Comentum super cantum"</i> »	9
FRANCESCO BLANCHETTI, « <i>Le major Palmer</i> » di Antonio Bartolomeo Bruni, <i>ossia La folle per amore e il disertore perdonato</i> »	79
ELISABETTA FAVA, <i>Edipo in Berlino: Mendelssohn e la riscoperta della tragedia greca</i> »	185
ALBERT GIER, <i>Gegenwelten, Sehnsuchtsorte. Zur Geschichte der Utopie in der Oper</i> »	155
WILHELM SEIDEL, <i>Händels "Giulio Cesare": der Stoff, das Drama und die Arien</i> »	25
EVELINE VERNOOIJ, <i>Trasformazioni dodecafoniche ed elaborazioni timbriche nel processo compositivo di "Déserts" di Edgard Varèse</i> »	213

Interventi

ÉTIENNE DARBELLAY, <i>Réponse aux "considérations préventives" de Claudio Annibali</i> »	125
ANSELM GERHARD, <i>Il mito del secolo borghese: problemi di storiografia dell'Ottocento musicale</i> »	237
ERNESTO NAPOLITANO - MARCO TARGA, <i>Sonata e concerto a confronto. Hepokoski-Darcy e la teoria delle forme strumentali nella Wiener Klassik</i> »	103

Recensioni

D. CHARLTON, <i>Opera in the Age of Rousseau</i> (H. Schneider) »	259
CHR. FLAMM, <i>Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik</i> (M. De Santis) »	129
<i>Mozart und die europäische Spätaufklärung</i> , a cura di L. Kreimendahl (E. J. Goehring) »	265
G. SOLIS, <i>Monk's Music</i> (L. Izzo) »	133

Schede critiche

<i>The Ashgate Research Companion to Japanese Music</i> , a cura di A. McQueen Tokita e D. W. Hughes (D. Sestili)	»	147
S. BOURION, <i>Le style de Claude Debussy</i> (F. Lazzaro)	»	276
A.-E. CEULEMANS, <i>De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle</i> (G. Olivieri)	»	271
H. DANUSER, <i>Weltanschauungsmusik</i> (A. Ficarella)	»	279
C. FREI, « <i>L'arco sonoro</i> ». <i>Articulation et ornementation</i> (G. Olivieri)	»	271
A. GARBUGLIA, <i>La comunicazione multimediale e la musica</i> (J. Wijnants) . .	»	141
<i>Lettres de Franz Liszt</i> (G. de Van)	»	144
M. LONG, <i>Beautiful Monsters</i> (S. Facci)	»	139
G. W. MARTIN, <i>Verdi in America</i> (E. Senici)	»	273
P. POLZONETTI, <i>Italian Opera in the Age of the American Revolution</i> (E. Senici)	»	273
R. RUSSI, <i>Le voci di Dioniso</i> (G. Ferrari)	»	146
Notizie sui collaboratori	»	149, 283
Libri, dischi e video ricevuti	»	151, 285
Bollettino dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale» 2013	»	289
Indici delle annate XI-XX del «Saggiatore musicale»	»	305

Direttore responsabile
GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4456 del 22-2-1995

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI NOVEMBRE 2014

EDIZIONE NAZIONALE
DELLE
OPERE DI GIACOMO PUCCINI
EPISTOLARIO

COMITATO EDITORIALE

GABRIELLA BIAGI RAVENNI (COORDINATORE)

GIULIO BATELLI, MICHELE GIRARDI, ARTHUR GROOS, JÜRGEN MAEHDER,
PETER ROSS, DIETER SCHICKLING

La riconsiderazione critica di cui negli ultimi decenni è stata oggetto a livello internazionale l'opera di Giacomo Puccini, per quanto concerne sia la sistemazione delle fonti sia la revisione dei giudizi di valore, ha fatto risaltare la mancanza di strumenti adeguati per una conoscenza diretta dell'uomo Puccini. A questa lacuna intende sopperire l'edizione completa dell'Epistolario, concepita dal Centro studi Giacomo Puccini di Lucca e poi realizzata nell'Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini.

La quantità sorprendente di lettere conservate testimonia quanto Giacomo Puccini sia stato una persona importante, in Italia e nel mondo, per cui i



destinatari delle sue missive hanno custodito gli autografi perfino nei casi in cui il loro contenuto non risultava rilevante. Tanto che, nell'ultimo venticinquennio, il censimento delle lettere del musicista ha registrato un continuo incremento: gli autografi noti erano 4000 nel 1989, sono cresciuti a più di 7000 nel 2008, hanno superato le 8000 unità nel 2014; ed è pre-

sumibile che ne esistano altri ancora che prima o poi emergeranno.

La fruizione di questo patrimonio, l'unico in grado di restituirci un'immagine completa del mondo di Giacomo Puccini, finora ha sofferto di carenze di varia natura: inaffidabilità testuale delle raccolte a stampa, dispersione di piccoli

CASA EDITRICE

Casella postale 66 • 50123 Firenze
info@olschki.it • pressoffice@olschki.it

Tel. (+39) 055.65.30.684



LEO S. OLSCHKI

P.O. Box 66 • 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it • www.olschki.it

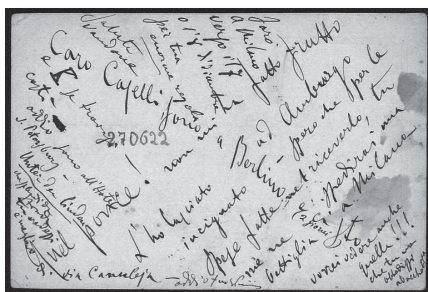
Fax (+39) 055.65.30.214

gruppi di lettere in pubblicazioni minori, di respiro locale e dalla circolazione pressoché nulla, giacenza di parte cospicua di esse, inedita, presso biblioteche e collezionisti.

L'edizione integrale dell'Epistolario pucciniano noto, realizzata con metodo critico organico, costituisce perciò un fatto culturale rilevante. Poiché consente nel modo più esauriente possibile di precisare le vicende biografiche del musicista Puccini e di connetterle in un

quadro compiuto all'articolazione dei suoi processi creativi. E poiché permette di leggere in filigrana il tessuto della storia dell'opera e della storia sociale italiana dall'ultimo Ottocento al primo dopoguerra.

L'Epistolario segue un piano strettamente cronologico, scandito in 9 volumi. Tuttavia, dato che è ipotizzabile l'acquisizione nel tempo di altre fonti, in coda alla serie si prevede la realizzazione di uno o più volumi supplementari.



PIANO DELL'OPERA

Volume	I:	<i>Lettere 1877-1896</i>
Volume	II:	<i>Lettere 1897-1901</i>
Volume	III:	<i>Lettere 1902-1904</i>
Volume	IV:	<i>Lettere 1905-1907</i>
Volume	V:	<i>Lettere 1908-1911</i>
Volume	VI:	<i>Lettere 1912-1916</i>
Volume	VII:	<i>Lettere 1917-1920</i>
Volume	VIII:	<i>Lettere 1921-1923</i>
Volume	IX:	<i>Lettere 1924</i>



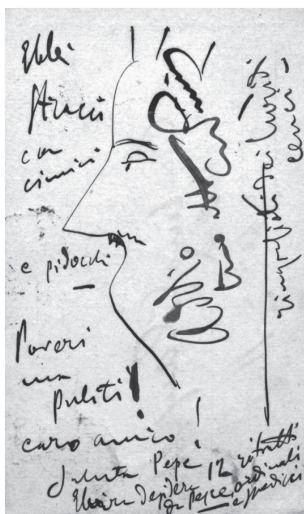
EPISTOLARIO I

1877-1896

A CURA DI
GABRIELLA BIAGI RAVENNI E DIETER SCHICKLING

Il primo volume dell'Epistolario contiene 784 lettere indirizzate da Giacomo Puccini a più destinatari negli anni dal 1877 (quando era ancora studente di musica nella natia Lucca) al 1896 (quando era ormai un compositore di opere di livello internazionale). Più di 150 lettere sono pubblicate per la prima volta. La gran parte delle altre sono presentate in nuove trascrizioni, emendate sulle fonti, o con datazioni più coerenti nei casi frequenti in cui gli autografi ne sono privi.

L'insieme fotografa il ventennio più ricco di cambiamenti radicali della vita e della carriera di Giacomo Puccini. Sul piano umano documenta gli intrecci degli affetti familiari e delle amicizie giovanili, le ambizioni e le difficoltà nel sostenerle, le scelte esistenziali coraggiose. Sul piano professionale vi sono illustrate la fase finale degli studi e quella della maturazione artistica, da *Le Villi* (che suscitò l'interesse degli esperti) e dall'*Edgar* (che invece sembrò



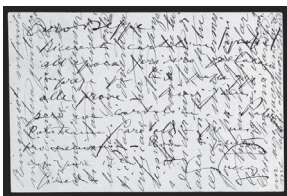
un arretramento) al primo successo indiscusso di *Manon Lescaut* e alla consacrazione definitiva de *La bohème*. Attraverso il formarsi delle relazioni di lavoro privilegiate con librettisti, editore e interpreti, così come attraverso i giudizi autocritici e le opinioni sulla critica musicale, è possibile seguire nel dettaglio la fase di acquisizione e di consolidamento del metodo di

lavoro scrupoloso e consapevole che caratterizzò tutta l'arte pucciniana.

Le lettere contenute nel volume illustrano anche la genesi di peculiari qualità di scrittura. All'eterogeneità dei destinatari e degli argomenti affrontati corrisponde, infatti, un'eterogeneità di toni e di stili. Toni affettuosi, amichevoli e confidenziali si alternano a toni formali, professionali e deferenti, talvolta persino untuosi. Vi si mescolano la cronaca quotidiana, la richiesta spicciola, la citazione colta o pseudo-colta, il linguaggio licenzioso e l'imprecazione – sovente nella medesima lettera – e



convivono con l'esibizione di figure retoriche, coi giochi di parole, i doppi sensi, i neologismi, i nonsense e le contaminazioni linguistiche. Un'inclinazione



poetica si avverte nelle frequenti rime che occhieggiano dalla prosa e si materializza nel gioco intellettuale delle lettere in versi, spesso in risposta a lettere in versi degli interlocutori. Una vena grafica spiccata traspare dalle modali-

tà inusuali di utilizzare lo spazio di fogli e cartoline postali, nonché dal vezzo di sostituire i disegni ad alcune parole chiave.

Tutto ciò l'edizione critica cerca di rendere con fedeltà, restituendo per quanto possibile la lingua e la verve comunicativa di Giacomo Puccini nella sua viva e varia articolazione, con il minimo possibile di interventi normalizzanti.

Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini.

Volume I: Lettere (1877-1896)

2015, cm 17 × 24, 720 pp. ca. con 16 tavv. f.t. a colori. Rilegato in seta. € 70,00
[ISBN 978 88 222 6363 6]

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE DI GIACOMO PUCCINI

Presidente

VIRGILIO BERNARDONI

Commissione scientifica

GIULIO BATTELLI (Istituto musicale «L. Boccherini», Lucca)

VIRGILIO BERNARDONI (Università degli studi di Bergamo)

GABRIELLA BIAGI RAVENNI (Università degli studi di Pisa)

MARIA IDA BIGGI (Università degli studi di Venezia)

LINDA B. FAIRTILE (Richmond University)

MICHELE GIRARDI (Università degli studi di Pavia)

ARTHUR GROOS (Cornell University, Ithaca)

JÜRGEN MAEHDER (Freie Universität, Berlin)

PETER ROSS (Bern)

EMILIO SALA (Università degli studi di Milano)

DIETER SCHICKLING (Stuttgart)

MERCEDES VIALE FERRERO (Torino)

Segretario-tesoriere

GIULIO BATTELLI

CASA EDITRICE

Casella postale 66 • 50123 Firenze
info@olschki.it • pressoffice@olschki.it



LEO S. OLSCHKI

P.O. Box 66 • 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it • www.olschki.it

Tel. (+39) 055.65.30.684

Fax (+39) 055.65.30.214

Abbonarsi a

IL SAGGIATORE MUSICALE

conviene!

Per gli studenti
sconto del 20%
per la durata di 4 anni
a partire dal primo abbonamento

**Per gli abbonati e per i soci dell'
Associazione culturale Il Saggiatore Musicale**

sconto del 15%
su tutti i volumi del
CATALOGO OLSCHKI

CASA EDITRICE
Casella postale 66 • 50123 Firenze
info@olschki.it • periodici@olschki.it



LEO S. OLSCHKI
P.O. Box 66 • 50123 Firenze Italy
orders@olschki.it • www.olschki.it

Tel. (+39) 055.65.30.684

Fax (+39) 055.65.30.214

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia
fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

COMITATO DIRETTIVO

Marco Beghelli (Bologna), Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni),
Maurizio Giani (Bologna), Philip Gossett (Chicago-Roma), Raffaele Pozzi (Roma),
Cesarino Ruini (Bologna), Daniele Sabaino (Cremona),
Manfred Hermann Schmid (Tübingen), Tilman Seebass (Innsbruck),
Nico Staiti (Bologna), Martin Stokes (Londra),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIREZIONE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna; direttore)
Andrea Chegai (Roma; vicedirettore), Alessandro Roccatagliati (Ferrara; vicedirettore)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Andrew Barker (Birmingham),
Margaret Bent (Oxford), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Giorgio Biancorosso (Hong Kong), Bonnie J. Blackburn (Oxford),
Gianmario Borio (Cremona), Juan José Carreras (Saragozza), Giulio Cattin (Vicenza),
Fabrizio Della Seta (Cremona), Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino),
F. Alberto Gallo (Bologna), Giovanni Giuriati (Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Joseph Kerman (†),
Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.), Miguel Angel Marín (Logroño),
Kate van Orden (Berkeley), Giorgio Pestelli (Torino), Wilhelm Seidel (Lipsia),
Emanuele Senici (Roma), Richard Taruskin (Berkeley)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi), Antonella D'Ovidio (Firenze),
Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Gorizia), Giorgio Pagannone (Chieti),
Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo), Anna Quaranta (Bologna),
Paolo Russo (Parma), Gabriella Sartini (Bologna), Carlida Steffan (Modena),
Marco Uvietta (Trento)

Hanno collaborato come redattori:
Nicola Badolato, Jacopo Doti, Francesco Lora,
Francesco Scognamiglio e Maria Semi (Bologna)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di almeno due studiosi, membri del comitato direttivo o consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I contributi, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, accompagnati da un *abstract* (25-35 righe), vanno inviati in due formati elettronici sia come file di testo (.doc o simili) sia come file .pdf all'indirizzo segreteria@saggiatoremusicale.it. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70 000 battute, circa 15 000 parole in inglese).

