



Consonanze 20

LA LIBRETTOLOGIA, CROCEVIA INTERDISCIPLINARE PROBLEMI E PROSPETTIVE

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala



La librettologia, crocevia interdisciplinare

Problemi e prospettive

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza
20

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Maria Patrizia Bologna (Università degli Studi di Milano), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-986-7

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11 – 20141
Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Introduzione	7
ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, EMILIO SALA	
RICERCHE	
Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo	15
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI	
La fortunata figura di Serse nel melodramma del Sei-Settecento attraverso alcune riscritture	39
STEFANO SAINO	
Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura librettistica del Settecento: <i>La clemenza di Tito</i> da Metastasio a Mazzolà	47
PAOLO D'ACHILLE	
Le avventure di Astrea: da Metastasio a Monti	61
WILLIAM SPAGGIARI	
Una nuova fonte per il libretto del <i>Trovatore</i>	73
FABRIZIO DELLA SETA	
Intorno a Francesco Maria Piave: su alcune fonti inedite della <i>Forza del Destino</i>	79
ANTONIO ROSTAGNO	
Fonti e riscritture dell' <i>Otello</i> tra Rossini e Verdi	119
FRANCESCO SPERA	
Da <i>Le Racine</i> a <i>Fedra</i> di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale	129
FEDERICA MARSICO	

INTERVENTI E PROSPETTIVE

L'italiano in musica nelle diverse epoche dell'opera lirica VITTORIO COLETTI, ELISABETTA FAVA	147
Dalla parte dei librettisti EMANUELE D'ANGELO	161
Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della <i>Giocasta</i> di Azio Corghi MADDALENA MAZZOCUT-MIS	169
Pensieri, parole, opere e (o)missioni EDOARDO BURONI	181
Indice dei nomi	195
Indice delle opere liriche	201

Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo

Alessandro Roccatagliati

1.

A differenza delle edizioni critiche di opere in musica varate nell'ultimo trentennio del secolo scorso – ad esempio le encomiabili imprese di Casa Ricordi per Rossini, Verdi e Donizetti – quelle iniziate con gli anni Duemila hanno acquisito l'idea di pubblicare, oltre alle partiture che ovviamente contengono le “parole del libretto sotto le note”, anche il libretto in quanto tale. Ciò vale per l'edizione Bellini (che ho l'onore di condirigere con Fabrizio Della Seta e Luca Zoppelli), la Cavalli e la Pergolesi capeggiate rispettivamente da Rosand-Bianconi-Torrente e da Claudio Toscani, la Rossini-Bärenreiter varata nel 2007 dal compianto Philip Gossett, l'antologico progetto OPERA promosso dalla Akademie der Wissenschaften und der Literatur di Magonza sotto la direzione di Thomas Betzwieser. E la scelta si è affermata a tal segno che la stessa capostipite Edizione Rossini dell'omonima Fondazione di Pesaro l'ha fatta propria a partire dalla sua ultima opera edita.

A questo punto diviene però del tutto opportuna e urgente una riflessione di metodo, poiché si presenta un problema serio. Quale? La difformità dei nostri comportamenti ecdotici nello specifico ambito. Le edizioni Bellini Cavalli e Pergolesi, infatti, pubblicano – mi si lasci per ora semplificare brutalmente – *due* testi verbali distinti: il “libretto-fattosi-partitura”, a partire dalla fonte principale musicale, e il “libretto-manufatto-drammatico-letterario”, a partire dalla fonte principale letteraria. La Rossini-Bärenreiter pubblica invece *un unico* testo verbale, quello che si ritrova nella fonte principale musicale: dopo averlo ovviamente edito in partitura, dello stesso testo dà a volume anche una versione ricondotta a fattezze di tipo letterario. OPERA ha invece iniziato la sua serie di edizioni – lo si può constatare nel primo volume pubblicato, *Prima la musica e poi le parole* di Salieri-Casti – mettendo a disposizione *tre* testi verbali: oltre a quello “fattosi partitura”, edito nel volume stampato di tipo tradizionale, vengono allestiti tra gli apparati immagazzinati sulla piattaforma informatizzata o nel supporto USB accluso, impaginati in parallelo, sia il testo verbale secondo la fonte principale letteraria, sia un terzo testo ricavato “a ritroso” dalla fonte principale musicale.¹

1. Le successive edizioni uscite nella serie, *Annette et Lubin* (1762) di Adolphe Benoît Blaise *et alii* a cura di A. Münzmay apparsa nel 2016 e *Medea* (1775) di Georg Anton Benda a cura di J. Krämer pubblicata nel 2018, pur nella loro diversità e specificità tipologica (si tratta di un *opéra*

Ora, se si pensa che lo stesso editore Bärenreiter promuove le edizioni Cavalli, Rossini e OPERA, verrebbe da dire, sorridendo: «Kassel, attenzione, abbiamo un problema!».

In questo contributo tematizzo queste nostre difformità di comportamento e affronto alcune problematiche teoriche e pratiche connesse ai tre diversi approcci. Col fine, sin d'ora non celato, di spezzare una lancia in favore d'una maggiore omogeneità tra i nostri procedimenti editoriali.

2.

La scelta in favore dei *due* testi che inaugurammo per Bellini, ormai quasi vent'anni fa, derivava da riflessioni e discussioni a più voci del decennio precedente: avevano meditato e scritto in proposito Bianconi, Fabbri, Gronda, La Face, Wiesend, Castelvechi, e pure chi qui firma.² La natura distinta di quei due testi verbali organizzati, che pure emanano da un ceppo di concezione unica, è stata messa sempre più a fuoco via via che venivano identificati i precipui caratteri dell'autonomia letteraria del "testo-libretto" in sé. Autonomia che è pienamente tale sebbene sussista *contestualmente, in unione* alle molte "funzioni d'uso" che pure, certo, il libretto esplica nel momento in cui lo si impiega nelle fasi della composizione musicale e della messinscena teatrale.

Per rendere bene un tale concetto è utilissimo fare notare le differenziate modalità di nascita, configurazione, diffusione e tradizione che caratterizzano l'oggetto-libretto e l'oggetto-partitura (una definizione massimamente efficace, in tal senso, la si ritrova ad esempio nella prefazione all'edizione Cavalli³). Ma una circostanza almeno altrettanto eloquente è che, sul piano storico, quei due testi hanno a lungo "concorso", "co-agito" ciascuno in maniera propria e distinta a realizzare un "terzo testo", quello fondamentale: lo spettacolo dato in scena. Un concorrere, si badi bene, non meramente teorico, bensì radicato nella concreta prassi teatrale. Basti ricordare che la più parte delle didascalie del libretto – scenografiche, d'ambientazione, di movimento scenico, di gestualità – per lungo tempo hanno determinato autonomamente l'agire dei vari artefici della messinscena teatrale (pittori, macchinisti, costumisti, trovarobe, coristi, e gli stessi cantanti-attori). Molte di esse, infatti, sfioravano appena il tavolo da lavoro del musicista e influenzavano per nulla o pochissimo il suo lavoro compositivo: i manoscritti poetici di lavoro forniti al compositore spesso contemplavano solo le didascalie indispensabili (quelle d'effetto sonoro, d'entrata/uscita, di stato

comique e di un *Melodram* alla tedesca), fanno pensare che la scelta adottata per l'opera di Salieri potrebbe non essere più riproposta all'interno del progetto OPERA. Fu attorno al progetto stesso che fui invitato a sistematizzare una prima volta mie riflessioni pluriennali che qui porgo di nuovo in lingua italiana, dopo averle pubblicate in Roccatagliati 2017.

2. Cfr. Roccatagliati 1990; Wiesend 1993; La Face 1994, 16; Castelvechi 1994; Bianconi 1995, 151 s.; Gronda 1997; Fabbri 1997.

3. Si veda Bianconi 2013.

emotivo); le note su scenografie e attrezzeria venivano di prassi trasmesse direttamente dai poeti agli operatori di palcoscenico; e i poeti stessi agivano usualmente da proto-registi nel curare, fra l'altro, l'azione scenica dei cantanti fissata nelle didascalie consegnate al libretto mandato in stampa.

Al di là di simili dati di fatto, storicamente comprovati e logicamente forti, la spinta a pubblicare in edizione critica i due distinti testi, ciascuno a partire dalla propria fonte elettiva, viene poi anche dalle concrete utilità pratiche e conoscitive d'una tal prassi.

V'è convenienza pragmatica, innanzitutto, nel rendere modernamente consultabili testi librettistici strutturalmente fededegni, messi a punto proprio mentre si ripristina al meglio l'insieme delle loro espressioni testuali. Sono infatti ancora troppo diffuse edizioni di libretti, sia italiani che francesi o tedeschi, poco o per nulla affidabili. Tutti abbiamo presente quelle destinate alla maggioranza dei fruitori teatrali e discografici, che si crede possibile soddisfare con testi librettistici non di rado derivati dalla prima fonte sottomano, oppure ritrascritti pedestremente da registrazioni o spartiti e quindi, nelle strutture metriche del loro dettato, spesso del tutto fuorvianti. Fra l'altro, al di là di studiosi di letterature, musicologi e melomani, nel mondo professionale dei teatri d'opera non mancano certo coloro che – oggi come sempre – coi libretti in mano si trovano a lavorare quotidianamente. Giusto quindi fornire loro un ausilio testuale il più possibile rigoroso.

Un'edizione del libretto che sia “di riferimento” è poi utile anche per un fenomeno comunicativo molto tangibile che si dà fra palcoscenici e platee. Lo si deve ai reali meccanismi con cui l'opera in musica concretizza per intero la sua efficacia estetica. Tutti sappiamo bene quanto la lettura del libretto sia essenziale al realizzarsi della comunicazione teatrale fra esecutore operistico e spettatore. E non solo – banalmente – per percepire il dettato verbale delle battute cantate (non sempre capitale, in specie ove la musica massimamente s'accende), ma anche in casi più sottili. Per esempio quando una didascalia, relativa ad atteggiamenti attoriali impossibili a prodursi o impercettibili in teatro («pallido», «arrossisce», «con sguardo espressivo» ecc.), affida per intero ad una lettura librettistica “concorrente” le proprie *chances* di contribuire all'effetto teatrale complessivo. Dunque, anche il libretto come libretto, letto contestualmente, diviene parte costitutiva della comunicazione operistica. Visto che, tra l'altro, nemmeno i moderni testi proiettati sull'arcoscenico possono in proposito soccorrere.

V'è però un terz'ordine di utilità che mi pare decisivo e dirimente, se consideriamo e abbiamo a cuore il nostro lavoro di musicologi ricercatori. L'esperienza personale di studioso mi porta infatti a sostenere che tenere distinti i due testi – dapprima sul piano concettuale ma poi proprio anche nella prassi ecdotica, filologico-editoriale – ha in sé una fortissima “utilità euristica”. L'edizione critica, si sa, è l'occasione migliore possibile per percorrere o ripercorrere dappresso tutte le fasi costitutive, la cosiddetta genesi, dei testi

drammatico-musicali interessati. E poiché tutti ormai sappiamo come il libretto e la sua versificazione strutturata costituissero materiale creativo di base per il musicista (e non poco vincolante!), è nei fatti che le indagini attinenti al processo compositivo di un'opera musicale possano giovare parecchio di una considerazione adeguata della “dualità” connaturata ai testi verbali che la costituiscono.

Mi sia consentito entrare appena nei particolari, con digressione solo apparente. Sulla base della nozione che nel libretto sussistono – soprattutto sul piano metrico, ma anche su quello delle didascalie – varie prescrizioni/prefigurazioni relative a forme musicali semplici e complesse, ho avuto modo a più riprese di constatare, per lo più su repertori ottocenteschi, che vale sempre la pena interrogarsi sulla forme di realizzazione in musica di quelle stesse prescrizioni/prefigurazioni.⁴ Molto rivelatrici, infatti, sono di solito le discrepanze, le difformità, le scelte drammatico-musicali, o anche strettamente testuali, che il musicista attua differenziandosi parzialmente o totalmente da quanto previsto/prefigurato dal poeta librettista. Detto altrimenti, quelle discrepanze danno modo di entrare, interpretativamente, nel laboratorio del compositore cogliendolo in un momento preciso: quello in cui è alle prese con la suggestione “parzialmente autonoma” costituita dal libretto e decide, per una qualche ragione, di discostarsene e di esercitare così a sua volta una propria autonomia creativa più ampia ancora rispetto a quella – di per sé decisiva – di dar corpo in canto e suoni alla specifica situazione teatrale.

È capitato di indagare in questa maniera lavorazioni condotte anche da Rossini, Meyerbeer o Donizetti, in scritti che ho pubblicato negli ultimi anni.⁵ Ma un esempio lampante su quanto possa essere utile alla ricerca procedere in tal modo in sede d'edizione critica lo ricavo della *Sonnambula* di Bellini.

Nel “numero” musicale consacrato all'uscita in scena del tenore Rubini saltarono subito all'occhio mio e di Luca Zoppelli curatori due cose: da un lato, che per essere pezzo di sortita da protagonista maschile (gli autori lo battezzano inequivocabilmente «Cavatina Elvino», nei rispettivi manoscritti) esso si struttura come creazione del tutto particolare a partire dalla forma-base della Scena ed aria, visto che prevede interventi molto consistenti di Amina soprano; dall'altro lato, che nella cabaletta finale v'è una grossa discrepanza tra il testo poetico che Romani volle stampare nel libretto originario e quello che Bellini pose sotto le note. Per capire come andassero le cose su ambedue i piani, durante la genesi dell'opera a cavallo tra 1830 e 1831, soccorrevano – un caso particolarmente fortunato – varie fonti manoscritte: non solo la partitura autografa di Bellini, ma anche due diversi fogli autografi di Felice Romani (che contengono altrettanti stadi evolutivi del testo poetico) e un foglio *recto-verso* di abbozzo musicale belliniano.

4. Per approfondimenti generali e particolari su questo concetto di “prescrizione librettistica” sia concesso rimandare a Roccatagliati 1996 e al più recente Roccatagliati 2013, 41-51.

5. Si vedano Roccatagliati 2010, Roccatagliati 2011 e Roccatagliati 2014.

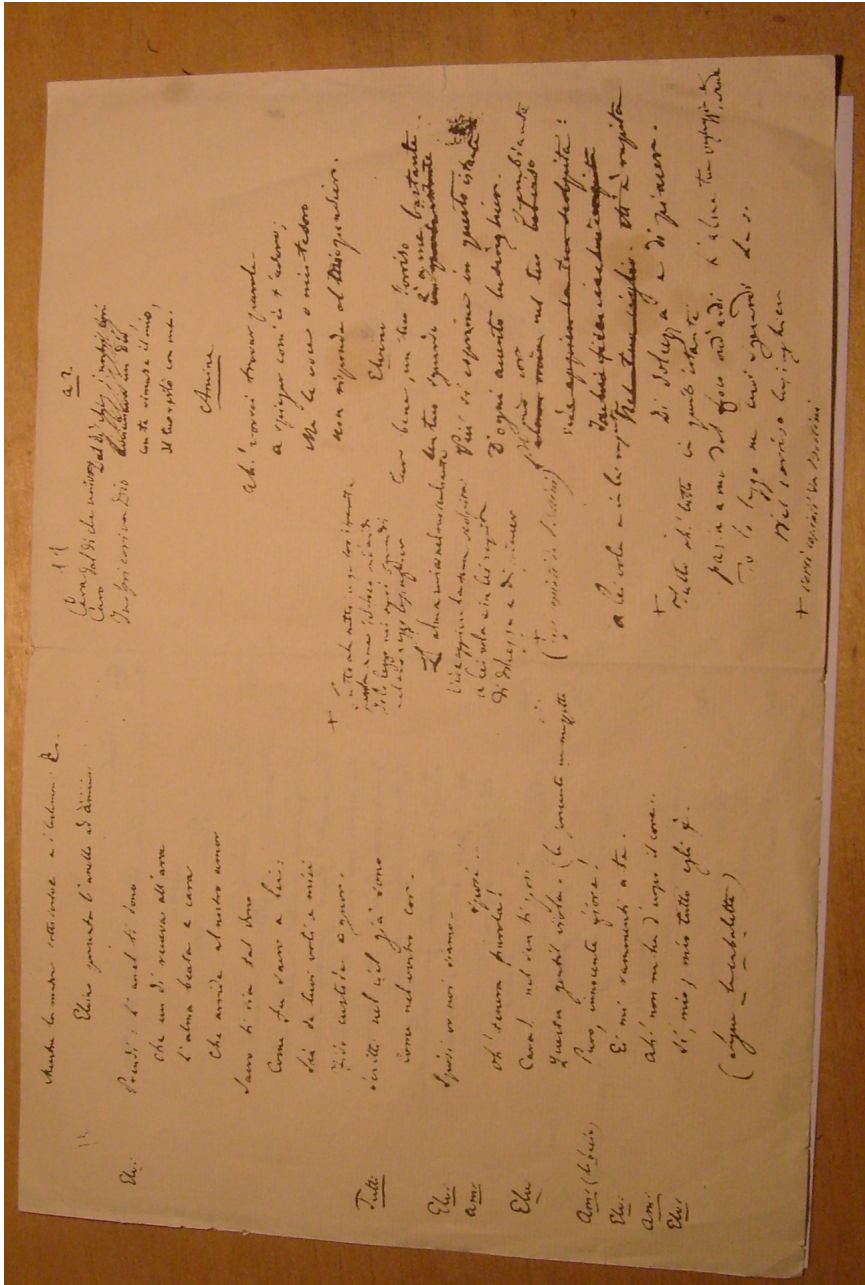


Figura 1: Siena, Accademia Musicale Chigiana, *La sonnambula*, libretto autografo, cc. 5-6

Ora, ai fini del nostro discorso, lascio da parte quanto riguarda la progressiva elaborazione della particolare forma del brano,⁶ mentre mi concentro sulla discrepanza tra i due testi della cabaletta (si veda la riproduzione del manoscritto librettistico qui a FIGURA 1). Una volta che Romani ebbe steso una prima volta la serie di strofe “formalmente insolite”, nella facciata di destra del foglio, un lavoro accanito sia del poeta sia del musicista si concentrò appunto sui versi della vera e propria Cabaletta. Gli ottonari di Amina si presentano infatti intatti, mentre attorno a quelli del tenore si continuò a ricercare – ferma restando una struttura bistrofica a rime *abbx cddx*, con tronca in “èr” – quella giusta miscela fra rime in “ante” (bastante, istante, sembante), in “iso” (sorriso, viso) e in “ita” (scolpita, rapita) che aveva impegnato Romani fin dagli abbozzi librettistici menzionati. Quando poi si giunse ad un risultato che Bellini ritenne convincente, ossia alla versione poetica restituita da suoi due interventi autografi situati in margine sinistro a metà della facciata (la terza mano che si distingue è quella della vedova di Romani, che annota due volte, da partigiana della dignità d’autore del marito, «versi copiati da Bellini»), egli fu pronto a metterla in musica, visto che così la si ritrova in partitura autografa. Procedette diversamente, invece, riguardo ai primi due settenari dell’antecedente “a due”: l’autografo musicale mostra che in prima stesura di partitura scheletro impiegò quanto Romani gli aveva fornito («Dal di che i nostri cori / Avvicinava un Dio») ma poi, non ritrovandosi soddisfatto causa la melodia che aveva deciso di riprendere (dall’accento tonico in prima sede, su nota di lunga durata), li cancellò e sostituì, tanto in partitura quanto sulla pagina librettistica manoscritta, con «Caro/Cara dal di che univa / I nostri cori un Dio» (si veda la riproduzione dall’autografo musicale qui a FIGURA 2).

In tutti e due i casi, però, a Romani le soluzioni non dovettero andare a genio, visto che nel libretto per la “prima” del 6 marzo 1831 al Teatro Carcano volle stampare altro. Per l’inizio della quartina dell’“a due” si attenne alla propria versione, certo migliore sul piano dello stile poetico e della plausibilità di senso. In conclusione della prima quartina della cabaletta, invece, dovette chiedersi cosa significasse quel «vezzo lusinghier», o cosa mai si potesse «legg[ere]» in un «vezzo». Così, nell’edizione, finì per recuperare l’immagine dei sorrisi che aveva esplorato nei suoi abbozzi, e chiuse la quartina stessa sul verso – non presente nel manoscritto più evoluto – «Nel tuo riso lusinghier». L’esigenza di tenere ben distinte le edizioni del testo in partitura e di quello pubblicato in forma di libretto appare qui, dunque, del tutto evidente: su questi versi di questo pezzo, a tutti gli effetti, volontà d’autore di Romani e volontà d’autore di Bellini giunsero infine a divergere.

6. In proposito si rimanda a Roccatagliati–Zoppelli 2009, 24 s.

A page of handwritten musical notation for the opera 'La sonnambula'. The page features ten staves of music. The notation is in ink on aged paper. The first staff has some markings at the beginning, including 'C. 18' and 'X 18'. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a cursive, handwritten style. There are some annotations and corrections throughout the score, including '8.' and '17' in the first two staves, and '8.' in the third staff. The text 'C. 18' and 'X 18' is written in the top left corner. The page number '21' is written in the bottom right corner.

Figura 2: Milano, Archivio Storico Ricordi, *La sonnambula*, partitura autografa, c. 39 verso

3.

Chiarito dunque quanto sia euristicamente utile considerare e pubblicare distintamente i due testi verbali, mi sento di fare qualche altra riflessione sulla natura e la misura del lavoro editoriale che è opportuno condurre su ognuno di essi. Tratto subito dell'edizione solo letteraria del libretto. Sotto due soli aspetti. Primo: quale fonte principale adottare? Secondo: quanto vogliamo intervenire su questa fonte con ritocchi d'adeguamento o normalizzazione basati su criteri di critica testuale?

Sulla questione della fonte principale, già l'esempio appena fatto ha mostrato come la "volontà finale" dell'autore Romani si sia registrata solo al momento della edizione a stampa in occasione della prima. I manoscritti librettistici di *Sonnambula* che abbiamo visto, tuttavia, erano carte in corso di lavorazione, non certo "belle copie" rifinite, pronte per la tipografia. Nel caso invece queste esistessero, dovremmo ricorrere ad esse? La filologia incline all'adozione del *codex optimus* raccomanderebbe di considerare con massima attenzione un testimone così sorvegliato dall'autore.⁷ D'altro canto, la bibliografia testuale di stampo anglosassone potrebbe consigliare di prendere a modello un testo ideale ove le lezioni sostanziali (le parole, le strutture metriche) provenissero dal testo finale a stampa e le accidentali (punteggiature e grafie) dal manoscritto, presumibilmente più vicino alle intenzioni originarie dell'autore poetico perché non sottoposto agli usi uniformanti del compositore di tipografia. Tuttavia, l'esame che è capitato d'effettuare su una copia manoscritta completa pur così evoluta del libretto del *Pirata* di Romani-Bellini – è conservata all'Archivio di Stato di Milano – evidenzia ancora una volta le specificità di genere della creazione librettistica per musica.

Le differenze della stampa della "prima" da questo manoscritto⁸ sono talmente poche che, per quantità e qualità, potrebbero anche essere state determinate in bozze. Eppure, malgrado la prossimità, nel tragitto dal manoscritto all'edizione avvennero molteplici "completamenti" del dettato. Qualcosa di piuttosto consistente, prima di andare in stampa, s'intromise provenendo dal tavolo di Bellini: due quartine di decasillabi dell'Adagio del duetto Imogene-Gualtiero nel second'atto, di cui non ci rimangono stesure poetiche manoscritte visto che la copia milanese prevedeva lì ancora due esastici di settenari. Ma il più dovette essere frutto delle prove di scena, con messe a punto operate da Romani sulle didascalie, sia come prescrizioni per gli agenti in palcoscenico, sia come informazioni "concorrenti" con cui coinvolgere gli spettatori nell'effetto globale. Ciò vale per la precisazione «da tempesta è al suo colmo» all'inizio dell'opera; oppure per il «ravvolto nel mantello» e per altri vari gesti drammatici fra Imogene e Gualtiero nel loro primo duetto; oppure ancora

7. Cfr. Greg 1950-51.

8. Il confronto è stato fatto tra le carte conservate in Archivio di Stato di Milano, Fondo Autografi, dono Galletti, cartella Felice Romani, 5 e *Il pirata. Melodramma in due atti da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala l'autunno del 1827*, Milano, Fontana, 1827.

per varie rifiniture apportate alle descrizioni delle scenografie e delle decorazioni, probabili frutti tardi dei compromessi imposti dalle realizzazioni di Sanquirico e dei macchinisti.

Già solo questo, ai fini dell'edizione del libretto, rafforzerebbe la preferenza per la prima pubblicazione a stampa quale testo di riferimento. Ma vi furono poi anche altri interventi che il poeta operò per garantire al libretto solo "da leggere", e non da udire musicato, qualche grammo in più di dignità letteraria. Vari versi qua e là, infatti, furono cambiati pur mantenendo il medesimo metro e, quasi del tutto, lo schema delle rime. Con almeno due diversi scopi, a quanto si può desumere: di plausibilità drammatica e di eufonia non ripetitiva. Ma questi stessi versi che Romani modificò all'ultimo, nel passaggio dal manoscritto alla stampa, furono invece quelli che Bellini in partitura lasciò, perché già *effettivamente posti in musica*. E ovviamente anche la nostra edizione li manterrà come tali. Nel rispetto – una volta ancora – delle due volontà d'autore infine divergenti.

Per quanto concerne invece il tasso di intervento critico sul "testo-libretto" che si va a pubblicare, confesso che mi ritrovo ad essere piuttosto possibilista e tollerante. Nella edizione Bellini noi pubblichiamo un testo molto rispettoso della stampa della "prima", mentre osservo che i criteri dell'edizione Cavalli sono molto più "interventisti". So poi che l'edizione Pergolesi pubblicherà nei singoli tomi addirittura l'anastatica dei libretti originari, mentre una loro edizione vera e propria avverrà in seguito, in un'apposita raccolta completa in volume a sé. Ebbene, tutte queste soluzioni mi paiono legittime. Ad un patto, però. Che comunque si conservi un "minimo comune denominatore" di rigore editoriale, che a mio parere è facile definire in sintesi così: della fonte principale "primo libretto a stampa" occorrerà sempre riprodurre (a) le strutture metriche, tramite conservazione delle segnaletiche grafiche originarie; (b) le indicazioni di canto simultaneo, ove assumano forma graficizzata; (c) solo ed esclusivamente le didascalie concepite dal librettista; (d) tutto ciò di cui il compositore per mille ragioni ha voluto fare a meno e invece il librettista no (caso più macroscopico: i "versi virgolati").

Veniamo piuttosto ora ad un paio di questioni concernenti l'edizione critica del testo verbale così come viene travasato nel corpo delle partiture. Mi serve partire da un concetto che può apparire scontato, ma che forse non sempre consideriamo fino in fondo nelle sue implicazioni. Al momento di confezionare le partiture in edizione critica noi oggi approntiamo testi che vogliono essere «rigorosamente fedeli alle fonti ... e pur eseguibili secondo la prassi attuale».⁹ V'è però il problema che per rendere effettivamente eseguibile la partitura secondo gli standard correnti noi provvediamo a colmare la distanza che sussiste tra la concezione di una partitura sei-sette o ottocentesca e quella per noi abituale. Si parte infatti da un testo-fonte principale che i musicisti dell'epoca sapevano

9. Sul nodo problematico delle cosiddette edizioni storico-critiche del secondo Novecento, tutte improntate al compromesso tra queste due esigenze nell'ambizione di ossequiare «das Prinzip einer Fundierung des Praxis durch Wissenschaft und einer Legitimation der Wissenschaft durch Praxis», la riflessione di riferimento è ancora Dahlhaus 1978, 21.

sarebbe giunto alla realizzazione in forma di spettacolo: (1) attraverso altre mediazioni, testuali e non, che lo specificchino e completino (del copista nella redazione della partitura d'uso e delle parti; delle consuetudini esecutive tacitamente applicate da cantanti, concertatore, primo violino e orchestrali); (2) in concorso con altri testi (il libretto con le didascalie precise; le note delle scene; quelle del vestiario); (3) anche modificato attraverso lezioni particolari o varianti – trasporti, tagli, innesti – se utili alla buona riuscita del tutto. Le partiture di cui comunemente ci serviamo nella pratica odierna, invece, vengono concepite come testi onnicomprensivi, unici, esaustivi, d'uso diretto e immediato, in cui la configurazione delle musiche e delle notazioni verbali a corredo è organica, intangibile e cogente. Insomma: la necessità di rendere eseguibile in teatro il nostro lavoro filologico piega oggettivamente ogni sforzo ricostruttivo e conservativo a quelle logiche prevalenti – esaustività, unicità, completezza, immediatezza d'uso – che oggi sono richieste dagli esecutori dei teatri.

Ora, si badi bene, non v'è nulla di nuovo in tali interventi editoriali integrativi che noi attuiamo per rendere eseguiti al meglio, e al massimo della consapevolezza storico-critica, questi testi. Come appena detto, i compositori prevedevano implicitamente siffatte “licenze di completamento” plurime; e in tal senso noi curatori critici non siamo dunque altro che gli ultimi di una lunga serie di “interpreti” di quelle loro volontà d'autore deboli, lasche, “arrendevoli”. Tuttavia, la peculiare onnicomprensività delle nostre odierne partiture deve indurci a scelte particolarmente vigili e consapevoli. Anche – ciò che qui interessa – per quanto concerne i “completamenti” che è legittimo operare sul testo verbale in partitura.

Ora, anche da questo punto di vista la presa di coscienza concettuale circa la natura dei due testi (relativamente) autonomi può venirci in soccorso. Basti accennare a due diversi aspetti. Il primo è quello della correttezza, pulizia, coerenza ed eleganza del testo verbale posto in calce alle note. Sappiamo tutti come i compositori d'opera fossero, perlopiù, non granché letterati, e come quindi controllassero a fatica aspetti quali l'ortografia, le punteggiature, l'uso dei segni enfatici, la costanza nei comportamenti grafici (si faccia mente solo alle oscillazioni nell'uso dei puntini di sospensione a fini espressivi: .., ..., ecc.). Riguardo a tutto ciò io credo fermamente che il libretto a stampa della “prima” possa fungere da utilissima fonte secondaria per l'approntamento della partitura stessa (naturalmente solo nei passi corrispondenti, e ovviamente con tutte le necessarie segnalazioni a commento critico circa i vari interventi operati). Solo quel testo a stampa, infatti, veniva controllato fino in fondo in questi particolari, e da parte dell'artefice più titolato a farlo: il poeta letterato. La conservazione in quanto tale del dettato dei musicisti, laddove palesemente problematico o scorretto, rischia d'essere a parer mio sterile feticismo.

Il secondo aspetto di delicatezza, direi ancor più rilevante, è invece quello della forma che va fatta assumere alle didascalie poste in partitura. Qui, è noto, le discrepanze tra i due testi verbali, quello a libretto e quello a partitura, sono

Nel primo passo, infatti, libretto e partitura si muovono su piani ben differenti: prescrizione per il costumista da un lato, espressione e sincronizzazione dei movimenti dall'altro; qui dunque non ci possono essere dubbi nell'assemblare additivamente le due fonti. Nel secondo caso, al contrario, Bellini per così dire discioglie e articola lungo lo svolgimento del dialogo la didascalia di carattere sintetico e narrativo data nel libretto. È evidente che in partitura si debbano utilizzare le didascalie di Bellini; ma il dubbio se recuperare o meno da Pepoli il particolare attoriale di Riccardo che, stupito, si appoggia alla spada nella recente edizione critica dei *Puritani* è stato sciolto in positivo dal curatore Fabrizio Della Seta.¹¹

4.

Mi distanzio ora dal mio modo di pensare per interrogarmi su quello di chi ha compiuto scelte diverse. È il caso di *Works of Gioachino Rossini*, come è possibile scorgere bene nell'edizione del *Barbiere di Siviglia* datata 2008. Qui di seguito riporto poche frasi che concernono i criteri di edizione del libretto, anteposti al testo verbale stampato a sé stante:

This libretto presents a reading text of *Il barbiere di Siviglia* in the form in which it was essentially set to music by Rossini and his collaborators (as presented in **WGR**). Because it is a reading text, however, it intervenes to preserve the correct poetic metric scansion and verse forms, drawing when appropriate on the structure of the original printed libretto (**RO**¹⁸¹⁶). All integrations from **RO**¹⁸¹⁶ are placed in square brackets... Stage directions are normally given in the fuller form found in **RO**¹⁸¹⁶; places where the reading of **A** [l'autografo musicale] has been preferred are noted.¹²

Come dicevo all'inizio, un unico testo verbale, quello di partitura, è «essentially» la fonte principale anche per il libretto letterario. «Because it is a reading text, however», si ricorre alla edizione originaria del 1816 tanto «to preserve the correct poetic metric scansion and verse forms» quanto per le didascalie, giacché essa le presenta «in fuller form».

Devo confessare che non colgo una ferrea logica di causa-effetto tra lo svilire prima la creazione di Sterbini considerandola mero “testo di lettura” (giacché assoggettata qui alle revisioni-manipolazioni rossiniane) e voler poi invece motivare proprio con tale sua qualifica l'esigenza di dargli forme metriche coerenti. Così come resto perplesso sul significato filologico di quell'«essentially», visto che lo scheletro metrico-formale che si desume integralmente dalla asserita fonte ausiliaria – il libretto stampato della “prima” – è in realtà una componente

11. Si veda Bellini 2013, 306-308, 362 e 369-372.

12. Rossini 2008, LVI.

geneticamente “profonda” e strutturalmente fondamentale di qualsivoglia ideazione o configurazione di un testo-libretto. Preferisco tuttavia soffermarmi sugli inconvenienti filologici e sugli ammanchi conoscitivi che possono essere generati da un tale rifiuto della logica ecdotica dei “due distinti testi concorrenti”.

Lo si può fare in breve, tramite pochi esempi tratti dai soli primi due “numeri” musicali dell'opera rossiniana (a p. 28-30, Tavola 1, ne trovate il testo verbale nelle due versioni affiancate: quella originaria del 1816 e quella stampata nell'edizione 2008). Esempi che si basano – lo immaginerete, dopo l'illustrazione di metodo che ho condotto sin qui – su questioni relative per un verso ad un adeguato rigore nel trattamento delle fonti, per l'altro a discrepanze e difformità tra i due testi verbali che risultano geneticamente significative.

Alcuni versi di *Almaviva* nel suo primo recitativo mostrano bene – si veda Tavola 1 al punto A – come **WGR** abbia tratto con precisione dalla partitura rossiniana, invece che da **Roma 1816 (RO¹⁸¹⁶)**, la punteggiatura. Tuttavia, un qualsiasi lettore di lingua italiana non avrà dubbi sul fatto che, in quel passo, Sterbini fosse stato ben più elegante e meno contorto di chi stese in musica la scena in recitativo. Il punto che separa le prime due frasi principali era senz'altro più adeguato del punto e virgola, visto il mutamento d'oggetto di riflessione. Ma soprattutto porre tra due virgole la parola «amore» conferendole un accento da vocativo – l'autografo peraltro ha una sola virgola, dopo anziché prima della parola stessa – offusca non poco la sua natura sintattica di soggetto che regge l'intero periodo. Due virgole di troppo anche nella prima frase complicano una semplice inversione poetica; e la stessa gestione dei puntini sospensivi al verso 81 – non coerente nemmeno nel libretto originario – appare anomala. Normalizzare secondo **RO¹⁸¹⁶**, quindi? Se proprio ci si tiene, in partitura anche no, d'accordo. Ma sì senza dubbio in edizione del libretto, anche se lo si considera mero «reading text». (Detto in altra maniera: perché gli scheletri metrici sì, da **RO¹⁸¹⁶**, e la punteggiatura no?)

Il piano di coerenza di **WGR** vuol essere però appunto quello della derivazione del testo verbale dall'autografo musicale. Il segnale più inequivocabile di ciò è l'inserzione a libretto delle denominazioni formali dei “numeri” musicali, ovviamente assenti nel libretto della “prima”. (Ho segnato **B** nella tavola alcuni punti che attengono al presente ragionamento.) Così com'è coerente col criterio editoriale esplicitato – cito: «all integrations from **RO¹⁸¹⁶** are placed in square brackets» – che venga evidenziato in tal modo l'intervento di curatela che reintegra il verso 60, non musicato da Rossini e restaurato per ragioni metrico-formali traendolo appunto dal libretto originario. E tuttavia: non provengono forse da questa e solo da questa fonte, da **Roma 1816**, elementi ben più corposi come la gran parte delle didascalie e tutte le indicazioni di passaggio tra una scena drammatica e l'altra? Stando al criterio affermato, non andrebbero forse poste «in square brackets» anch'esse, essendo a tutti gli effetti «integrations from **RO¹⁸¹⁶**»? Che non lo si faccia è certo del tutto sensato sul piano pratico. Ma non si può negare che sul piano della logica ecdotica il rigore ne soffra.

Il barbiere di Siviglia, I, 1-2 (da RO¹⁸¹⁶/ da WGR) [A= autografo]

A T T O P R I M O
S C E N A P R I M A

Il momento dell'azione è sul terminar della notte. La Scena rappresenta una Piazza nella Città di Siviglia. A sinistra è la Casa di Bartolo con ringhiera praticabile circondata da gelosia che deve aprirsi e chiudersi a suo tempo con chiave.

Fiorello con lanterna nelle mani introducendo nella Scena vari suonatori di strumenti. Indi il Conte avvolto in un mantello.

Fio. Piano pianissimo (avanzandosi con cautela)
Senza parlar
Tutti con me
Venite qua.

Coro Piano pianissimo
Eccoci qua.

Tutti Tutto è silenzio
Nessun qui stà,
Che i nostri canti
Vossa turbar.

Con. Fiorello... Olà... (sotto voce)
Fio. Signor, son qua.
Con. Ebben... gli amanti?..
Fio. Son pronti già.
Con. Bravi, bravissimi.
Fate silenzio

Coro Piano pianissimo
Senza parlar.
Piano pianissimo
Senza parlar.
(I suonatori accordano gli istrumenti, e il Conte canta accompagnato da essi.)

Con. Ecco ridente in cielo
Spunta la bella aurora,
E tu non sorgi ancora
E puoi dormir così?
Sorgi, mia bella speme,
Vieni bell' idol mio,
Rendi men crudo, oh dio!
Lo stral che mi ferì.
Oh sorte! già veggo
Quel caro sembiante
Quest' anima amante
Ottenne pietà.
Oh istante d'amore!
Oh dolce contento
Che eguale non ha.
Ehi Fiorello?..

Fio. Mio Signore
Con. Di, la vedi?..
Fio. Signor no.
Con. Ah ch'è vana ogni speranza!
Fio. Signor Conte. il giorno avanza.
Con. Ah che penso! che farò?..
Tutto è vano. - Buona gente!..
Coro Mio Signore. (sotto voce)
Con. Avanti, avanti.
(dà la borsa a Fiorello, il quale distribuisce denari a tutti.)

A T T O P R I M O

Il momento dell'azione è sul terminar della notte. La scena rappresenta una piazza nella città di Siviglia. A sinistra è la casa di Bartolo con ringhiera praticabile circondata da gelosia che deve aprirsi e chiudersi a suo tempo con chiave. B

S C E N A P R I M A B

Fiorello con lanterna nelle mani introducendo nella scena vari suonatori di strumenti. Indi il Conte avvolto in un mantello. B

N. 1. Introduzione dell'Atto primo B

FIO. Piano pianissimo (avanzandosi con cautela)
senza parlar,
tutti con me
venite qua.

5 **CORO** Piano pianissimo
eccoci qua.

FIO. Tutto è silenzio,
nessun qui c'è,¹
che i nostri canti
possa turbar.

10 **CON.** Fiorello; olà. (sottovoce)
FIO. Signor, son qua.
CON. Ebben!... gli amici?..²
FIO. Son pronti già.
15 **CON.** Bravi, bravissimi.
Fate silenzio;
piano pianissimo
senza parlar.

20 **CORO** Piano pianissimo
senza parlar.
(I suonatori accordano gli istrumenti, e il Conte canta accompagnato da essi) B

CON. Ecco ridente in cielo
spunta la bella aurora,
e tu non sorgi ancora
e puoi dormir così?
25 **Sorgi, mia dolce speme,**
vieni, bell'idol mio,
rendi men crudo, oh Dio!
lo stral che mi ferì.
Tacete! già veggo
30 quel caro sembiante:
quest'anima amante
ottenne pietà.
Oh istante d'amore!
Felice momento!
Oh dolce contento
che egual[e] non ha.
35 **CON.** Ehi Fiorello?..
FIO. Mio Signore.
CON. Dì, la vedi?..
FIO. Signor no.

CON. Ah ch'è vana ogni speranza!
FIO. Signor Conte, il giorno avanza.
CON. Ah che penso! che farò?..
40 **Tutto è vano. Buona gente!..
CORO** Mio Signore[e]. (sottovoce)
CON. Avanti, avanti.
(dà la borsa a Fiorello, il quale distribuisce denari a tutti) B

<p>Più di suoni, più di canti io bisogno ormai non ho. Fo. Buona notte a tutti quanti Più di voi che far non ho. (I suonatori circondano il Conte ringraziandolo, e baciandogli la mano, e il vestito. Egli indispettito per lo strepito che fanno li va cacciando. Lo stesso fa anche Fiorello.) Coro Mille grazie... Mio Signore... Del favore.. dell'onore... Ah di tanta cortesia Obbligati in verità. (Oh che incontro fortunato! E' un Signor di qualità.) Con. Basta basta, non parlate... Ma non serve, non gridate... Maledetti, andate via... Ah canaglia via di qua. Tutto quanto il vicinato Questo chiasso sveglierà. Fio. Zitti, zitti... che rumore!.. Ma che onore?. che favore!.. Maledetti, andate via, Ah canaglia, via di qua. Ve' che ch'asso indiovolaro Ah che rabbia che mi fa.</p>	<p>45 FIO. Più di suoni, più di canti io bisogno ormai non ho. Buona notte a tutti quanti, più di voi che far non ho. (I suonatori circondano il Conte ringraziandolo e baciandogli la mano e il vestito. Egli indispettito per lo strepito che fanno li va cacciando. Lo stesso fa anche Fiorello)</p>	<p>50 CORO Mille grazie... mio Signore... del favore... dell'onore... Ah di tanta cortesia obbligati in verità. (Oh che incontro fortunato! è un Signor di qualità.)</p>	<p>55 CON. Basta basta, non parlate... ma non serve, non gridate... Maledetti, andate via... ah canaglia, via di qua. Tutto quanto il vicinato questo chiasso sveglierà.</p>	<p>60 FIO. Zitti, zitti... che rumore!.. [ma che onore?. che favore!.. Maledetti, andate via, ah canaglia, via di qua. Ve' che chiasso indiovolato, oh che rabbia che mi fa.</p>	<p>[Recitativo] Dopo l'Introduzione</p>	<p>65 CON. Gente indiscret! *FIO. Ah quasi con quel chiasso importuno tutto quanto il quartiere han risvegliato. Alfin sono partiti. (E non si vede?) CON. (E non si vede?) È inutile sperar. (passeggia riflettendo.) Eppur qui voglio 70 aspettar di vederla. Ogni mattina, ella su quel balcone, a prender fresco viene in sull'aurora. Proviamo. Olà, tu ancora? Ritirati, Fiorel.</p>	<p>75 FIO. Vado. Là in fondo, attenderò suoi ordini. (si ritira)</p>	<p>CON. Con lei, se parlar mi riesce, non voglio testimoni; che a quest'ora io tutti i giorni qui vengo per lei, deve essersi avveduta. Oh vedi, amore, a un uomo del mio rango, come l'ha fatta bella! eppure!... eppure!.. oh deve esser mia sposa! (si sente da lontano venire Figaro cantando)</p>	<p>85 Chi è mai quest'importuno?.. Lasciamlo passar. Sotto quegli archi non veduto, vedrò quanto bisogna. Già l'alba è appena, e amor non si vergogna. (si nasconde sotto il portico)</p>	<p>SCENA II [Figaro con chitarra appesa al collo, e detto.]</p>	<p>N. 2. Cavatina Figaro' FIG. La ran la lera, (di dentro) La ran la là. Largo al factotum (sorte) della città. — utilizzato in A Presto a bottega, ché l'alba è già. Ah che bel vivere. — utilizzato in A</p>
---	---	--	--	--	---	--	--	--	---	---	--

Ah che bel vivere Che bel piacere Per un barbiere Di qualità! Ah bravo Figaro Bravo bravissimo Fortunatissimo Per verità!	95	Ah che bel vivere, che bel piacere per un barbiere di qualità!	
La ran la lera La ran la lá.	100	Ah bravo Figaro, bravo bravissimo. Fortunatissimo per verità!	utilizzato in A
Pronto a far tutto La notte e il giorno Sempre d'intorao In giro sta. Miglior Cuccagna Per un barbiere Vita più nobile No non si dá.	105	Pronto a far tutto la notte, il giorno sempre d'intorno in giro sta.	E utilizzato in A
La ran la lera La ran la lá.	110	Miglior cuccagna per un barbiere, vita più nobile, no, non si dà.	
Rasori e pettini Lancette, e forbici Al mio comando Tutto qui stà.	115	Rasori e pettini, lancette e forbici al mio comando tutto qui sta.	F utilizzato in A
Se poi mi capita Il buon momento... Nel mio mestiere Vaglio per cento...	120	V'è la risorsa poi del mestiere colla donnetta... col cavaliere...	E
La ran la lera La ran la lá.	125	Tutti mi chiedono, tutti mi vogliono, donne, ragazzi, vecchi, fanciulle, qua la parrucca... presto la barba... Quà la sanguigna... Figaro... Figaro... Son quà, son quà. Oimè che furia, Oimè che folla, Uno alla volta Per carità.	F utilizzato in A
Figaro... Figaro... Eccomi quà.	130	Figaro, Figaro... Son qua, son qua.	
Pronto prontissimo Son come un fulmine Sono il factotum Della Città.	135	Ohimè che furia, ohimè che folla, uno alla volta per carità.	
Ah bravo Figaro Bravo bravissimo Fortunatissimo Per verità.	140	Pronto prontissimo son come un fulmine: sono il factotum della città.	F utilizzato in A
La ran la lera Laran la lá.	145	Ah bravo Figaro, bravo bravissimo, a te fortuna non mancherà.	F utilizzato in A
Ah ah! che bella vita! Faticar poco, divertirsi assai, (ne... E in tasca sempre aver qualche dobblo- Gran frutto della mia riputazione. Ecco quà: senza Figaro Non si accasa in Siviglia una Ragazza; A me la Vedovella. Ricorre per marito: io colla scusa Del pettine di giorno, Della chitarra col favor la notte A tutti onestamente, Non fo per dir, m'adatto a far piacere: Oh che vita, che vita! oh che mestiere!	150	[[Recitativo] Dopo la Cavatina Figaro Ah, ah! che bella vital faticar poco, divertirsi assai, e in tasca sempre aver qualche doblone!... gran frutto della mia riputazione. Ecco qua: senza Figaro, non si accasa in Siviglia una ragazza.	B
	155	A me la vedovella ricorre per marito: io, colla scusa del pettine di giorno, della chitarra col favor la notte, a tutti onestamente, non fo per dir, m'adatto a far piacere: oh che vital che vital oh che mestiere!	
	160		

La commistione non evidenziata delle provenienze di fonte genera dunque già di per sé varie opacità d'ordine filologico. Ma se poi arriva a velare registrabili differenze di ideazione da parte del poeta drammaturgo e del compositore, causa mancate evidenziazioni di difformità testuali significative, i problemi si fanno ancora più acuti. Lo mostrano ad esempio le didascalie che regolano l'uscita sul palcoscenico di Figaro. Sono tre, le ho segnate in Tavola 1 con la lettera **C**, e nel libretto di **WGR** appaiono indifferenziate. In verità però la prima proviene da **RO**¹⁸¹⁶, mentre le due seguenti, come potete osservare, nel libretto della “prima” non esistono: **WGR** le deriva infatti direttamente dall'autografo rossiniano; autografo che peraltro ne recava una propria più sintetica – «Fig[ar]o di dentro cantando» – al posto della prima di fine recitativo, tra i versi 82 e 83. Al di là dell'incongruenza di procedura ecdotica, non sfuggirà che in questo passaggio l'identità di dettato tra testo-libretto e testo-in-partitura vela, in **WGR**, un elemento non trascurabile d'ordine drammatico-musicale, vale a dire un'autonoma scelta di Rossini. Che, a differenza di quanto previsto da Sterbini, volle far sì che Figaro cantasse anche il primo «La ran, la lera» dell'aria vera e propria ancora da fuori scena.

Una discrepanza altrettanto significativa tra testo di **RO**¹⁸¹⁶ e testo in partitura (cioè anche tra le due colonne della nostra Tavola 1: vedi punto **D**) la si ritrova nel recitativo seguente l'Introduzione, ai versi 65-74. Qui fu probabilmente il copista collaboratore Zamboni, colui che pare stendesse i recitativi al posto di Rossini, a modificare una scelta drammatica di Sterbini: il poeta aveva immaginato un monologo del Conte mentre egli creò un dialogo con Fiorello, visto che pose in bocca a quest'ultimo una serie di parole previste per il primo tenore. La qual cosa incide anche sulla collocazione drammatica del successivo “a parte” di Almaviva: che nella stesura di Sterbini era perfettamente coordinato con la didascalia di snodo «passeggia riflettendo» e che invece, con l'avvenuta dialogizzazione del recitativo – peraltro privo in autografo delle didascalie di **RO**¹⁸¹⁶ – **WGR** fa iniziare là dove scelse il copista, cioè subito dopo la “nuova” battuta di Fiorello. E sono tutti elementi genetici, questi, che l'edizione 2008 stenta a porre in dovuto risalto,¹³ con la scelta di far coincidere il dettato dei due testi verbali che pubblica in partitura e sotto forma libretto.

Analoga sottovalutazione per gli stessi motivi tocca a un'altra scelta rossiniana piccola sì, ma per nulla trascurabile sul piano musicale. Che ai versi 119-122 Rossini facesse intonare a Figaro una quartina ben diversa da quella pensata da Sterbini lo potete notare al punto **E** della Tavola 1, ma la circostanza è destinata a sfuggire al lettore di **WGR** che non compulsò con attenzione, nel *Critical commentary*, il testo di **RO**¹⁸¹⁶ lì riportato integralmente. Eppure tutti

13. Si vedano le laconiche annotazioni che constatano il mero dato di fatto sia in calce all'edizione del libretto (ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia* cit., p. LVII: «These verses are assigned to Conte in **RO**¹⁸¹⁶») sia nel volumetto del *Critical commentary* (p. 107: «**RO**¹⁸¹⁶: Fio: the entire text, including the words from “Ah quasi con quel chiasso importuno” through “sono partiti” (which hand α gives to Fio, as do the printed editions) is assigned to Conte»).

ricordiamo bene come su «alla donnetta, al cavaliere» il compositore diede vita ad un picco di ironia fattasi musica, nel rallentamento ammiccante e caricaturale; e come lo condisse pure di un uso altrettanto intenso, a seguire, dell'intercalare a monosillabi canterellanti (appena prima di riprendere, a mo' di provvisoria chiusa, la melodia di «Ah che bel vivere»).

Di questo distico «La ran la lera / La ran là là» potete notare subito la mancata pubblicazione nel libretto di **WGR**, qui e non solo qui. Eccetto che all'inizio dell'aria, l'edizione 2008 lo omette tutte le volte che Sterbini lo aveva previsto in **RO**¹⁸¹⁶; sono i punti **F** che ho riquadrato in Tavola 1. In tal caso però la reiterata discrepanza tra le due colonne appare paradossale, poiché in questi passaggi il libretto edito in **WGR** non è affatto quello «set to music by Rossini», ossia desunto fedelmente dalla partitura. Ho aggiunto nella Tavola stessa l'indicazione «utilizzato in **A**» tutte le volte che Rossini in effetti rispetta, esegue la prefigurazione di Sterbini, ossia mette in musica proprio il distico che **WGR** omette (vale anche per i due differenti versi 139-140, parafrasati dal musicista): il «La ran», si noterà, ritorna praticamente sempre, ed anzi ha un paio di repliche in più dopo i versi 90 e 100. La scelta di **WGR**, in questo caso, appare davvero poco spiegabile. Anche perché quell'apparente “sillabar cantarellando”, nell'ideazione del poeta, possiede in realtà un valore sia metrico (strofe e rime così quadrano e chiudono), sia drammatico (la spensieratezza dilagante), sia infine formale: come ben si coglie allo snodo di verso 125, punto su cui Rossini attacca una delle sue sequenze “a orologeria” intensificante e dopo il quale il «La rà» non ricompare più sino in chiusura d'aria. Dunque, abbiamo una serie di suggestioni del poeta che Rossini in questo caso fece sue, e con notevole sistematicità. Così che il libretto stampato in **WGR** pare qui basarsi non su una fonte o sull'altra, bensì su un'idea del tutto astratta di “testo verbale *set to music*”.

Per chiudere questi miei ragionamenti vengo infine, sul filo delle stesse argomentazioni, ad un paio di questioni relative al progetto OPERA e in particolare alla prima edizione che ne è scaturita. La scelta di pubblicare il testo letterario del libretto non in volume insieme alla partitura musicale ma invece solo su supporto informatico è, io credo, perfettamente legittima. Essa è anche coerente con una sorta di suddivisione fra i due supporti impiegati, quello digitale e quello in volume, delle due funzioni che una edizione critica di norma esplica; giacché in pratica su carta andrà a finire la “edizione delle musiche per la messinscena nei teatri” (con editore-distributore Bärenreiter, le parti staccate per i leggi, le riduzioni canto-pianoforte, ecc. ecc.), mentre tutto il resto, che interessa l'“edizione per musicologi e teatologi”, finirà in rete o sul supporto informatico della penna USB, facili da consultarsi per gli studiosi (ovviamente insieme alla partitura).

Dunque, tra questi materiali informatizzati v'è il testo verbale del libretto, anzi *i testi verbali*, al plurale. Vidi a suo tempo i materiali preparatori di *Prima la*

musica e poi le parole di Salieri–Casti e ora, a volume pubblicato,¹⁴ è possibile ammirare la praticità con cui l'edizione informatica di quei testi non solo rende consultabili due colonne affiancate con testo trascritto da libretto della “prima” e testo ritrascritto dalla partitura, ma addirittura fa riapparire a schermo l'anastatica del libretto originario. Insieme a tutte le altre infinite possibilità di consultazione incrociata non solo delle fonti, ma anche tra queste, la partitura finita in formato digitale e il commento critico, ebbene, tutto ciò è ottima, eccellente cosa per noi studiosi, nonché uno strumento potentissimo di studio e lavoro.

Ovviamente, dopo tutte le argomentazioni spese sin qui, non ho nulla da ripetere circa i criteri di trascrizione del “libretto dalla fonte letteraria”, in “prima colonna”: basterà da un lato attenersi ai principi generali che dettavo a metà articolo, dall'altro prendere decisioni univoche e – soprattutto – sempre coerenti sul tasso e sui criteri di normalizzazione/modernizzazione. Tutte cose che nella cosiddetta *libretto version* del testo di *Prima la musica e poi le parole* ritroviamo in sostanza realizzate.

Era invece facile prevedere che il punto più delicato si sarebbe rivelato quello del testo “ritrascritto dalla partitura”. Nell'edizione pubblicata dell'opera di Salieri-Casti va detto che ci si è premurati il più possibile di ricondurre il testo verbale pubblicato nella “seconda colonna”, la cosiddetta *score version*, a criteri rigorosi, degni dell'immane impegno scientifico profuso in OPERA: si è cercato di recuperare forme metriche e strofiche, si sono escogitate modalità di notazione per i passi di canto simultaneo, si sono congegnate con attenzione le sminuzzature di versi tra le varie voci. È indubbio altresì che la “seconda colonna” infine pubblicata, raffrontata con la prima, presenta una notevole “utilità euristica” per noi musicologi. E proprio per quel determinato fattore su cui ho molto insistito in questo contributo: dal confronto a vista tra i due testi in parallelo balzano all'occhio immediatamente tutte le discrepanze, le dissimilarità, le difformità sussistenti tra testo verbale librettistico e testo verbale in partitura; quegli scostamenti, cioè, che possono favorire immediatamente una serie di “domande” meritevoli di indagini per trovare “risposte”, nella ricerca sui vari piani della genesi creativa dell'opera. Non risultano tuttavia cosa da poco, a lavoro finito, le incongruenze riscontrabili e i problemi rimasti.

L'aspetto più evidente che suscita perplessità, nella *score version*, sono le molte ridondanze date dalle parole o sillabe ripetute, visto che ogni cocchio verbale rempiiegato da Salieri a sorreggere note viene ritrascritto puntualmente. Ne derivano automaticamente, pur con ogni sforzo possibile di curatela, sezioni di testo del tutto frammentarie e irriducibili ad ogni fisionomia metrica. Con esiti a volte paradossali, quali la trascrizione di un sintagma privo di significato usato in partitura come formula d'intonazione («tr»: verso 210; numero 3a, batt. 13), o a volte persino caricaturali, come per le sillabe insistentemente “incagliate”, ossia

14. Cfr. Salieri 2013; volume al quale rinviano implicitamente i rimandi a passi o pagine contenuti nel testo che segue.

«tartagliate» – una gag comica vecchia come la commedia dell’arte – dell’aria di Tonina finta balbuziente (vv. 702-706, n. 11).

Tale sovrabbondanza di ripetizioni verbali nella *score version* della colonna di destra, data la comprensibile volontà di far scorrere i due testi in parallelo, viene però ad avere fastidiosi effetti di ritorno nella colonna a sinistra, sulla *libretto version*, che dovrebbe aspirare al maggior rigore filologico-letterario. Nei casi meno impattanti si tratterà di non badare alle risultanti interlineature vuote singole o multiple (e però talvolta amplissime: ad es., pari a 45 “pseudoversi” della *score version* a v. 34 seguenti).¹⁵ Ma non mancano anche effetti più perniciosi, quali la velatura di strutture strofiche originarie (sempre causa interlineature vuote di varia origine: cfr. i vv. 684-69 nel n. 10), lo spostamento di didascalie (agli antecedenti vv. 655-56, invece che all’originario 658) o la configurazione problematica di versi destinati all’intonazione polivocale in simultanea (vv. 422-425, nel duetto Maestro-Poeta n. 7).

Al di là di qualche problema che si apre circa la edizione delle didascalie (la consueta complementarietà da “assemblare” tra le molte di più rinvenibili nella *libretto version* e le meno nella *score version* causa varie interlineature vuote in quest’ultima, molte note a commento un po’ ovvie e almeno una discrepanza logica di dislocazione in apertura della “scena ultima”, vv. 723-724), va infine sottolineato che nel più informe e ben più ampio testo “ridondante” della seconda colonna finiscono anche per risaltare meno del dovuto quelle discrepanze tra “testo-libretto” e “testo-in-partitura” il cui potenziale euristico si è qui più volte sottolineato. Così, talune scelte puntuali fatte da Salieri rispetto al dettato di Casti – ad es. l’allusivo «Marchesino» (occhieggiando al famoso castrato) rispetto al più generico «Canarino», vv. 153-154; i più usuali «Ponetevi» (v. 186) e «Compatite» (v. 232) piuttosto che i più incisivi «Piantatevi» e «Compiangete»; un «Passiamola» fatto intonare al Maestro anziché al Poeta, v. 342 – finiscono per assumere minore evidenza di quanto probabilmente meriterebbero.

Sia concesso dunque fornire uno spunto. Se proprio una terza colonna aveva o avrà ancora da esserci, forse sarebbe preferibile che vi si collocassero solo i punti di discrepanza tra “testo-libretto” e “testo-in-partitura”, e non invece un intero testo verbale che però smarrisce per forza di cose, e può recuperare solo artificialmente, ogni carattere di tipo letterario. E ciò semplicemente per il fatto che tale testo viene desunto da una fonte musicale che si lo impiega, ma che per principio deve scomporlo, modificarlo ed “eseguirlo” secondo leggi proprie, col risultato di stravolgerne le forme.

15. Effetto grafico identico ma su basi tipologicamente tutte diverse – e anche questo fatto in sé appare discutibile sul piano ecdotico – viene a crearsi per il n. 9, il recitativo strumentato “della Quacquera” (42 versi ‘ricostruiti’ tra i vv. 630 e 641): un pezzo testimoniato solo dall’autografo musicale, e quindi presente nella *score version* del testo intonato, ma inesistente nella fonte-libretto licenziata alle stampe da Casti.

Nella filologia musicale d'ambito operistico non sarebbe però allora forse il caso, per quanto concerne i libretti, di adottare una volta per tutte, e tutti, il criterio editoriale dei due testi distinti e concorrenti, desunti ciascuno anzitutto dalla rispettiva fonte principale? Ne sono sempre più convinto. Auspico di avere convinto.

Bibliografia

- Bellini 2013 = V. Bellini, *I puritani*, a c. di F. Della Seta, 3 voll., Milano 2013 (“Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini”, X).
- Bianconi 1995 = L. Bianconi, *Hors-d’œuvre alla filologia dei libretti* e le relative *Quattro tesi*, «Il Saggiatore musicale» II (1995), 143-154.
- Bianconi 2013 = L. Bianconi, *Apparatus to the Libretto – Editorial Policy*, in F. Cavalli, *La Calisto, dramma per musica in tre atti*, edited by Á. Torrente and N. Badolato, Kassel 2013, 141.
- Castelvecchi 1994 = S. Castelvecchi, *Sullo statuto del testo verbale nell’opera*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena (Convegno internazionale di studi, Pesaro, 22-28 giugno 1992)*, a c. di P. Fabbri, Pesaro 1994, 309-314.
- Dahlhaus 1978 = C. Dahlhaus, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, «*Fontes Artis Musicae*» XXV/1 (1978), 19-27.
- Fabbri 1997 = P. Fabbri, *La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco*, in *Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*, a c. di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, 1997, LV-LXXX.
- Greg 1950-51 = W.W. Greg, *The Rationale of the Copy-Text*, «*Studies in Bibliography*» III (1950-51), 19-36 (trad. it. *Il criterio del testo base*, in P. Stoppelli, a c. di, *Filologia dei testi a stampa*, Nuova edizione aggiornata, Cagliari 2008).
- Gronda 1997 = G. Gronda, *Il libretto d’opera fra letteratura e teatro*, e Ead., *Nota filologica*, in *Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*, a c. di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, 1997, rispettivamente IX-LIV e 1807-1808.
- La Face 1994 = G. La Face Bianconi, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «*Acta Musicologica*» LXVI (1994), 1-21.
- Roccatagliati 1990 = A. Roccatagliati, *Libretti d’opera: testi autonomi o testi d’uso?*, «*Quaderni del dipartimento di linguistica e di letterature comparate*» (Università di Bergamo) VI (1990), 7-20.
- Roccatagliati 1996 = A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, 1996.
- Roccatagliati 2010 = A. Roccatagliati, *Interventi rossiniani nei testi dei librettisti*, in R. Müller–A. Gier (a c. di), *Rossini und das Libretto*, Leipzig 2010 (“*Deutsche Rossini Gesellschaft Schriftenreihe*”, 6), 67-84.
- Roccatagliati 2011 = A. Roccatagliati, “*Margherita d’Anjou*” oder *Die Italianisierung Pixérécourts: Der Klassizist Romani bei der Arbeit für Meyerbeer*, «*Die Musikforschung*» LXIV (2011/2), 109-122.

- Roccatagliati 2013 = A. Roccatagliati, *Libretti per musica: tre principi di base*, in A. Landolfi–G. Mochi (a c. di), *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, Roma 2013, 37-54.
- Roccatagliati 2014 = A. Roccatagliati, *Parigi-Italia 1838-1841: Donizetti teatrante nelle didascalie, tra libretti e partiture*, in *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*. Atti del Convegno internazionale (Bergamo, 12-14 ottobre 2012), a c. di F. Fornoni, Bergamo 2014, 57-80.
- Roccatagliati 2017 = A. Roccatagliati, *Überlegungen zu Ekdotik und Libretto ausgehend von Bellini*, in T. Betzwieser, N. Dubowy e A. Münzmay, a c. di, *Perspektiven der Edition Musikdramatischer Texte*, Berlin-Boston 2017, 141-162.
- Roccatagliati–Zoppelli 2009 = A. Roccatagliati–L. Zoppelli, *Introduzione* a V. Bellini, *La sonnambula*, a c. degli stessi, Milano 2009, XI-XLVI.
- Roccatagliati–Zoppelli 2010 = A. Roccatagliati–L. Zoppelli, *Testo, messinscena, tradizione: le testimonianze dei libretti*, in *Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica*. Atti del convegno internazionale (Siena, 1-3 giugno 2000), a c. di F. Della Seta e S. Ricciardi, Firenze 2004 («Chigiana» XLV), 271-290.
- Rossini 2008 = G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia* [*Almaniva o sia L'inutile precauzione*], a c. di P.A. Brauner, Kassel 2008, LVI (“Works of Gioachino Rossini”, 7a/b).
- Salieri 2013 = A. Salieri, *Prima la musica e poi le parole*, a c. di T. Betzwieser (edizione musicale) e A. La Salvia (edizione del libretto), partitura a stampa e apparati in supporto USB, Kassel 2013 (“Opera – Spektrum des europäischen Musiktheater in Einzelditionen”, 1).
- Wiesend 1993 = R. Wiesend, *Regieanweisung, Werk, Edition – am Beispiel der “Zauberflöte”*, «Mozart-Studien» III (1993), 115-136.