IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno II, 1995, n. 1

Al lettore ..... pag. 3

ARTICOLI

MARGARET BENT, *Pietro Emiliani's Chaplain Bartolomeo Rossi da Carpi and the Lamentations of Johannes de Quadris in Vicenza* ... » 5

ANDREA DELL'ANTONIO, *La prima forma-sonata. Morfologia e sintassi nelle sonate di Dario Castello (1621)* ..... » 17

WILHELM SEIDEL, *Division und Progression. Zum Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert* ..... » 47

GIOVANNI DI STEFANO, *Il suono lontano. La musica come ideale poetico nel romanticismo tedesco* ..... » 67

MERCEDES VIALE FERRERO, *Da "Fédora" a "Fedora": smontaggio e rimontaggio di uno scenario (melo)drammatico* ..... » 93

INTERVENTI

XOÁN M. CARREIRA, *La musicologia spagnola: un'illusione autarchica?* » 105

LORENZO BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti* ..... » 143

RECENSIONI

L. K. STEIN, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* (M. G. Profeti), p. 155 - C. KINTZLER, *Poétique de l'opéra français*; M. BARTHÉLEMY, *Métamorphoses de l'opéra français* (M. Armellini), p. 163 - L. B. MEYER, *Style and Music* (A. Mazzoni), p. 169 - C. ABBATE, *Unsung Voices* (A. Guarnieri Corazzol), p. 174.

SCHEDE CRITICHE

C. Celi, D. Fabris, L. Azzaroni, M. Beghelli, C. Toscani, F. Della Seta, C. Piccardi, E. Senici, G. Borio e C. Cano su GUGLIELMO EBREO (p. 185), C. MONTEVERDI (p. 187), TH. CHRISTENSEN (p. 188), L. MANÉN (p. 189), G. S. MAYR (p. 190), L. ZOPPELLI (p. 191), G. F. MALIPIERO, (p. 192), E. W. SAID (p. 194), D. LEWIN (p. 195) e R. MONELLE (p. 197).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI ..... » 199

LIBRI RICEVUTI ..... » 201

La redazione di questo numero è stata chiusa il 28 febbraio 1995

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università degli Studi di Bologna
Via Galliera 3 - 40121 Bologna - Tel. 051/223943 - Fax 051/231183

Amministrazione

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501
Tel. 055/6530684 (quattro linee) - Fax 055/6530214

Abbonamento 1995: Italia Lire 74.000 Estero Lire 95.000

(segue in 3ª di coperta)

LORENZO BIANCONI
Bologna

HORS-D'ŒUVRE ALLA FILOLOGIA DEI LIBRETTI

Esiste davvero, la filologia dei libretti? Se stiamo al fatturato, bisognerà pur dire che questo ramo recente della nostra disciplina c'è, prospera, ed ingombra coi suoi frutti i nostri tavoli. Abbiamo scartato, or non è molto, o sfoglieremo presto, edizioni eruditissime di singoli librettisti: delle novità recenti segnalo gli *Scherzi e favole per musica* di Francesco de Lemene curati da Maria Grazia Accorsi (Modena, Mucchi, 1992); i *Libretti per musica* di Paolo Rolli curati da Carlo Caruso (Milano, Franco Angeli, 1993); i due libretti tratti da Racine e da Thomas Corneille in appendice a *I drammi per musica di Antonio Salvi* di Francesco Giuntini (Bologna, il Mulino, 1994); i *Libretti and Other Dramatic Writings, 1939-1973* di W. H. Auden e Chester Kallman a cura di Edward Mendelson (Princeton, Princeton University Press, 1993); mentre Fredric Woodbridge Wilson nella Pierpont Morgan Library di New York allestisce per la stampa i Savoy Operas di W. S. Gilbert. Abbiamo edizioni complessive dei drammi musicati da un operista: cito i *Bühnenwerke: Kritische Gesamtausgabe der Texte* di Schubert a cura di Christian Pollack (Tutzing, Schneider, 1988), e i primi due tomi dei sei che conterranno tutti *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, curati dal sottoscritto con Giuseppina La Face (Firenze, Olschki, 1992); e se il mero reprint si può considerare una tecnica d'edizione filologica, ancorché rinunciataria – espressione d'uno scetticismo radicale verso le risorse della filologia medesima –, vanno registrate qui anche edizioni in facsimile

---

Col consenso dei promotori, e con alcuni ritocchi, pubblico qui il discorso introduttivo e le "tesi" della tavola rotonda su «La filologia dei libretti», da me coordinata l'8 ottobre 1992 nel convegno della Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona su *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Negli Atti (Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995) appaiono anche le relazioni svolte nella tavola rotonda da Carlo Caruso, Bruno Brizi, Fabrizio Della Seta, Maria Grazia Accorsi, Thomas Walker, Sergio Durante, Giovanna Gronda, Angela Romagnoli e Pierluigi Petrobelli. – Questo lavoro rientra in una ricerca sulla librettistica italiana, da me coordinata, finanziata dal Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica e tecnologica (fondi 40%).

come *The Librettos of Handel's Operas*, tredici volumi a cura di Ellen T. Harris (New York - London, Garland Publishing, 1989), e *The Librettos of Mozart's Operas*, sette volumi curati da Ernest Warburton (ibid., id., 1992), che riproducono non solo le *principes* ma anche le riedizioni per allestimenti autentici successivi alle "prime", e per Mozart addirittura i "pasticci" cui collaborò e i libretti delle fonti. Abbiamo edizioni di musicisti che furono librettisti di sé medesimi come Gian Francesco Malipiero, di cui Marzio Pieri ci ha restituito *L'armonioso labirinto: teatro da musica 1913-1970* (Venezia, Marsilio, 1992). Abbiamo infine edizioni di singoli drammi per musica, vuoi genetiche – come l'*Idomeneo* che Paolo Gallarati dà in appendice al saggio *La forza delle parole: Mozart drammaturgo* (Torino, Einaudi, 1993), o le quattro stesure del testo di Scribe e soci per *La Muette de Portici* di Auber nella *Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumente der ersten Inszenierung* fornita da Herbert Schneider e Nicole Wild (Tübingen, Stauffenberg, 1993), o prima ancora l'edizione dello scartafaccio verdiano del *Macbeth* di Piave con interventi di pugno d'Andrea Maffei procurata da Francesco Degrada (in *Verdi's "Macbeth": A Sourcebook*, a cura di D. Rosen e A. Porter, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 306-338) – vuoi evolutive: le peripezie del *Teseo in Creta* tengono da sole la maggior parte d'un pingue volume come *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia* di Giovanna Gronda (Bologna, il Mulino, 1990); la stessa curatrice ci ha dato l'edizione critica del *Don Giovanni* dapontiano uno e due (Torino, Einaudi, 1995); mentre si vocifera d'un'edizione delle varie versioni autentiche della *Didone abbandonata* del Metastasio cui attenderebbe Rosy Candiani (che intanto ha dato fuori un'edizione ultraconservativa dell'*Opera seria* di Calzabigi, Roma, CISU, 1993). Tutti hanno presenti, meno ambiziose eppur utili, certe divulgatissime edizioni dei libretti di Bellini Donizetti Rossini Mozart Puccini Britten Verdi, venute in voga negli ultimi vent'anni sul modello vetusto ed illustre dei *Musikdramen* di Wagner ridotti in un solo maneggevole volume. Non sono per niente sicuro che la lista delle imprese compiute e dei lavori in corso sia completa. Ma per quanto l'allungassimo, sarebbe sempre più breve dell'elenco dei cantieri che varrà la pena di aprire, a cominciare nientemeno che da un pontefice romano, il solo che la letteratura italiana possa vantare, eppure dai filologi italiani onninamente disertato: dico Giulio Rospigliosi, che fu più a lungo librettista che papa.

Registrato il dato economico, davvero ingente, osservato dunque che la filologia dei libretti è in gran rigoglio, conviene tuttavia chiedersi: esiste una questione della filologia dei libretti? Sarà essa in alcun modo diversa, negli intenti e nei metodi, dalla filologia pura e semplice? La domanda non è oziosa. I libretti d'opera – e teniamoci pure, per comodità di discorso, agli italiani – sono testi letterari in lingua, e come tali fanno appello a competenze non diverse da quelle richieste, poniamo, all'editore del Boccaccio. Sono testi poetici, da trattare in linea di principio alla stregua delle rime del

Petrarca. Sono quasi sempre testi a stampa, soggetti ai rischi tipici della tradizione tipografica, che gli editori dell'Ariosto, per dire, ben conoscono. Sono testi drammatici, dunque assimilabili, diciamo, all'Alfieri. Da tali modelli illustri, ed illustrati da editori insigni, i libretti si distingueranno allora – se ragioniamo dei principii, non degli esiti – per una sola caratteristica: sono testi destinati alla musica. Nella loro composita fattura, soltanto in quest'ultimo strato, esiguo sì ma decisivo, presentano quesiti davvero interdisciplinari, tali da procurare qualche impaccio al filologo italiano e da costringerlo ad attrezzarsi degli strumenti della filologia musicale. È viceversa ovvio – ma si sa, l'ovvio chiede talvolta di venir proclamato a gran voce – che tocca al filologo musicale, appena mette mano ai libretti, e al testo verbale della partitura operistica, di tramutarsi quanto basta in filologo italianista, e ciò lungo tutto il tragitto sù indicato.[1] Converrà dunque dare per assodato questo assioma: se al filologo italiano che s'occupa di libretti il soccorso della filologia musicale abbisogna indispensabilmente per circa un quinto del suo cammino, il filologo musicale non potrà fare a meno del sussidio della filologia italiana per il 100% del percorso.

Semplificando molto, diremo che sono tre, o forse quattro, gli ordini di difficoltà posti al filologo dai libretti d'opera in quanto testi per musica (e non in quanto testi drammatici italiani in poesia a stampa). In ordine crescente, sono difficoltà bibliografiche, tecnico-formali, concettuali; e infine, direi, psicologiche.

Le difficoltà bibliografiche derivano dalla molteplicità, eterogeneità e dispersione dei testimoni, letterari e musicali, che l'editore coscienzioso del libretto, come l'editore della partitura, dovrà contemplare reperire assortire vagliare. I libretti (dallo scartafaccio al manoscritto vistato dal censore, dalla *princeps* alle riedizioni variamente manomesse alle edizioni da scaffale) e le partiture (dall'abbozzo all'autografo completo, dalle copie donative alle copie d'uso, dagli spartiti venali ai pezzi staccati) configurano tanti tipi librari diversi da ricadere nelle competenze di troppe categorie di bibliotecari ed archivisti, e dunque di bibliografi. È stato giocoforza che i bibliografi e i filologi musicali si equipaggiassero prima e meglio degli altri per padroneggiare tanti testimoni disparati e sparpagliati in collezioni diverse. Sicché l'editore d'un libretto dovrà ricorrere alla loro esperienza e ai loro strumenti fin dal reperimento delle fonti utili, fin dal primo accertamento della consistenza stessa del testo da pubblicare, se non vuol rischiare di fondare il proprio lavoro su una base lacunosa, o di fraintendere il senso dei materiali che ha davanti.

Le difficoltà tecniche riguardano eminentemente la forma metrica dei testi poetici concepiti per la musica. Semplice e a tutti dimestica nel Meta-

---

[1] Cfr. G. La Face Bianconi, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica», LXVI, 1994, pp. 1-21 e 139.

stasio, anche al lettore scaltrito essa può risultare bisbetica nei libretti del Seicento, capricciosetti nelle misture di metri diversi, e in quelli, pur tanto più frequentati, dell'opera buffa di fine Sette e del melodramma d'inizio Ottocento; e in questi soprattutto per via del canto simultaneo di parole diverse nei concertati, per loro natura poco inclini ad adagiarsi lungo l'asse verticale della pagina di poesia. La chiave d'accesso ad agglomerati strofici o a-strofici a tutta prima ingiustificabili si trova talvolta esaminando la forma musicale, e il rapporto che essa instaura con la forma metrica del testo. Ma la conoscenza delle risorse formali e delle tecniche convenzionali in uso presso i librettisti e gli operisti in un dato momento storico è specialità del musicologo più che del filologo letterario: a quello più che a questo compete di percepire le ragioni musicali di forme metriche altrimenti irrazionali; e innanzitutto sua è la responsabilità dell'eventuale incomprensione, né gli sarà peraltro condonata l'ignoranza dei congegni metrici basilari della poesia librettistica.

Le difficoltà concettuali s'incentrano su un intrico di problemi che i filologi anglosassoni – per tutti: Fredson Bowers e G. Thomas Tanselle – hanno affrontato forse più degl'italiani: il problema dell'autorità multipla, e quello dell'*authorial intention*, della volontà dell'autore.[2] L'autorità multipla, che per i testi letterari si risolve in una faccenda – spinosissima invero – di copisti, editori, redattori, tipografi, revisori di bozze alle prese col testo, nel teatro d'opera si presenta, prima ancora, come il cimento tra due autori specializzati (il librettista e il compositore), consapevoli di esserlo, e non sempre propensi a tollerare l'altrui giurisdizione sul proprio territorio. Quanto alla volontà d'autore, semplificando molto, la si può articolare in tre intenzioni distinte: l'"intenzione originale" (ciò che l'autore nel por mano alla penna intende significare); l'"intenzione finale" (ciò che effettivamente finisce per significare); l'"intenzione mediata" attraverso i suoi collaboratori (ciò che veramente il suo lettore legge nei manufatti prodotti da copisti, editori ecc.).[3] Quanto più complicato sarà mai quest'intreccio di problemi là dove, come nel teatro d'opera, (*a*) gli autori riconosciuti sono più d'uno, (*b*) le loro volontà si condizionano a vicenda in più momenti e in più modi, fino al punto da non poterle talvolta più distinguere, (*c*) le loro intenzioni sono sottoposte a plurime mediazioni, di tipo editoriale e soprattutto di tipo esecutivo e teatrale, (*d*) il destino dei loro testi è spesso sottratto a qualsiasi possibilità di controllo diretto da parte loro, eppure (*e*) può nondimeno dare esiti artistici notevoli, e testimoni inestimabili per lo storico ed il filologo.

---

[2] Basti rinviare ai saggi apparsi nell'antologia critica sulla *Filologia dei testi a stampa*, a cura di P. Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987: F. Bowers, *L'autorità multipla. Nuovi problemi e concetti del testo-base*, pp. 107-145; G. Th. Tanselle, *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore*, pp. 147-189.

[3] Cfr. G. Th. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, p. 36.

Donde il grido di dolore in cui (invocato Tanselle) è sbottato Roger Parker, editore di Donizetti, nel convegno bergamasco del settembre 1992: «In una forma tanto dinamica quanto il melodramma italiano del primo Ottocento, è quasi sempre impossibile determinare categorie definite di "volontà d'autore"».[4] Se questo vale per la partitura, vale a maggior ragione per il testo del libretto, che passa per più mani. E non soltanto in casi come quello addotto ad esempio da Parker – le varianti coatte inflitte alla *Maria Stuarda* dal censore napoletano prima, dallo staff scaligero poi –, ma anche nei casi più pacifici di discrepanze tra il dettato del libretto e quello della partitura: discrepanze che non mancano, si può dire, mai.

Vedo un compito precipuo della filologia dei libretti nello spingere più avanti la riflessione sulle multiple volontà d'autore che, interagendo (fino magari a confondersi), concorrono a determinare il testo dell'opera in musica: anche quello verbale. Credo che questo richiederà non soltanto uno sguardo più attento alle categorie elaborate dalla filologia anglosassone dei testi a stampa: categorie che riguardano pur sempre il versante della produzione del testo. Occorrerà anche insistere su un tema molto ventilato e poco assimilato dalla musicologia italiana negli ultimi sette-otto anni, quello dell'estetica della recezione, e delle conseguenze operative che per il filologo ne discendono.[5] E ciò perché il testo – il doppio testo – d'un'opera in musica, ancor più del testo d'un dramma di parola, non si può mai davvero identificare con la pagina scritta, visto ch'esso dispiega tutto il suo potenziale artistico soltanto all'atto dell'esecuzione teatrale: la quale sarà a sua volta un'esecuzione incomparabilmente più complessa e travagliata e fortunosa – e dunque bisognosa di compromessi e di rincalzi deliberati sul campo a pro dell'effetto da suscitare negli spettatori – di quanto non sia l'"esecuzione" che, libro alla mano, attua nella quiete della sua cameretta il solitario lettore d'un sonetto, d'una novella o d'un poema, per così dire a tu per tu coll'autore. Non si tratta di sposare gli estremismi della Rezeptionsästhetik applicata alla filologia che hanno suscitato la denunzia di Carl Dahlhaus[6] e la diffidenza di Georg Feder.[7] Si tratta di riconoscere come in teatro – e tanto più nel teatro d'opera, che scolpisce le parole nella memoria attraverso il canto – il momento della recezione attraverso repliche e riprese successive abbia sulla storia e sulla definizione del testo un peso enorme, tale da garantire efficacia artistica anche a modifiche che, effettuate all'insaputa o

---

[4] R. PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Postmodern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, a cura di F. Bellotto, Comune di Bergamo, 1993, pp. 57-68: 63.

[5] Cfr. A. MARTINA, *«Quidquid recipitur...»: considerazioni su una storia "filologica" della recezione musicale*, «Nuova rivista musicale italiana», XXVII, 1993, pp. 31-52.

[6] Cfr. C. DAHLHAUS, *Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Rezeption*, in *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, a cura di Th. Kohlhase e V. Scherliess, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1978, pp. 45-58.

[7] Cfr. G. FEDER, *Filologia musicale*, Bologna, il Mulino, 1992, capp. VI e VII.8.

a dispetto dei primi autori, dal filologo testuale verrebbero scartate come mere corruzioni, abituato com'è a trafficare con la volontà d'un solo autore *en titre*: ed è ovvio che per il libretto questo processo di allontanamento dalle intenzioni originali e finali dell'autore, questa enfatizzazione delle intenzioni mediate, inizia ancor prima che per la partitura e s'intreccia con la storia della sua composizione. In certi casi però, nel gioco delle interazioni tra il libretto e la partitura – o tra il libretto e le tante partiture diverse (o versioni diverse d'una stessa partitura) con cui via via s'accoppia e convive –, importa isolare e cogliere lo stato che in un dato punto della sua evoluzione l'opera ha raggiunto: nei termini di Tanselle, l'intenzione infinitamente mediata che al libretto e alla musica ha dato quella specifica fisionomia. In altre parole, l'editore del libretto opererà scelte diverse a seconda della postazione che prenderà entro la vicenda di un testo, ed entro la costellazione degli autori implicati. Per dirla con gli slogan coniati da Giovanna Gronda:[8] se opterà per lo "statuto d'autore", esalterà i valori dell'intenzione originale e finale, e lo interesseranno la genesi e la definizione del testo librettistico autentico, non ancora musicato né rappresentato; se opterà per lo "statuto del testo", rivaluterà l'intenzione mediata, le evoluzioni del testo più che la sua genesi, le vicissitudini d'un prodotto artistico ch'è divenuto in certa misura proprietà degli esecutori (compositori compresi) e del pubblico. Entro certi limiti queste oscillazioni sono storicamente determinate: in un dramma del Metastasio e in un melodramma di Verdi il testo verbale vanta un grado di autonomia estetica assai diverso (ed è paradossale che, quanto più esso sarà alto – cioè nel Metastasio –, tanto più il testo avrà dovuto dar prova di flessibilità nel rosario delle molte composizioni subìte lungo l'arco della sua vitalità teatrale). Va da sé che epoche diverse, con strutture estetiche diverse, pongano al filologo problemi diversi. Ma qui importa cogliere il fenomeno in generale: muti quanto vuole, l'intrico delle tre intenzioni e dell'autorità multipla si osserva per la storia dell'opera quant'è lunga.

Illustrerò in breve tre casi di divergenza o di conflitto tra le intenzioni dell'autore librettista e quelle dell'autore musicista. Per tenermi alla larga dalla considerazione, sempre delicata, della qualità delle varianti poetiche, punterò sulla dimensione più strettamente drammatica, ossia sull'azione scenica, e ricercherò i miei esempi ai margini del testo librettistico, tra le didascalie. (Ma non dovremmo considerarle parte integrante del testo? I librettisti delle prime commedie per musica partenopee, per dire, le stilavano in

---

[8] Cfr. G. GRONDA, *Statuto d'autore e statuto del testo nella librettistica del '700*, in *Il ritorno di Lorenzo da Ponte*, a cura di V. Pianca e A. Toffoli, Città di Vittorio Veneto, 1993, pp. 161-173; e più in generale la relazione su *Statuto d'autore e statuto del testo: problemi filologici dei libretti per musica del secolo XVIII*, letta nel XIV congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Odense, 1-5 luglio 1991 (Atti in corso di pubblicazione).

lingua napoletana come il dialogo drammatico, le intendevano dunque come propaggini del testo, non come istruzioni impartite fuori del testo al lettore o agli esecutori.) Citerò casi che comportano scelte radicali, non discrepanze minute come le mille piccole varianti di lezione che libretto e partitura sempre registrano: se Lucia, alla fine del duetto con Edgardo, nell'autografo di Donizetti «sviene», mentre nel libretto e negli spartiti venali «si ritira nel castello» – e ciò senza che la musica muti di un ette –, si tratterà d'un aggiustamento dell'ultim'ora, come ne capitavano tanti prima d'andare in scena. (Cammarano, nelle successive note di mess'in scena,[9] non si pronunzierà sui movimenti alla fine della parte I: oramai ufficializzata, la didascalia senza svenimento gli sarà parsa pacifica.)

1. Nel libretto della *Donna del lago* di Andrea Leone Tottola (ottobre 1819), a conclusione del finale I si legge: «Le donzelle ... si ritirano seguendo Elena, mentre Rodrigo marciando alla testa di poderosa schiera, Malcolm guidando i suoi seguaci, ed altri duci facendo lo stesso pel piano e per le colline, sgombrano interamente la scena, e si cala il sipario». Ora, nella partitura, proferita a piene voci l'ultima sillaba, Rossini aggiunge in tutto quattro battute orchestrali che asseverano la tonica: in tempo Allegro 2/4 durano sì e no quattro secondi, che certo non bastano neanche per avviare le operazioni marziali prescritte dal librettista. L'intenzione del musicista ha bellamente conculcato l'intenzione del co-autore. E sì che in altri casi Rossini aveva còlto l'occasione d'un gran "quadro" conclusivo: nel *Mosè in Egitto* del marzo 1819 il sipario cala su un radioso, disteso *tableau vivant* (il passaggio del Mar Rosso), e dieci anni più tardi un altro sensazionale *tableau* suggella il giuramento del Rütli nel *Guillaume Tell*: venticinque secondi di brivido immoto, d'ineffabile esaltazione. La didascalia della *Donna del lago* è dovuta, nell'edizione del libretto, se si vuole rispecchiare l'intenzione finale di Tottola; è di troppo nell'edizione della partitura, che registra l'intenzione finale di Rossini.

2. Händel, nell'autografo dell'*Ezio* (1732), ad apertura dell'atto II ricopia per esteso la circostanziatissima didascalia originale del Metastasio (Roma 1729): «Orti Palatini corrispondenti agli appartamenti imperiali, con viali, spaliere di fiori, e fontane continuate; in fondo caduta d'acque, innanzi grottesche e statue». Il libretto stampato per l'allestimento londinese è assai più laconico: «Deliziosa». La dura realtà – la modesta dotazione scenica del King's Theatre – cancella la volontà di caratterizzazione topica del Metastasio, che Händel ha fatto propria: aveva sonorizzato i giuochi d'acque in una pimpante, festosa Sinfonia in Sol maggiore di 19 battute Allegro; scomparse le fontane, l'ha rimpiazzata con 12 battute di Larghetto in Fa minore, tagliate su misura per le prime parole di Massimo: «Qual silenzio è mai que-

---

[9] Cfr. J. N. Black, *Cammarano's Notes for the Staging of "Lucia di Lammermoor"*, «Donizetti Society Journal», IV, 1980, pp. 29-44: 32.

sto!».[10] L'editore della partitura dovrà decidere: se darà a testo l'intenzione originale di Händel, relegherà nell'apparato la realtà finale e mediata dei fatti, o viceversa; l'editore del libretto londinese, che testimonia l'evento teatrale effettivo – ciò che vide lo spettatore nel teatro di Haymarket – e non più l'intenzione del Metastasio, né di Händel, non potrà invece non dare il sopravvento all'intenzione finale di un co-autore *sui generis*, l'impresario. Un caso inverso si verifica nell'*Olimpiade*: il testo del dramma, concepito per una recita nel giardino viennese della Favorita (agosto 1733), dunque con risorse scenotecniche limitate, omette di specificare in che luoghi si debbano immaginare ubicate ben tre mutazioni (I, 8-10; II, 1-5 e 6-15). I libretti seriori a volte colmano la lacuna, ma *ad libitum*: così le scene II, 6-15 si svolsero in una «Campagna» con «folto bosco» a Roma nel 1735, in un «Atrio magnifico» a Napoli nel 1737, dinanzi alla «Veduta esteriore d'un circo» a Stoccarda nel 1761 eccetera. L'intenzione mediata dai libretti successivi alla "prima" determina ciò che l'autore, certo contro la sua consuetudine e la sua intenzione originale, aveva dovuto lasciare indeterminato nella sua intenzione finale.[11]

3. In certi casi, librettista e compositore delegano addirittura la registrazione della loro intenzione finale al mediatore teatrale per eccellenza, il *régisseur*, che si erge così a co-autore di fatto. Il finale delle *Vêpres siciliennes* di Verdi è, a rigore, incomprensibile senza il ricorso al *livret de mise en scène* di Louis Palianti.[12] Alla razionale divisione del lavoro e dei compiti corrisponde la produzione di un testo concorrente in più: al libretto e alla partitura, che non bastano più, si aggiunge la «disposizione scenica». Prima di tale razionalizzazione, eminentemente parigina, càpita anche che delle intenzioni originali, finali e mediate di librettista, compositore e direttore di scena abbiamo notizia soltanto da fonti collaterali o indirette. La forma anomala della sinfonia nel *Ricciardo e Zoraide* di Rossini (1818) si spiega soltanto se si tiene conto che la «banda sul palco molto lontano» (così la partitura) suonava a sipario aperto, e in costume, avviando per così dire in anti-

---

[10] Cfr. L. Lindgren, *The Staging of Handel's Operas in London*, in *Handel Tercentenary Collection*, a cura di S. Sadie e A. Hicks, London, Macmillan, 1987, pp. 93-119: 94.

[11] Con un espediente paradossale Musorgskij sottrae a qualsiasi incerto la propria intenzione originale e finale là dove nel *Boris* si spinge a far cantare a tutte lettere la didascalia puškiniana della scena III, 2 al Falso Pretendente: «V polnoč'... v sadu... u fontana...» = «A mezzanotte... nel giardino... alla fontana...». Astutamente Richard Taruskin osserva che l'accorgimento, o forse il lapsus, sarà stato indotto dalla suggestione delle prime battute di Don Carlos nell'opera verdiana, III, 1. Cfr. R. Taruskin, *Musorgsky vs. Musorgsky: The Versions of "Boris Godunov"*, «19th-Century Music», VIII, 1984/85, pp. 91-118 e 245-272: 254 sg. (trad. it. in «Musica/Realtà», IX-X, nn. 26-29, agosto 1988 - agosto 1989, pp. 139-153, 159-184, 153-179 e 145-164: n. 28, aprile 1989, p. 168 sg.).

[12] Cfr. D. Rosen, *La mess'in scena delle opere di Verdi: introduzione alle "disposizioni sceniche" Ricordi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 209-222; e *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, a cura di H. R. Cohen, Stuyvesant, Pendragon Press, 1991, pp. 263-282.

cipo l'azione drammatica: ma quest'informazione la deduciamo soltanto dai figurini di Alessandro Sanquirico per i suonatori della banda, in occasione dell'allestimento scaligero del 1823;[13] mentre dal «Giornale delle Due Sicilie» del 4 dicembre[14] si apprende che l'«introduzione dipinge col pennello di Claudio [Lorenese] il riposo della natura, e quella calma che inebria i felici abitatori della campagna, quando, scorsa in dolce sonno la notte, salutano l'aurora che li chiama a' lavori del giorno»: l'allusione sarà all'Andante grazioso in 6/8 che per 72 battute sospende i clangori marziali, e che s'immagina dunque come una pantomima fuori porta di nubiani festanti «allo spuntar dell'aurora» (così il laconico libretto). Nella scena III, 3 dell'*Otello*, Rossini sonorizza l'uscita in scena dell'eroe eponimo con un motivo orchestrale, una progressione discendente che s'avvita a spirale: ma della «scala a chiocciola» a vista donde Otello lentamente cala nella stanza di Desdemona, brandendo un pugnale che ad ogni giro di rampa riluce d'un tetro bagliore, ci dà notizia un solo testimone oculare.[15] Data la spartizione dei compiti, il senso stesso dell'intenzione originale e finale del musicista teatrale rischia di sfuggirci, siccome è imperfettamente registrata l'intenzione mediata.

Resta da dire delle difficoltà psicologiche. Per quanto enormi siano, le liquiderò in poche battute. Esse derivano, credo, dall'effetto assorbente che sullo spettatore e sul melomane, anche il più filologicamente scaltrito, esercita la musica: la quale esalta in noi la percezione che il melodramma, ad onta dei molti testi onde consta, è un tutt'uno. Perciò il nostro sentimento fa fatica ad accettare un asserto che la ragione non può non riconoscere esatto: «Alla base di ogni opera in musica stanno due "testi": il libretto e la composizione musicale. Essi sono autonomi, sono concorrenti (nel doppio significato di 'concorrere ad un risultato' e di 'essere in concorrenza'), ma non sono autosufficienti, bensì necessari l'uno all'altro».[16] E altrettanta fatica facciamo ad accettare i due corollari che dall'assioma discendono sul piano operativo. Corollario primo: l'edizione d'un'opera non si esaurisce nell'edizione della partitura; senza l'edizione del libretto, l'opera è monca. Corollario secondo: l'edizione del libretto è l'edizione del libretto, e sui libretti, non sulle partiture, va condotta; al filologo che restituisce il testo d'un libretto, le fonti musicali possono talvolta dare rivelazioni utilissime per meglio comprenderlo e meglio definirlo: ma chi – vuoi per pregiudiziale amore d'omogeneità, vuoi perché succube del fascino preponderante della musica – contamina i due testi non rende giustizia ad alcuno e si va ad irretire in un viluppo inestricabile di guai ecdotici. Quanto al primo dei due corollari, va

---

[13] Cfr. il catalogo della mostra *Rossini 1792-1992*, Milano, Electa, 1992, p. 12.

[14] Ringrazio Paolo Fabbri per la segnalazione.

[15] Stendhal, nel capitolo XIX della *Vie de Rossini*.

[16] Cito da A. Roccatagliati, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?*, «Quaderni del Dipartimento di linguistica e letterature comparate», 6, Bergamo, Università degli Studi, 1990, pp. 7-20: 7.

detto che siamo oramai in tanti a deplorare ad alta voce l'uso odierno di omettere, nell'edizione critica delle partiture operistiche, la riproduzione (se non altro anastatica) del libretto, ossia del solo testo scritto che lo spettatore coevo avesse sott'occhio: così a lui era dato, mentre a noi è negato, di seguire passo per passo il processo d'interazione tra i due sistemi, quello verbale e quello musicale.[17] Anzi, c'è chi perora appassionatamente l'esigenza che l'edizione critica della partitura comporti un corredo documentario che dia, col facsimile del libretto della "prima" o d'altro allestimento autorevole, anche la disposizione scenica, i bozzetti e le riproduzioni delle scene, i costumi della "prima" e delle riprese autentiche, nonché le testimonianze cronistiche e letterarie utili all'esatta comprensione della totalità dell'opera d'arte melodrammatica.[18] Quanto al secondo corollario, il menù della tavola rotonda cremonese dell'8 ottobre 1992 sulla filologia dei libretti, di cui queste righe – con le quattro tesi che seguono – furono l'*hors-d'œuvre*, ha offerto un'imbandigione abbastanza copiosa di esempi e di conferme della verità, lapalissiana, che occorre tenere distinto ciò ch'è distinto in natura – il sistema del testo verbale e il sistema del testo musicale –, se non ci si vuol giocare la possibilità d'investigare e comprendere a fondo i modi in cui interagiscono e s'arricchiscono a vicenda nell'opera d'arte complessiva.[19]

QUATTRO TESI

Ambiguo è lo statuto del testo nel libretto d'opera. Dal punto di vista dell'autore, su di esso pesa un passato ed incombe un futuro che sfuggono alla sua giurisdizione. Da un lato, il libretto attinge la materia tematica, le strutture narrative e magari anche la stoffa del discorso da fonti anteriori (epiche, drammatiche, o già librettistiche), e lo fa in un grado incommensurabilmente più elevato di qualsiasi altro genere letterario moderno. Dall'altro, esso è destinato ad alimentare due "testi" non letterari, la partitura musicale e lo spettacolo teatrale, che all'atto della composizione e poi dell'esecuzione lo sussumono, e per assorbirlo lo disarticolano.

---

[17] «... lo spettatore sapeva bene, né si aspettava il contrario, che quei due mondi interagivano, ma erano governati da leggi diverse»: così, con limpida lapidaria semplicità, S. CASTELVECCHI, *Sullo statuto del testo verbale nell'opera*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 309-314: 311.

[18] Mi rallegra di vedere che il bisogno della doppia edizione, congiunta e distinta, di partitura *e* libretto venga nel frattempo sentito anche su altri fronti: cfr. R. WIESEND, *Regieanweisung, Werk, Edition – am Beispiel der "Zauberflöte"*, «Mozart-Studien», III, 1993, pp. 115-136.

[19] Anche qui, sulla scorta d'un esempio specifico, Castelvecchi (*op. cit.*, p. 311) ha detto come meglio non si potrebbe: «Non è facile convenire con [chi] propone il seguente criterio: "varianti della partitura che vìolino il metro saranno in linea di principio sospette". Infatti, se si parla di libretto, tali varianti non sono sospette, sono per lo più errate; ma se si parla di partitura, esse sono frequenti, ed in tanti casi accettabili».

L'ambivalenza vige anche per i destinatari del libretto: raggruppati in almeno due ordini, essi fanno del testo librettistico usi diversi. Gli operatori artistici addetti alla produzione e riproduzione di questi "testi" extraletterari (il compositore, lo scenografo; i cantanti-attori, il direttore di scena, ecc.) si valgono del libretto come d'un materiale artistico grezzo da elaborare, o come d'uno strumento sussidiario per l'esecuzione del testo musicale-spettacolare. I lettori-spettatori se ne valgono di volta in volta come d'un sussidio all'ascolto e alla visione, oppure come d'un testo letterario più o meno autonomo.

Il filologo, letterario o musicale, dovrà tener conto di questo statuto testuale del libretto, incerto e polivalente, e se ne potrà valere in almeno quattro sensi diversi, per altrettante applicazioni distinte: almeno concettualmente, se non operativamente, distinte.

(1) Il *filologo musicale* si varrà del libretto come d'una *fonte sussidiaria* per accertare e definire il testo musicale della partitura (la quale comporta comunque il "suo" testo verbale):

(*a*) esso è, con la sua tradizione – con la sequela delle sue riedizioni –, un ausilio bibliografico primario per individuare data, luogo, circostanze ed entità della singola partitura (in base alle macrovarianti comuni: interi brani o brevi segmenti sostituiti, aggiunti, soppressi, variamente disposti), e dunque per assortire i testimoni, consentendone la classificazione esterna;

(*b*) come fonte pubblica del testo verbale, è un testimone autorevole (dal punto di vista dell'autore-librettista, se non necessariamente da quello dell'autore-musicista), efficace (dal punto di vista del destinatario, il lettore-spettatore), e in linea di principio attendibile – solitamente più della partitura – per quanto riguarda il testo verbale in sé: in particolare è più attendibile del testo verbale nella partitura per gli accidentali (grafia, punteggiatura, segni diacritici), salvi beninteso gli interventi inconsapevoli o deliberati del musicista (che componendo il testo verbale può darne una lettura – un'esecuzione – tendenziosa, e attraverso le note fissarla tassativamente);

(*c*) esso è anche il portatore primario delle didascalie sceniche utili alla realizzazione dello spettacolo da parte dello scenografo o degli attori-cantanti (in questo è a volte secondato da prescrizioni o documentazioni apposite, quali le «disposizioni sceniche») ed utili nel contempo alla comprensione del dramma da parte del lettore-spettatore, ma talvolta trascurabili (o di fatto trascurate) da parte del musicista; resta da decidere, caso per caso, quante e quali didascalie del libretto vadano conglobate, e come, nell'edizione della partitura.

(2) Il *filologo letterario* tratterà il libretto come *testo letterario autonomo*:

(*a*) in forma d'edizione librettistica, o meglio – quando si dà – in forma d'autonoma edizione letteraria più o meno autentica o autorizzata, esso è la base primaria per lo studio della lingua, dello stile e del mondo poetico individuale dell'autore di un testo che s'intende destinato, almeno virtualmente, anche alla semplice lettura (è il caso delle edizioni metastasiane);

(*b*) in forma d'edizione librettistica, è testo comunque dotato di tradizione almeno parzialmente autonoma: l'antecedente di una nuova edizione in occasione di nuove riprese o nuovi allestimenti è, di norma, un libretto anteriore, più o meno minuziosamente redatto sulla base della partitura effettivamente utilizzata, e talvolta nient'affatto redatto (dal che discende una limitazione, talvolta severa, della sua utilità ai fini del punto 1*a*); nel contempo, il testo del libretto incorre in incidenti di

tradizione da cui la saldezza della partitura, pur smembrandolo, lo tutela meglio (è più facile saltare un verso in tipografia che copiando musica);

(*c*) la sua autonomia è tuttavia condizionata da fattori esterni, p. es. dalla formazione del cast, che nel primo Settecento è un dato standard valido per qualsiasi dramma e nel primo Ottocento è oggetto d'un negoziato che precede la scelta stessa del soggetto drammatico e concorre a determinarla; le intenzioni (la libertà di scelta) dell'autore sono limitate dalle risorse artistiche e materiali disponibili, dalle esperienze ed aspettative del gusto dominante (più o meno consolidate in convenzioni vincolanti) e dal rispetto delle intenzioni artistiche concorrenti del musicista e degli altri co-autori; del pari condizionate da tali fattori sono le evoluzioni che può subire il testo d'uno stesso dramma nel corso di riprese successive, con o senza il consenso dell'autore.

(3) Lo *storico del teatro d'opera* vedrà il libretto come *testo concorrente*, ossia come uno dei due testi essenziali – il verbale ed il musicale – che concorrono a produrre il "testo" globale dell'*opus* artistico completo (l'opera in musica):

(*a*) è un testo parziale ma pubblico (sta in mano agli spettatori), dotato della propria (e sia pur limitata) autonomia estetica, non integralmente surrogabile nel testo cumulativo ma tecnico-specialistico della partitura (che sta in mano agli operatori ed ha funzione strumentale);

(*b*) è testo insostituibilmente utile allo spettatore – indi al critico e allo storico – perché esibisce e formalizza l'assetto metrico del testo, che la musica (nella sua forma scritta: la partitura) disarticola, ma che cionondimeno è il punto di partenza primario nella realizzazione, più o meno consentanea, della forma musicale;

(*c*) è testo depositario di una redazione che rispetto al testo realmente musicato e cantato registra divari di entità grande (interi brani o segmenti sostituiti, soppressi, aggiunti, variamente disposti) o piccola (divergenze nella lezione di singoli lessemi o sintagmi): sono varianti determinate vuoi dall'intervento manipolatore (concordato o arbitrario) del musicista, vuoi dall'evoluzione che il testo letterario può aver subìto nelle ultimissime fasi redazionali prima della stampa, a partitura già composta; e in questo caso potrà trattarsi vuoi di migliorie letterarie dell'ultim'ora dovute all'autore, vuoi di varianti coatte o spurie (interventi imposti o effettuati dalla censura, notoriamente più proibitiva nei confronti della parola scritta che nei confronti della parola recitata o cantata). Tolto quest'ultimo caso, si tratta di varianti che, in nome della parziale autonomia del testo librettistico rispetto a quello della partitura, l'editore del libretto farà bene a conservare, e che il lettore sana automaticamente all'atto dell'ascolto.

(4) Tutte e tre le categorie precedenti, e in più lo *studioso di letteratura comparata*, considereranno il libretto come un *testo derivato*: sono rari i libretti che, come *Così fan tutte*, *I maestri cantori di Norimberga* o *Il cavaliere della rosa*, non discendano da una fonte letteraria, vuoi librettistica vuoi drammatica vuoi epica, assunta come modello diretto. Se di per sé almeno duplice è l'autorità dell'opera in musica, già il solo libretto si può spesso considerare frutto del lavoro di un "autore" plurimo, ovvero di più autori in successione temporale (un po' come *el autor legión* di Menéndez Pidal). L'apporto di ciascuno di loro al libretto finito, ed il rapporto di dipendenza dalla fonte, più o meno stretto, vanno rappresentati di volta in volta attraverso un'edizione sinottica (fonte / testo derivato), o attraverso la notifica delle varianti evolutive, o attraverso un commento analitico-descrittivo.