

Claudio Toscani

## L'edizione critica di musica teatrale: dalla pagina scritta alla *performance*

Sono trascorsi più di trent'anni dal momento in cui l'edizione critica di *Rigoletto*, curata da Martin Chusid, dava il via a un'impresa monumentale, nella quale congiungevano i loro sforzi Casa Ricordi e la University of Chicago Press: l'edizione critica di tutte le opere di Giuseppe Verdi.<sup>1</sup> A dire il vero non era la prima volta che ci si provava ad affrontare i complessi problemi legati a un'iniziativa di questo genere: una fase pionieristica aveva preso il via una decina d'anni prima, con i lavori che avrebbero portato a un'edizione critica delle opere di Rossini; e negli anni seguenti analoghi progetti avrebbero interessato le opere di Donizetti e di Bellini.<sup>2</sup> Oggi l'apporto che queste imprese hanno dato alle nostre conoscenze sul melodramma italiano è sotto gli occhi di tutti: lo si misura sia sul piano esecutivo, sia su quello delle acquisizioni storico-critiche. Da una parte, gli interpreti e la comunità scientifica dispongono finalmente di testi attendibili, di partiture ripulite da vecchie incrostazioni e riportate alla loro veste originale, la cui mancanza ha frenato, in passato, studi rigorosi in tutto il settore. Dall'altra, il cantiere allestito intorno alle edizioni critiche delle opere dei compositori di teatro italiani (tra gli ultimi arrivati Puccini, di cui sono usciti i primi due volumi delle opere teatrali)<sup>3</sup> ha prodotto, in tempi relativamente rapidi, effetti a catena: la necessità di esaminare a fondo fonti documentarie, musicali, letterarie, iconografiche ha portato a comprendere meglio il complesso sistema produttivo che fa capo all'opera italiana, i processi compositivi, le convenzioni, i meccanismi strutturali, i principi estetici che governano il genere. Il quale ha finito per presentarsi, in definitiva, in una nuova e più favorevole luce sotto l'obiettivo degli studi musicologici internazionali.

Eppure l'avvio di un'edizione critica delle opere verdiane richiedeva, a quell'epoca, qualche giustificazione: non solo perché la storiografia musicale non aveva del tutto superato la sua tradizionale prevenzione verso il melodramma italiano dell'Ottocento (un prodotto 'popolare', che ancora oggi esercita una larga presa emotiva sul grande pubblico, e proprio per questo avvolto da un'ombra di sospetto), ma anche perché non tutti avvertivano la necessità di sottoporre a una revisione critica testi pervenutici grazie a una tradizione ininterrotta, recepiti dal pubblico in modi storicamente simili a quelli originari, trasmessi in una notazione musicale che è cambiata ben poco e solo per aspetti marginali, così da non richiedere al filologo particolari competenze paleografiche.<sup>4</sup> Oggi

---

<sup>1</sup> Iniziata nel 1983, l'edizione critica delle opere di Verdi (*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi*) è pubblicata congiuntamente da Casa Ricordi e dalla University of Chicago Press ed è tuttora in corso; una quindicina di volumi sono apparsi a stampa, con cadenza biennale, altri sono in preparazione e usciranno nei prossimi anni.

<sup>2</sup> L'Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini è iniziata nel 1971; nel 1979 è stato pubblicato il primo volume, con l'edizione della *Gazza ladra*. Sino ad oggi la Fondazione Gioachino Rossini di Pesaro ha licenziato, con i tipi di Casa Ricordi, oltre una ventina di titoli teatrali. Nel 2007 ha preso il via un'altra serie di edizioni critiche dei melodrammi rossiniani: *Works of / Opere di Gioachino Rossini*, pubblicata da Bärenreiter e prodotta in collaborazione con il Center for Italian Opera Studies (University of Chicago). L'Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, avviata nel 1988 da Casa Ricordi con la collaborazione della Fondazione Donizetti di Bergamo, è divenuta Edizione Nazionale; allo stato attuale dei lavori sono disponibili oltre una decina di titoli. L'Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini, pubblicata da Casa Ricordi con il contributo e la collaborazione del Teatro Massimo "V. Bellini" di Catania, è stata ufficialmente fondata nel 1999; il primo volume (*I Capuleti e i Montecchi*) è stato dato alle stampe nel 2003.

<sup>3</sup> Nell'ambito dell'Edizione Critica delle Opere di Giacomo Puccini, intrapresa da Casa Ricordi, sono state pubblicate nel 2013 l'edizione di *Manon Lescaut*, curata da Roger Parker, e nel 2020 quella di *Le Willis / Le Villi*, curata da Martin Deasy.

<sup>4</sup> Ampie tracce del dibattito che all'epoca accompagnò l'avvio dell'edizione verdiana si trovano negli atti delle giornate di studio svoltesi in occasione della prima esecuzione di *Rigoletto* nell'edizione critica di Martin Chusid; cfr. *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Atti del convegno internazionale in occasione della prima del *Rigoletto* in edizione critica (Vienna, 12-13 marzo 1983), Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani – Ricordi, 1987 (si vedano in particolare i saggi di Philip Gossett, David Lawton, Martin Chusid). L'eco del dibattito su problemi e metodologie di lavoro è avvertibile in alcune recensioni ai primi volumi delle edizioni critiche rossiniane e verdiane: cfr. MASSIMO MILA, «La donna è mobile...». Considerazioni sull'edizione critica del «Rigoletto», in «Nuova rivista musicale italiana» XIX/4, 1985, pp. 597-608, e le recensioni di FABRIZIO DELLA SETA alle edizioni critiche di *Rigoletto* ed *Ermani* nella «Rivista italiana di musicologia» XXI/1, 1986, pp. 194-200, di ALESSANDRO ROCCATAGLIATI a *Ermani* e *Nabucodonosor* in «Studi verdiani» 6, 1990, pp. 205-218, di DAVID ROSEN a *L'italiana in Algeri* nel «Journal of the American Musicological

risulta molto più chiaro quanto i testi tramandatici dalla tradizione fossero invece il prodotto di stratificazioni storiche, di corruzioni gradualmente prodottesi a causa di alterazioni, fraintendimenti o interventi arbitrari degli interpreti, a seguito di mutamenti storici del gusto, dello stile, delle tecniche vocali e strumentali, che avevano finito per modificare – e in alcuni casi distorcere – la lezione originaria verdiana.

Sulla funzione e gli obiettivi dell'edizione critica di un'opera teatrale esiste, oggi, una certa unità di intenti (pressoché tutte le edizioni partono dal presupposto che l'accuratezza filologica e il rigore scientifico non siano incompatibili con le esigenze della prassi esecutiva, ma possano coesistere e vicendevolmente integrarsi con esse); eppure queste iniziative non sono sempre accomunate da una tecnica ecdotica unitaria, né da una spiccata uniformità metodologica o redazionale. Fra gli estremi di una trascrizione diplomatica asettica e un'edizione sovraccarica di segni interpretativi, la discrepanza degli esiti è piuttosto ampia. Il sospetto è che questa disomogeneità sia, almeno in parte, riconducibile alla problematicità oggettiva che caratterizza i testi incaricati di tramandare questo repertorio, che va ad aggiungersi alla problematicità che caratterizza, più in generale, ogni testo teatrale.<sup>5</sup>

Un primo ordine di problemi fa capo allo statuto stesso del testo operistico. Com'è noto, fin verso la metà dell'Ottocento (ma spesso anche oltre) il testo di un melodramma – costituito dal libretto e dalla partitura preparata dal compositore – può presentarsi in una forma diversa per ogni esecuzione. Il testo predisposto per la prima rappresentazione non resta di norma inalterato per gli allestimenti successivi: si dà per scontato che al mutare delle condizioni produttive e del cast gli vengano apportate tutte quelle modifiche – adattamenti, tagli, sostituzioni, cambiamenti nell'ordine dei singoli brani – che vengono giudicate opportune per valorizzare al meglio le doti vocali e sceniche degli interpreti, garantendo l'effetto ottimale della rappresentazione; se non è l'autore stesso ad occuparsene, il compito è demandato a un altro incaricato o agli interpreti stessi. I testimoni traditi – ciascuno dei quali riflette, di norma, l'immagine di un singolo evento rappresentativo – presentano a volte discrepanze tali da mettere in crisi i metodi familiari alla filologia testuale classica.<sup>6</sup> Non solo: a essere messe in dubbio, in certi casi, sono sia l'idea di una versione primaria corrispondente alle intenzioni del compositore, che subirebbe rimaneggiamenti successivi da considerare alla stregua di corruzioni dell'originaria volontà d'autore, sia l'idea di un processo teleologico verso un perfezionamento dell'opera progressivo, che porterebbe a una versione 'definitiva' e idealmente immutabile, tale da far escludere tutte le versioni precedenti. La partitura preparata dal compositore, più che un testo fissato una volta per sempre, è più spesso il documento che attesta una versione dell'opera legata a circostanze determinate, un testo parzialmente modificabile e adattabile al contesto produttivo, alle condizioni ambientali, alle caratteristiche e alle richieste degli interpreti. Un testo almeno parzialmente 'aperto', insomma, dotato di potenzialità realizzative plurime che si manifestano man mano che le repliche successive e i nuovi allestimenti ne prolungano la vita.

---

Society» XLIV/3, 1991, pp. 502-512, di CLAUDIO TOSCANI a *La Traviata* nel «Journal of the American Musicological Society» 58/1, 2005, pp. 214-226.

<sup>5</sup> Tra i contributi più recenti alla filologia delle opere teatrali vanno registrati gli Atti del Convegno internazionale di studi svoltosi a Siena tra il 1° e il 3 giugno 2000, FABRIZIO DELLA SETA – SIMONETTA RICCIARDI (a cura di), *Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica*, Firenze, Olschki, 2004. Molti fra gli interventi e la tavola rotonda finale furono dedicati, in quell'occasione, a mettere a punto una strategia aggiornata in vista della progettata edizione belliniana e alla discussione di questioni metodologiche che interessano, più in generale, le edizioni di musica teatrale dell'Ottocento. Si vedano anche i contributi pubblicati in HELGA LÜHNING – REINHARD WIESEND (a cura di), *Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring*, Mainz, Are, 2005. Ancora più recentemente, le recensioni di MARIA ROSA DE LUCA, FRANCESCO LORA, DAVIDE VERGA e FEDERICA ROVELLI (*Critica dell'edizione critica: quattro casi*, in «Il Saggiatore musicale» XVIII/1-2, 2011, pp. 245-288) offrono – pur non applicandosi direttamente a edizioni di musica operistica – numerosi spunti al dibattito metodologico. Sul tema si vedano anche i saggi inclusi in *Filologia e opera*, a cura di Daniele Carnini, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi» LVII, 2017.

<sup>6</sup> I problemi, i metodi, gli esiti della filologia musicale applicata al melodramma e il rapporto della disciplina con le filologie letterarie sono presentati e discussi da FABRIZIO DELLA SETA, *Il testo del melodramma*, in «Belfagor» LXI/366, 2006, pp. 617-631.

Non è detto, dunque, che il curatore di un'edizione critica possa contare su una versione dell'opera definitivamente autorizzata dall'autore, che ne rappresenti inequivocabilmente la volontà ultima; al contrario avrà a che fare spesso con diverse versioni, ciascuna delle quali potrà essere investita da una patente di autenticità. Ma potrebbe essere estremamente difficile distinguere tra quanto corrisponde alle intenzioni del compositore e le versioni dell'opera condizionate da fattori puramente accidentali ed esterni; le versioni successive alla prima possono rappresentare nient'altro che la realizzazione, apparsa a un certo momento della storia della ricezione, delle potenzialità dell'opera stessa. Sarà compito del filologo, allora, accertare quale grado di dignità possiedano le varianti e le modifiche dell'originale, mettendo in secondo piano le alterazioni, gli adattamenti, le sostituzioni che riguardano semplicemente la fortuna del testo (ovvero la storia della sua ricezione) ed escludendole eventualmente dall'edizione critica. Ma nella maggior parte dei casi, offrire l'edizione di un unico testo – per esempio quello della prima rappresentazione – presentandolo come irrefutabile e definitivo sarà una forzatura: alla nozione statica dell'*opus* è necessario sostituirne una dinamica; e almeno nel caso in cui vengano prodotte varianti d'autore, di un *opus* si avranno più versioni con valore estetico indipendente, e nel caso estremo più *opera*.

La produzione di testi virtualmente 'aperti' sembra dunque essere una caratteristica strutturale del teatro d'opera. È opinione comune che questa nozione 'dinamica' del testo sia appropriata per le partiture teatrali almeno sino alla metà dell'Ottocento, e che a partire da quel momento si siano invece prodotti testi autorevoli, fortemente investiti dalla volontà d'autore, che avrebbero consolidato la monumentalizzazione del repertorio avvenuta nella seconda metà del secolo e che giustificerebbero il principio dell'intangibilità del testo fissato dal compositore. Presta sostegno alla tesi, tra l'altro, la ben nota insistenza di Verdi perché le sue opere venissero eseguite senza inserzioni estranee, tagli, trasporti non autorizzati; un atteggiamento, del resto, che inizia a emergere anche prima, tra i compositori di melodrammi della generazione romantica italiana. In realtà, l'idea di un testo unico e definitivo approvato dall'autore e consegnato ai posteri è inadeguata anche per epoche e autori successivi e apparentemente inaspettati. Il caso più clamoroso è forse quello di Giacomo Puccini, per le cui opere teatrali non esiste quasi mai un testo che rifletta una versione e una volontà d'autore definitive, al quale possa essere attribuito lo statuto di fonte principale dell'edizione. Fonti musicali diverse possono ricoprire, in alternanza o anche simultaneamente, questo ruolo: una fonte può costituire la fonte primaria o alternativamente secondaria dell'opera, e in certi casi due fonti possono fungere contemporaneamente da fonte primaria, ciascuna per differenti livelli di informazione (una riduzione per canto e pianoforte, per esempio, può costituire la fonte principale per le parti corali, che possono essere incomplete o alterate o addirittura mancanti nella partitura autografa, la quale potrebbe essere invece fonte primaria per tutto il resto; per alcuni passi le fonti primarie possono anche essere, temporaneamente, il manoscritto di un copista o la bozza di un incisore).<sup>7</sup>

L'edizione critica di un testo melodrammatico, d'altra parte, deve spesso far ricorso a procedure che in altri settori della filologia testuale verrebbero guardate con sospetto o stigmatizzate come indebite 'contaminazioni'. Non si tratta solo del fatto che più fonti musicali possano contemporaneamente fungere, in certi casi, da fonte primaria di un'edizione. Lo stesso principio è alla base del comportamento di chi, curando l'edizione critica di un melodramma del Sette-Ottocento, prepara una partitura nella quale il libretto costituisce la fonte primaria per alcuni dati fondamentali (come le didascalie sceniche) o di dettaglio (come l'ortografia e la punteggiatura del testo poetico),

---

<sup>7</sup> L'avvio dell'edizione critica delle opere teatrali di Puccini, promosso da Casa Ricordi, è stato preceduto dall'elaborazione di un'apposita strategia editoriale, i cui presupposti sono stati discussi in alcune delle relazioni presentate al Convegno internazionale di studi *Giacomo Puccini: la critica e la tradizione delle opere*, Milano 21-23 novembre 2008: in particolare negli interventi di GABRIELE DOTTO, *Beyond the Written Page*, e ROGER PARKER, «*Manon Lescaut*»: *What a New Edition Can (and Can't) Tell Us*. Le partiture pucciniane mettono in crisi anche molte delle procedure editoriali comunemente applicate alla musica a partire dalla seconda metà del Novecento: per esempio il principio della standardizzazione delle informazioni performative, dal momento che dinamiche, articolazioni, fraseggi differenziati in passi simili sembrano essere riflesso di una tecnica di orchestrazione più sofisticata e complessa.

del tutto mancanti o incompleti nella principale fonte musicale.<sup>8</sup> Ma più in generale, il curatore di un'edizione critica è spesso costretto a elaborare strategie alternative e a individuare pragmaticamente, anziché un testo definitivo e sicuramente investito dalla volontà dell'autore, la versione più 'plausibile' dell'opera, da assumere come base della moderna edizione.

Un altro ordine di problemi, non meno trascurabili, è costituito dalla natura stessa dei testi scritti che ci sono stati tramandati, in virtù della quale essi si presentano in una veste parzialmente 'incompiuta'. In una partitura teatrale delle epoche passate è generalmente molto ampia la divaricazione tra ciò che è fissato sulla pagina e ciò che in essa è solo implicito, ma necessario alla restituzione pratica dell'opera. Il manoscritto approntato da un compositore di melodrammi è un testo d'uso, ben prima che un testo 'ufficiale': può essere impiegato per le prove con i cantanti e con l'orchestra, utilizzato nel corso di uno o più allestimenti, affidato ai copisti perché ne ricavano copie manoscritte e parti staccate, o all'editore perché ne cavi lo spartito. Soprattutto se è redatto in gran fretta, questo testo presenta un certo grado di incompletezza: fa abbondante uso di abbreviazioni e notazioni stenografiche per quanto riguarda ripetizioni di sezioni, raddoppi, rimandi ad altre parti; non di rado annota in modo sommario, incompleto o incoerente i segni di dinamica, d'articolazione e d'espressione; indicazioni contraddittorie possono caratterizzare parti strumentali e passi analoghi o identici. La pagina scritta presenta, in altri termini, un'immagine molto essenziale della realtà sonora effettiva, e per l'esecutore non è molto più che una guida. Preparando questo manufatto, l'autore demanda ad altri (all'esecutore, al copista, all'editore) il compito di realizzare compiutamente quella 'volontà' che ha fissato sulla carta in modo parzialmente incompleto, fidando nell'altrui conoscenza della prassi esecutiva e delle convenzioni vigenti. Il compositore si appoggia dunque, perché le sue intenzioni vengano correttamente decodificate, a un sistema di conoscenze largamente condivise (ma anche storicamente mutevoli, e talvolta soggette a dispersione nel giro di poche generazioni), a una prassi e a un'estetica interiorizzate sia dagli autori sia dagli interpreti di un'epoca determinata.

Per questi motivi, produrre un'edizione critica non significa solo accertare la lezione corretta del testo trådito, eliminando corruzioni, sviste ed errori: significa anche integrare il testo rendendo esplicito ciò che in esso è solo implicito, e in certi casi suggerire all'esecutore soluzioni interpretative che all'epoca della composizione erano patrimonio comune, ma che la distanza cronologica può aver fatto fatalmente impallidire. Queste operazioni possono essere di natura meccanica o quasi, se si tratta di interventi finalizzati a ottenere la coerenza e la completezza richieste dai moderni standard editoriali; ma più spesso sono di natura interpretativa, e costringono a cercare un equilibrio tra due poli – quello della fedeltà al testo scritto originale e quello delle esigenze dell'uso pratico – ponendo problemi la cui soluzione non è sempre agevole. Un'edizione critica deve infatti risolvere una questione cruciale: in che misura occorre riempire lo spazio che intercorre tra pagina scritta e *performance*, tra la notazione di un brano e la sua realizzazione sonora? fino a che punto dovrà intervenire il revisore con integrazioni semiografiche che rispecchino le consuetudini esecutive dell'epoca? e fino a che punto dovrà suggerire all'esecutore moderno quell'approccio interpretativo e quelle integrazioni che per l'esecutore dell'epoca erano implicitamente sottintesi, ma che oggi

---

<sup>8</sup> Presupposto delle moderne edizioni critiche è che il testo effettivamente utilizzato dal compositore, manipolato e trascritto in partitura sotto le note, vada distinto dal testo letterario preparato dal librettista e attestato – di norma – dal libretto a stampa, testo che pur avendo natura funzionale (essendo cioè finalizzato al prodotto per il quale è stato approntato) è dotato di una propria autonomia. Sui problemi posti dal testo poetico nell'edizione critica delle opere teatrali si vedano PAOLO TROVATO, *Note sulla fissazione dei testi poetici nelle edizioni critiche dei melodrammi*, in «Rivista italiana di musicologia» XXV/2, 1990, pp. 333-352; ID., *La veste linguistica nelle edizioni critiche: ammodernamento o conservazione?*, in RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del Convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992), Lucca, LIM, 1995, pp. 85-95; STEFANO CASTELVECCHI, *Sullo statuto del testo verbale nell'opera*, in PAOLO FABBRI (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 309-314; LORENZO BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, in «Il Saggiatore musicale» II/1, 1995, pp. 143-154.

richiedono uno sforzo di ricostruzione storica?<sup>9</sup> Certo, il curatore regola i suoi interventi sul grado di competenza che suppone raggiunto dall'esecutore, non dimenticando che oggi quest'ultimo dispone di maggiori conoscenze nel campo delle antiche prassi esecutive, e che un'edizione eccessivamente prescrittiva rischia di essere vissuta dall'interprete come un'indebita invasione di campo. Riempire lo spazio che separa la pagina scritta dalla *performance* non è sempre possibile né opportuno, e il curatore di un'edizione non può far altro, in molti casi, che fornire all'interprete tutti gli strumenti e le informazioni che riuscirà a reperire, lasciando a lui la scelta definitiva.

Questi problemi sono ben familiari ai curatori delle edizioni critiche del repertorio melodrammatico. Alcuni aspetti dell'esecuzione – su questo l'accordo è generalizzato – sono, e devono rimanere, appannaggio dell'interprete: tra questi, tutti quelli che richiedono interventi estemporanei e 'creativi'. È il caso, per fare un esempio, dell'ornamentazione, una prassi a lungo colpita dal fraintendimento estetico che la voleva un fenomeno artisticamente negativo, o dall'equivoco che la fedeltà alla lezione dell'autore comporti la soppressione delle cadenze e delle fioriture che non sono scritte in partitura.<sup>10</sup> Oggi gli interpreti più aggiornati riscoprono e applicano la prassi dell'ornamentazione anche ai repertori per i quali siamo soliti pensare che il testo fissato sulla carta abbia un valore più decisamente prescrittivo. Ma un atteggiamento meno 'invasivo' di quello di un tempo è richiesto, al curatore di un'edizione, anche dalla prassi del basso continuo per le partiture del Sei-Settecento. A questo riguardo le scelte editoriali sono cambiate negli ultimi decenni: se un tempo ci si aspettava che il curatore offrisse una propria realizzazione scritta del basso continuo, oggi si dà per scontato che lo strumentista preferisca realizzare estemporaneamente la sua parte, tenendo conto del contesto stilistico, dell'organico, dello spazio in cui ha luogo l'esecuzione e applicandole tutta la flessibilità, l'estro, la fantasia di cui è capace.

Più complesso è distinguere i casi in cui si possano modernizzare senza perdite aspetti della partitura dai casi in cui sia preferibile evitare ogni manomissione o alterazione del testo originale che possa portare a fraintendimenti nella rilettura interpretativa del testo stesso. Non sorgono particolari problemi nei casi in cui il curatore è chiamato a compiere interventi editoriali semplicemente intesi a dare un aspetto grafico moderno alla partitura. Si tratta di interventi privi di reale incidenza sulla sostanza del testo musicale, in quanto non comportano perdita di informazioni: le parti vocali vengono trascritte nelle chiavi moderne, gli accidenti e i segni di ripetizione rispettano le convenzioni oggi vigenti, le abbreviazioni vengono sciolte, voci e strumenti vengono disposti in partitura seguendo l'ordine odierno e non quello antico.<sup>11</sup> In altri casi, il curatore interviene per integrare e dare coerenza a passi che risulterebbero incompleti o problematici alla luce dei moderni standard editoriali, come accade per molti segni annotati in modo approssimativo oppure per le indicazioni sommariamente presenti in alcuni luoghi, ma non in altri per i quali sono chiaramente sottintese.

---

<sup>9</sup> Su questi aspetti, in riferimento all'edizione delle partiture pergolesiane e più in generale delle opere del Settecento, cfr. CLAUDIO TOSCANI, *Oralità e scrittura. Note in margine all'edizione critica dell'«Olimpiade» di Pergolesi*, in GAETANO PITARRESI (a cura di), *Leonardo Vinci e il suo tempo*, Atti dei Convegni internazionali di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004), Reggio Calabria, Iiriti, 2005, pp. 537-556.

<sup>10</sup> Anche l'abitudine di eseguire, nel repertorio melodrammatico ottocentesco, cadenze 'standardizzate' che si ripetono, identiche, da esecuzione a esecuzione e da artista ad artista, e in cui sono poche e limitate le deviazioni dalla lettera del testo, è l'estrema conseguenza di questo processo involutivo. Al contrario le incisioni storiche mostrano, ancora ai primi del Novecento, una sorprendente varietà a questo riguardo, persino nei casi in cui i cantanti prendono le mosse da una cadenza già 'fissata' con precisione in partitura. Cfr. in proposito WILL CRUTCHFIELD, *Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence*, in «19th-Century Music» VII/1, 1983, pp. 3-54. L'argomento dell'ornamentazione dell'opera italiana è trattato dettagliatamente da PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006, ed. it. *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 315-360.

<sup>11</sup> Le edizioni verdiane fanno eccezione solo per la parte dell'ottavino, che viene stampata sotto quella del flauto – come nelle partiture dell'epoca – anziché sopra, come oggi si usa; nelle orchestre italiane dell'Ottocento l'ottavino e il secondo flauto erano generalmente suonati dallo stesso esecutore (la cui parte corrispondeva a un unico pentagramma, scritto in partitura sotto quello del primo flauto), che a volte doveva cambiare strumento anche nel corso di un singolo pezzo musicale. Un'altra eccezione è costituita, nella maggior parte delle edizioni moderne di musica del XVIII secolo, dalle parti vocali, che per ragioni pratiche vengono stampate tra le parti superiori degli archi (violini e viole) e quella del basso, nella stessa posizione in cui si trovano nei manoscritti dell'epoca.

Tuttavia l'aspetto che va trattato con maggior attenzione e prudenza è quello delle indicazioni di cui un tempo l'esecutore non aveva alcun bisogno, ma che oggi sono opportune o necessarie perché una tradizione interpretativa è andata col tempo perduta. Il curatore di un'edizione, in altri termini, ha il dovere di aiutare l'interprete a passare dalla pagina scritta alla *performance* nel modo che ritiene più corretto (tenendo comunque presente che né l'interpretazione completa delle intenzioni del compositore, né l'intero ventaglio delle possibilità esecutive possono essere accolti da un'edizione), rendendo esplicite indicazioni che non lo sono o traducendone altre in una notazione più familiare al musicista odierno. Di alcune convenzioni semiografiche, per fare qualche esempio, la memoria s'è perduta nella storia, o è stata riacquistata solo in tempi molto recenti. Forcelle e accenti chiusi – scomparsi dall'uso comune già a metà Ottocento – sono stati recuperati nelle moderne edizioni rossiniane, una volta chiarito il loro significato (figura 1); il caratteristico trattino verticale posto accanto alla testa delle note (figura 2), che sino all'Ottocento inoltrato indica uno staccato pronunciato (cioè una sensibile abbreviazione del valore della nota), è attualmente riutilizzato in molte edizioni critiche di musica del Sette-Ottocento.

Se il significato di questi segni è ormai generalmente noto, in altri casi la perdita di una convenzione esecutiva rende difficili il riconoscimento e la corretta interpretazione del segno da parte dell'esecutore. Tra questi, tipico è il caso della linea ondulata posta su una serie di note di breve valore (crome o semicrome) e della stessa altezza, frequentemente impiegato dai compositori del primo Settecento, soprattutto in area napoletana (figura 3). Questa sorta di 'serpentina', all'epoca denominata «tremolo», si trova nelle parti degli archi (meno frequentemente in quelle delle voci e dei fiati) e corrisponde a un effetto ben determinato, che richiama il tremolo dell'organo: le note devono essere eseguite in un'unica arcata e con una leggera separazione tra l'una e l'altra, adeguandole alla velocità e al carattere del brano.<sup>12</sup> Le edizioni moderne adottano a volte una soluzione 'diplomatica', stampando la linea ondulata e riproducendo quindi l'effetto grafico delle fonti;<sup>13</sup> altre traducono il segno con quello, più familiare all'esecutore moderno, dello *staccato-legato* (che consiste nel porre puntini di staccato alla testa delle note insieme a una legatura generale).<sup>14</sup> Quest'ultima notazione, del resto, è una variante di scrittura presente anche nelle fonti antiche, nelle quali prescrive lo stesso effetto della 'serpentina' (figura 4).<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Così definisce il segno e il suo effetto SÉBASTIEN DE BROSSARD nel *Dictionnaire de musique* (Paris, Christophe Ballard, 1703; terza ed. Amsterdam, Estienne Roger, s.d. [1708 ?], p. 191): «TREMULO, ou Tremulo, n'est pas un trop bon mot Italien, & Tremolante, ou Tremante seroient bien meilleurs. Cependant l'usage fait qu'on le trouve très-souvent, ou entier, ou en abrégé Trem. pour avertir sur tout ceux qui jouent des Instrumens à Archet de faire sur le même degré plusieurs Notes d'un seul coup d'Archet, comme pour imiter le Tremblant de l'Orgue». Analoghe definizioni si trovano in JACQUES LACOMBE (*Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, Veuve Estienne et Jean-Thomas Hérisant, 1752, p. 650 s.v. Tremblement) e JEAN-JACQUES ROUSSEAU (*Dictionnaire de musique*, seconda ed. Paris, Veuve Duchesne, 1768, p. 523 s.v. Tremblement); quest'ultimo avverte tuttavia che né il termine né la prassi sono più in uso ai suoi giorni. Cfr. anche il capitolo *Le tremolo d'archet* in CONSTANCE FREI, *L'arco sonoro. Articulation et ornementation: les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Lucca, LIM, 2010, pp. 195-239, nonché STEWART CARTER, *The String Tremolo in the 17<sup>th</sup> Century*, in «Early Music» XIX/1, febbraio 1991, pp. 42-59.

<sup>13</sup> A questo principio si attengono, per esempio, l'edizione critica delle opere di Gluck (*Christoph Willibald Gluck – Sämtliche Werke*, a cura di Rudolph Berger sotto l'egida dell'Institut für Musikforschung di Berlino, Kassel, Bärenreiter, 1951-) e la vecchia edizione delle opere di Pergolesi (*Giovanni Battista Pergolesi – The Complete Works / Opere complete*, a cura di Barry S. Brook, Francesco Degrada e Helmut Hucke, New York – Milano, Pendragon – Ricordi, quattro volumi pubblicati tra il 1986 e il 1994).

<sup>14</sup> È la soluzione adottata dalla nuova edizione critica avviata nel contesto dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Battista Pergolesi (2009-); cfr. CLAUDIO TOSCANI, *La nuova edizione degli «opera omnia» pergolesiani*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 6, Milano, Centro Studi Pergolesi, 2011, pp. 253-270: 267.

<sup>15</sup> In qualche caso le fonti impiegano le due forme di notazione, del tutto equivalenti, in alternanza o anche simultaneamente. Per un'analisi più dettagliata della questione, con esempi tratti dalle fonti dell'epoca di Pergolesi, cfr. CLAUDIO TOSCANI, *Schritte auf dem Weg zu einer neuen textkritischen Ausgabe der Werke Pergolesis*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 8, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 15-34: 27-32. Si veda anche GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *La Fenice sul rogo ovvero La morte di San Giuseppe*, edizione critica a cura di Alessandro Monga e Davide Verga, Milano, Ricordi, 2013, pp. XXXVIII-XXXIX.

Altri casi problematici possono scaturire dall'evoluzione che nella storia hanno subito gli organici orchestrali, gli strumenti musicali e le relative tecniche esecutive; anch'essi hanno un'incidenza sul lavoro di quanti preparano l'edizione critica di un'opera del passato, e si riflettono nelle loro scelte. Se per l'esecuzione della musica del Sei-Settecento oggi è generalmente condivisa l'idea che sia opportuno attenersi a una prassi 'storicamente informata', per il melodramma dell'Ottocento non possiamo generalmente contare su esecuzioni che riproducano con qualche fedeltà gli organici e utilizzino gli strumenti dell'epoca (né i primi esperimenti in questo senso hanno prodotto risultati incoraggianti). La scarsità di documentazione e l'insufficienza degli studi sulle orchestre dell'Ottocento lasciano, oggi, ancora irrisolte alcune questioni. Le diverse caratteristiche tecniche e costruttive degli strumenti ottocenteschi pongono problemi di difficile soluzione riguardo alla consistenza dell'organico orchestrale, all'equilibrio tra famiglie strumentali, alla sonorità generale; per l'intera sezione delle percussioni, a titolo d'esempio, restano numerosi dubbi sia sugli aspetti organologici sia sulla prassi esecutiva.<sup>16</sup> In questi casi il curatore di un'edizione, oltre a fornire all'interprete le informazioni che gli possono essere utili per ripristinare una corretta prassi storica, dovrà affrontare problemi che nascono dal conflitto tra la notazione antica e la prassi contemporanea, ritagliata su strumenti dalle differenti caratteristiche e possibilità tecniche. Esaminiamo alcuni casi tipici di interpretazione e restituzione del testo, tratti dal repertorio melodrammatico ottocentesco: in alcuni di essi il problema nasce da una scrittura visibilmente condizionata dai limiti tecnici degli strumenti dell'orchestra coeva; in altri, da un'intenzione espressa in modo chiaro alla quale corrisponde, tuttavia, un effetto irrealizzabile con i mezzi dell'epoca (e talvolta anche con quelli odierni).

Nelle partiture che precedono la metà del XIX secolo (ma in certi casi anche in quelle più tarde) le limitazioni tecniche di trombe e corni naturali costringono talvolta il compositore a omettere alcune note, che sarebbero tuttavia auspicabili dal punto di vista puramente musicale. Le note mancanti, che si possono facilmente ottenere sugli strumenti moderni, non vengono scritte perché impossibili da emettere, o di pessimo effetto, sugli strumenti dell'epoca: ciò determina alcuni caratteristici 'vuoti' in partitura, molto evidenti per esempio nei passi a piena orchestra. Questi limiti continuarono a caratterizzare le partiture italiane più a lungo di quelle d'oltralpe, anche in un'epoca in cui nelle bande della Penisola erano ampiamente in uso strumenti dotati di meccanismi che li rendevano in grado di emettere suoni uniformi su tutta la scala cromatica. È certo, infatti, che per molto tempo i compositori italiani continuassero a preferire in orchestra il suono degli strumenti naturali, tecnicamente più arretrati ma dotati di un timbro più penetrante e carico di armonici. Le cosiddette partiture 'di tradizione' non recano generalmente traccia di queste omissioni: una volta che trombe e corni naturali uscirono dalla storia, generazioni di anonimi revisori riempirono i vuoti lasciati sulla pagina scritta con le note che gli strumenti moderni non hanno difficoltà ad eseguire. Tra i curatori di edizioni critiche non c'è, oggi, una completa uniformità di vedute: alcuni optano per una modernizzazione, suggerendo all'esecutore le note mancanti; altri mantengono i 'vuoti', nella convinzione che anch'essi facciano parte del colore orchestrale peculiare alle partiture dell'epoca.

Interpretate alla lettera, le indicazioni delle fonti originali risultano a volte di impossibile esecuzione per gli strumenti coevi. La figura 5 riproduce un passo di una partitura autografa belliniana, *I Capuleti e i Montecchi*.<sup>17</sup> Il pentagramma inferiore reca le parti dei violoncelli e dei contrabbassi, che qui suonano uniti. Gli strumenti moderni non hanno alcuna difficoltà ad eseguire le note evidenziate nei due riquadri; non così gli strumenti dell'epoca. Per buona parte dell'Ottocento, nelle orchestre italiane furono normalmente impiegati contrabbassi a tre corde, la più grave delle quali era accordata sul sol<sub>0</sub> o sul la<sub>0</sub> (scritti un'ottava sopra). Ma nel passo belliniano i contrabbassi oltrepassano questo limite al grave: qui (e in tutti i luoghi che presentano lo stesso problema) gli

---

<sup>16</sup> Cfr. RENATO MEUCCI, *I timpani e gli strumenti a percussione nell'Ottocento italiano*, in «Studi verdiani» 13, 1998, pp. 183-254.

<sup>17</sup> Il manoscritto si trova al Museo Civico Belliniano di Catania. Una riproduzione in facsimile dell'autografo è apparsa nella serie *Early Romantic Opera*, vol. 3, New York, Garland, 1981.

strumentisti erano dunque costretti ad adattare la loro parte, trasportando all'ottava sopra le note impossibili da produrre sui contrabbassi dell'epoca.

Se in questo caso un'edizione non è tenuta a modificare la lezione originale (i contrabbassi delle orchestre moderne possono scendere fino alle note scritte in partitura, e chi volesse riproporre un'esecuzione 'storica' adottando gli strumenti dell'epoca dovrebbe recuperare anche la prassi estemporanea del trasporto occasionale), altri passi pongono questioni più complesse. Nella Scena che apre il terzo atto dell'*Ernani* di Verdi un lungo assolo del clarinetto basso si conclude con il passo riprodotto alla figura 6. La discesa arpeggiata è chiusa, in modo perfettamente logico dal punto di vista musicale, da una nota nell'estremo registro grave,  $do_1$  (suono reale). Ma il clarinetto basso dell'epoca, che non poteva spingersi sotto il  $re_1$ , non era in grado di produrre quella nota; né sono in grado di farlo gli strumenti moderni, la maggior parte dei quali raggiunge al massimo il  $re_{b1}$  (solo alcuni modelli, non di uso comune, arrivano al  $si_{b0}$ ). Un'edizione critica della partitura verdiana ha il dovere, qui, di intervenire segnalando il problema: se non riterrà opportuno 'correggere' la lezione originale, dovrà almeno suggerire una soluzione alternativa eseguibile sugli strumenti dell'epoca e sulla maggior parte di quelli odierni.<sup>18</sup>

Ancora più complesso è il problema posto dalla notazione ottocentesca per i timpani. È noto che i timpanisti delle orchestre italiane disponevano, fino al tardo Ottocento, di due soli strumenti, che venivano accordati sulla tonica e la dominante della tonalità momentanea.<sup>19</sup> Se a un certo punto del brano si verificava una modulazione e mancava il tempo per cambiare l'accordatura a uno o a entrambi gli strumenti, il compositore aveva cura di far tacere i timpani, omettendo le note che sarebbero risultate estranee all'armonia; ma poteva anche inserirle ugualmente in partitura, nella consapevolezza che la momentanea dissonanza – prodotta da strumenti più piccoli, di minor potenza sonora e dall'intonazione più approssimativa di quelli odierni – non avrebbe compromesso più di tanto l'effetto globale. È quanto si verifica, per fare un esempio, nell'Introduzione della *Traviata* di Verdi, nel punto in cui la musica modula a  $si$  bemolle maggiore e il timpanista non ha il tempo di modificare l'accordatura (in  $la$ ) dei suoi strumenti: sulla sottodominante della nuova tonalità, dunque, si determina un conflitto tra il  $mi$  naturale dei timpani e il  $mi$  bemolle degli altri strumenti (figura 7). O ancora, nel passo dell'Aria di Germont nel secondo atto in cui i timpani in  $si$  bemolle eseguono una lunga sequenza di  $fa$  naturali, mentre l'orchestra insiste su accordi di  $re$  maggiore (figura 8).

Il timpanista moderno, dotato di almeno tre strumenti e della possibilità di modificarne l'accordatura quasi istantaneamente, potrebbe facilmente correggere queste dissonanze; ma a questo riguardo oggi, diversamente che in passato, chi prepara un'edizione critica tende a rispettare la lezione originale. Diverso, e più sottile, è il raro caso in cui l'autore prescriva ai timpani un terzo suono. Nel Duetto di Romeo e Tebaldo dei *Capuleti e Montecchi* di Bellini i timpani sono accordati in  $si$  bemolle; ma a un certo punto (si vedano le battute evidenziate nella figura 9) i timpani, seguendo violoncelli e contrabbassi, sono chiamati a eseguire una serie di  $mi$  bemolle, in accordo con l'armonia che qui prevede un accordo di  $do$  minore. L'esecutore non può tuttavia produrre quella nota, se ha a disposizione due soli strumenti (che qui saranno accordati su un  $si$  bemolle e un  $fa$ ); è logico supporre che si tratti di una svista dell'autore, dal momento che normalmente i timpanisti italiani dell'epoca non disponevano di un terzo strumento, e che in altri passi analoghi della partitura Bellini non segue questa prassi. Per questo motivo, il curatore dell'edizione critica si è sentito autorizzato a modificare la lezione originale, correggendo il terzo suono e suggerendo una soluzione compatibile con la prassi dell'epoca (figura 10).

---

<sup>18</sup> Oggi gli esecutori che non possono scendere fino al  $do_1$  trasportano la nota all'ottava sopra. È alquanto sorprendente che l'edizione critica di *Ernani*, curata da Claudio Gallico nel 1985 (*The Works of Giuseppe Verdi*, 5), si limiti a riprodurre la lezione verdiana e non faccia neppure un accenno al problema.

<sup>19</sup> Testimonianze precise sono offerte, in tal senso, dai principali trattati italiani di strumentazione dell'Ottocento. Alcuni di essi sono passati in rassegna, oltre che da RENATO MEUCCI, *I timpani*, cit., da CLAUDIO TOSCANI, *L'arte di orchestrare: tra accademia e sperimentazione*, in LICIA SIRCH – MARIA GRAZIA SITÀ – MARINA VACCARINI (a cura di), *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Milano, Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi", 28-30 novembre 2008), Lucca, LIM, 2012, pp. 469-499.

Ma in altri casi, il curatore può essere di diversa opinione. Nella già citata Aria di Germont dalla *Traviata*, a un certo punto Verdi prescrive ai timpani, accordati in si bemolle, tre note: oltre alla tonica e alla dominante, la sottodominante mi bemolle, compatibile con l'armonia momentanea. Anche questo passo è verosimilmente frutto di una temporanea distrazione dell'autore, dal momento che nessuna orchestra italiana dell'epoca avrebbe potuto realizzarlo. Ma l'edizione (figura 11) preferisce non emendare la lezione originale verdiana, privilegiando l'effetto facilmente ottenibile da un timpanista moderno rispetto a quella che doveva essere la reale sonorità storica.

Queste rapide esemplificazioni mostrano quanto sia problematico, a volte, conciliare il rigore scientifico, l'accertamento scrupoloso dei testi originali e della volontà d'autore con le esigenze dell'utilizzazione pratica. Da questo punto di vista la musica teatrale costituisce, a causa del suo particolare statuto, un vero banco di prova. Il curatore di un'edizione critica avrà ragioni tutt'altro che trascurabili per conservare le tracce di una tradizione che potrebbe essersi sviluppata con continuità, offrendo soluzioni 'aperte' che permettano all'interprete di scegliere tra differenti versioni del testo che gli viene restituito. Se il filologo che si applica ai testi teatrali non può sempre rigettare come semplici corruzioni certe trasformazioni del testo operate dalla tradizione, tanto meno lo potrà fare chi si applica a un prodotto artistico come il melodramma, nel quale l'intenzione d'autore è sottoposta a condizionamenti esecutivi e contestuali molto forti; un prodotto soggetto a depositi e riscritture continue, lasciate dalla tradizione esecutiva o dai successivi interventi editoriali, che a volte sconsigliano di intendere il lavoro del filologo in senso rigorosamente restrittivo.

Oltre a ciò, il curatore di un'edizione critica dovrà evitare di omologare alla prassi moderna indicazioni che hanno una loro eloquenza, offrendo tuttavia all'interprete soluzioni chiare, che non ostacolino l'esecuzione. Dovrà mettere in grado il lettore di distinguere i suoi interventi da ciò che l'autore ha effettivamente fissato sulla carta, ma dovrà fornirgli partiture coerenti, chiaramente leggibili e adatte all'uso pratico. In altri termini dovrà cercare un compromesso tra la necessità di differenziare tipograficamente le proprie aggiunte, le congetture, le integrazioni editoriali, e quella di non affastellare la pagina scritta con segni che ne intralciano la lettura.<sup>20</sup> Altrettanto difficile è stabilire in quale misura un'edizione critica debba tradurre in elementi notazionali espliciti le convenzioni necessarie a una corretta esecuzione, senza invadere il campo dell'interprete. Un'ingerenza eccessiva è indebita, l'abbiamo sottolineato: compito del curatore è interpretare le fonti alla luce di quelle conoscenze e di quell'esperienza semiografica che l'esecutore solitamente non possiede a un grado altrettanto alto, e presentare il risultato del suo lavoro nella forma che aiuti l'interprete a riportare l'opera in vita nella maniera più storicamente attendibile e più fedele alle intenzioni dell'autore.

Per questi motivi è impossibile trarre, dalle nostre considerazioni, criteri generali. Qualunque edizione riflette le esigenze e le priorità della generazione che l'ha concepita, ed è illusorio pensare che possa durare molto più a lungo di quella stessa generazione: un'edizione critica potrà anche aspirare a sottrarsi ai condizionamenti della storia, potrà persino avanzare pretese universalistiche, ma sarà sempre e fatalmente una 'riscrittura' figlia del suo tempo, e in quanto tale anch'essa oggetto storico, fatalmente assoggettato a interpretazioni critiche ed esigenze esecutive contingenti.<sup>21</sup> Il

---

<sup>20</sup> A questo proposito le scelte operate dalle edizioni critiche italiane attualmente in corso si differenziano sensibilmente. L'edizione verdiana è piuttosto radicale: gli interventi del curatore sono sempre differenziati tramite segni diacritici o caratteri in corpo diverso, per permettere al lettore di distinguerli da ciò che l'autore ha effettivamente fissato sulla carta (l'edizione privilegia, in sostanza, più le esigenze scientifiche che quelle dell'utilizzazione pratica). L'edizione rossiniana segue una diversa filosofia editoriale, poiché differenzia graficamente solo gli interventi più opinabili del curatore (quelli che chiamano in gioco scelte soggettive) e ricorre al principio dell'estensione automatica e indifferenziata per i segni che nelle fonti sono annotati in maniera lacunosa, ma la cui applicazione non lascia tendenzialmente adito a dubbi. Le edizioni critiche delle opere di Bellini e Donizetti seguono una via intermedia tra le due.

<sup>21</sup> Per una riflessione su questi temi, intesa a ricondurre le edizioni critiche nell'ambito di un'attività anch'essa storicizzata, si veda ROGER PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Postmodern World*, in FRANCESCO BELLOTTO (a cura di), *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio – Proceedings of the International Conference on the Operas of Gaetano Donizetti, Bergamo 17-20 settembre 1992*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp. 57-68.

momento in cui un'edizione critica ritenuta oggi scientificamente valida viene considerata come un mero documento del passato arriva, in genere, molto presto.