

3 Studiare l'opera italiana: strumenti critici

3.1. Storiografia

La consapevolezza riguardo alla natura pluridimensionale dello spettacolo operistico e l'attenzione rivolta al suo contesto di produzione e di ricezione sono aspetti maturati solo negli ultimi decenni in ambito storiografico. Di più: la stessa storia dell'opera *italiana* è stata solo tardivamente "narrata" e studiata, nonostante l'importante ruolo da questa esercitato nella cultura sia del nostro Paese sia del resto d'Europa e del mondo. Come abbiamo visto, il primo serio tentativo, e per ora l'unico, di affrontare una simile impresa è stato quello intrapreso da Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli alla fine degli anni ottanta del Novecento, con la pubblicazione di una *Storia dell'opera italiana* in più volumi. Ne sono apparsi per il momento solo tre, di taglio sistematico, in cui vengono in sostanza affrontati altrettanti aspetti fondamentali del fenomeno operistico: *a*) il sistema produttivo e le sue competenze; *b*) la spettacolarità; *c*) il rapporto del teatro d'opera con la cultura e le altre arti (Bianconi, Pestelli, 1987-88).

Ora, come si può spiegare un simile ritardo in questo fondamentale campo degli studi operistici? Le ragioni sono molto complesse, ma ne richiamiamo almeno tre (in parte già anticipate).

1. Il pregiudizio dei letterati settecenteschi e, più in generale, dei letterati *tout court* – anche in epoche più recenti – contro l'opera italiana, considerata un tipo di spettacolo di rango inferiore, perché troppo condizionato da fattori extrartistici.
2. L'influenza a lungo esercitata dalla musicologia tedesca che, sulla scia di Wagner e nell'ottica della sua peculiare concezione di "dramma musicale", ha letto l'opera italiana secondo paradigmi interpretativi del tutto inadeguati: dato che la legge aurea del teatro wagneriano era la continuità musicale e drammatica, l'opera italiana – contrassegnata da discontinuità

e cesure – è stata valutata negativamente sul piano estetico e quindi considerata poco rilevante da studiare, mentre si sono ritenute degne di nota solo quelle opere (in sostanza le composizioni di Monteverdi e Gluck) che sembravano preannunciare il verbo wagneriano.

3. La tendenza a una certa settorializzazione della cultura musicale (sia in Italia sia all'estero), per cui la storia dell'opera era parte di una più generale storia della musica (quindi una sorta di sottogenere che non richiedeva strumenti critici adeguati) e, a sua volta, scomponibile in più settori da studiare anch'essi separatamente, settori che si riducevano in sostanza a due: l'uno aveva come oggetto il testo poetico, analizzato con metodologie proprie della critica letteraria (anche se tali testi erano ritenuti letteratura "minore"); l'altro aveva come oggetto il testo musicale (la partitura), riservato ai musicologi, che si limitavano a studiare la tecnica compositiva, la struttura formale, lo stile, trattando in sostanza i numeri operistici come brani di musica strumentale.

Il rinnovamento di prospettive inaugurato dalla *Storia dell'opera italiana* è senz'altro il frutto del vivace contesto culturale degli anni settanta e ottanta, in cui maturano nuove metodologie (tra cui lo strutturalismo e la semiotica) e un più serrato dialogo interdisciplinare: la musicologia si apre alla "nuova" storia (delle "Annales": cfr. PAR 3,2), alla sociologia, alla psicologia, all'antropologia, alla teatrologia. Si fa così strada la consapevolezza sia della natura eterogenea dell'opera in musica sia della necessità di un approccio "sistemico" per affrontare in maniera adeguata il suo studio. Dall'analisi del libretto e della partitura – indagati comunque dagli anni settanta in poi mediante nuove metodologie – la ricerca si è allargata progressivamente fino a comprendere lo studio del contesto produttivo e, in anni recenti, quelli della spettacolarità e della messinscena operistica. Più che ricostruire, quindi, le vicende compositive e le caratteristiche del singolo testo drammatico-musicale, gli storici dell'opera hanno mirato in questi anni a individuare il rapporto dialettico che s'instaura tra questo e gli ambiti produttivo-spettacolare-culturale in cui è maturato. Nello stesso tempo hanno progressivamente ampliato il loro raggio d'indagine, spaziando dal processo compositivo, sempre comunque al centro dell'interesse degli studiosi, al processo recettivo mediante il quale viene *ricostruito* il senso dello spettacolo, processi che, come abbiamo visto, non necessariamente coincidono.

In particolare, l'influsso dello strutturalismo e della semiotica ha fatto maturare uno specifico interesse per le convenzioni dei generi musicali.

Nell'ambito di questo filone di ricerche un ruolo centrale hanno svolto gli studi sulle forme del melodramma ottocentesco: a partire dagli anni 1970-80 alcuni musicologi (Gossett, 1970, 1974-75; Moreen, 1984; Powers, 1987) hanno individuato una sorta di lingua comune – la cosiddetta “solita forma” – che sarebbe alla base delle opere composte nel periodo che va da Rossini al Verdi dell'*Aida* e su questa scia si sono collocati, negli ultimi decenni, numerosi studi incentrati sulla morfologia delle strutture formali. Anzi, tale approccio è sembrato talmente pervasivo da suscitare negli ultimi tempi qualche riserva: c'è chi ha ravvisato il pericolo di scadere in un certo manierismo metodologico (Parker, 1997; Parker, Smart, 2004), o chi ha osservato come il sistema del melodramma italiano sia in realtà assai più fluido e articolato di quanto si potesse pensare, per cui appare un'operazione troppo artificiosa racchiudere l'estrema varietà delle forme in pochi, rigidi modelli (Gallarati, 2009). Sempre a partire dagli anni settanta-ottanta, un impulso analogo a quello impresso allo studio delle strutture formali hanno subito le ricerche riguardanti la struttura melodica dell'aria ottocentesca, ricerche che hanno condotto alla formulazione teorica della “lyric form” (Lippmann, 1969; Kerman, 1982; Huebner, 1992): tali studi hanno messo in rilievo come anche la sintassi melodica ottocentesca utilizzi moduli formalizzati, basandosi sostanzialmente su periodi squadrati e bimembri formati da 8 versi suddivisi in 16 battute (cfr. *Parte seconda*); di recente tuttavia tali organismi melodici, più che essere inventariati da un punto di vista puramente formale (come si è fatto per alcuni anni), sono stati analizzati sulla base della funzionalità drammatico-espressiva, un criterio che ha fatto tra l'altro emergere la loro maggiore mobilità strutturale (Pagannone, 1996; Bianconi, 2007).

Un cenno particolare merita l'attenzione che negli ultimi anni è stata riservata al libretto, tanto da inaugurare addirittura un nuovo e specifico settore di studio: la *librettologia*. Per secoli questo peculiare testo – dalla duplice natura (testo letterario autonomo/testo d'uso concepito per il rivestimento musicale) – è stato riguardato da critici, studiosi e uomini di cultura unicamente dal punto di vista letterario e, in tale prospettiva, denigrato come sottoprodotto artistico o declassato al rango di genere minore. In anni recenti, tuttavia, tale giudizio è stato superato e si è analizzato il libretto non come testo in sé, bensì come componente parziale di un'idea drammaturgica che solo in unione con la musica e la scena trova la sua ragion d'essere e la sua più completa realizzazione formale ed espressiva. Di più: una volta riscopertane la natura funzionale, in molti hanno ricono-

sciuto il ruolo centrale del libretto nell'ambito del processo di creazione dello spettacolo operistico; se infatti, da una parte, esso riflette le convenzioni (drammatiche, musicali, sceniche) proprie della sua epoca, dall'altra influenza e/o determina – attraverso il taglio della drammaturgia, il livello contenutistico, la versificazione, l'uso delle didascalie – i comportamenti tanto del musicista quanto degli interpreti e dei curatori dell'allestimento, in una parola quindi la fisionomia globale dello spettacolo (Gallarati, 1984; Goldin, 1985; Fabbri, 1988; Roccatagliati, 1990, 1996; Fabbri, Gronda, 1997; Gier, 1998). Non va tuttavia dimenticato che il ruolo del poeta melodrammatico si è modificato nel corso dei secoli. Se nel Seicento e per buona parte del Settecento il librettista è ritenuto l'autore dell'opera, il responsabile del progetto generale dello spettacolo, a partire dagli inizi dell'Ottocento il compositore entra di prepotenza all'interno della sua officina creativa: a cominciare da Bellini, quindi soprattutto con Verdi e poi Puccini è il musicista che spesso sceglie il soggetto e stende lo scenario o detta comunque al librettista le regole ed anche i particolari del suo lavoro, per non parlare poi dei casi del suo completo esautoramento, quando il compositore – come avviene con Boito e Leoncavallo – mette in musica il testo poetico scritto da lui stesso. Inoltre, dei libretti si è apprezzata in questi anni anche la funzione documentaria, dal momento che essi consentono sia di ricostruire eventi operistici che, persa la partitura, si sarebbero altrimenti dimenticati, sia di ricavare notizie (attraverso le prefazioni o gli avvisi al lettore) riguardanti le circostanze della rappresentazione, la fonte letteraria da cui è stato tratto il soggetto, nonché la poetica dell'autore o il contesto di idee da cui l'opera in questione ha avuto origine.

Come sopra accennato, in anni relativamente recenti si è compresa inoltre l'importanza anche della dimensione cinetico-visiva dello spettacolo. In particolare si è rilevato come questa componente abbia influenzato in maniera determinante sia i processi creativi degli autori – che, tra l'altro, riservavano a questo aspetto didascalie minuziose – sia la risposta del pubblico, rappresentando una risorsa fondamentale per decretare il successo o il fiasco di uno spettacolo. In questi anni per fortuna si è raccolto, almeno per alcuni periodi della storia dell'opera (in particolare per l'Ottocento), un ingente materiale iconografico: bozzetti di scenografie e di costumi, appunti di regia, disposizioni sceniche a stampa o manoscritte e altre fonti visive (Conati, 1981; Viale Ferrero, 1982, 1983, 1988; Rosen, 1986; Petrobelli, Di Gregorio Casati, Jesurum, 1994; Biggi, 1995; Biggi, Ferraro, 2000; Rosen, Pigozzi, 2002; Jesurum, 2002), elementi questi che ci consentono

almeno di immaginare la natura e le principali caratteristiche delle varie tipologie di messinscena e, nei casi più fortunati, di capire il ruolo esercitato dalla componente cinetico-visiva sul piano compositivo.

La presa di coscienza della complessità del teatro d'opera non significa tuttavia che gli studi concreti in questo settore abbiano seguito una medesima impostazione. Non esiste, ad esempio, una definizione univoca del fenomeno operistico e tanto meno un approccio analitico condiviso. Archiviata una concezione di tipo prettamente letterario dell'opera (il dramma è il libretto, la musica ne è un arricchimento), si è affermata nella letteratura operistica degli ultimi decenni una concezione opposta e prevalentemente musicale: il libretto è solo un pretesto per la musica o tutt'al più un appiglio per la comprensione del significato drammatico veicolato principalmente dalla musica (Dahlhaus, 1988). Questa concezione è stata tuttavia integrata da riflessioni e proposte ulteriori: non è mancato chi ha ritenuto questa impostazione valida soprattutto per l'opera italiana ottocentesca ma passibile di necessari ritocchi per quella sei-settecentesca, incentrata su categorie estetiche diverse (Strohm, 1997); né chi, pur partendo dal concetto di "drammaturgia musicale", ha cercato di comprendere meglio il funzionamento dell'opera in musica proprio *in quanto fatto drammatico*, «assumendo la nozione classica di "dramma" come rappresentazione dell'agire interpersonale, ma intendendolo come struttura non necessariamente determinata dalla parola» (Della Seta, 2008, p. 11). In anni recenti, inoltre, in relazione alla maggiore attenzione che ha suscitato la componente visiva dello spettacolo operistico, si è esplorata la possibilità di afferrare il significato drammatico da aspetti quali la scenografia, la gestualità, la *mise-en-scène*, itinerario che ha finito per privilegiare l'interesse della *performance* rispetto ai dati testuali del prodotto artistico (Abbate, 2001; Smart, 2004). Al di là o *a latere* di queste differenti concezioni riguardanti il fenomeno operistico nel suo complesso, occorre qui almeno menzionare alcuni originali contributi che in questi ultimi tempi hanno di fatto allargato il "canone" implicito degli studi sul teatro musicale, optando per un approccio di tipo multiculturale. A questo proposito si possono citare i cosiddetti *gender studies* – sviluppati soprattutto nell'ambito della musicologia angloamericana –, che hanno riletto le vicende operistiche o alcune scelte tecniche, compositive o interpretative di certi autori e/o cantanti attraverso la lente della sessualità: in particolare, in questo ambito si sono sondati gli aspetti legati all'universo femminile, all'omosessualità, al mondo dei castrati, o approfonditi alcuni espedienti presenti in certi

soggetti operistici, quali il travestitismo, lo scambio d'identità sessuale, i giochi erotici (McClary, 2002; Daolmi, Senici, 2000; Heller, 2004). E non sono mancati studi che, pur partendo da un punto di vista *gender*, hanno poi assunto inedite profondità prospettiche grazie all'apporto di diversi incroci disciplinari (di tipo psicoanalitico, filologico e filosofico: cfr. Senici, 2005).

In questi anni si è riflettuto anche sulle difficoltà che la storiografia musicale ha incontrato nel concettualizzare il fenomeno operistico (Della Seta, 1998). Ad esempio, si è osservato come uno dei principali problemi di una storia "strutturale" dell'opera italiana – una storia incentrata cioè sui grandi sistemi della produzione, delle forme, delle poetiche, concepiti come strutture complesse e stabili su lunghi periodi di tempo – sia quello di individuare i punti di rottura del codice, ossia quei momenti e quelle opere in cui il linguaggio operistico si trasforma per dar vita a nuove soluzioni e a un nuovo insieme di convenzioni. In altre parole, si è ravvisata una criticità nel modo di integrare la storia dei sistemi, di maggior durata e quindi collocata su un asse sincronico, e la storia degli eventi, assai più dinamica e disposta lungo l'asse diacronico; una criticità che ne richiama subito un'altra riguardante il problema del flusso storico e delle relative periodizzazioni, ossia la possibilità, per affermare o negare l'unità di un'epoca, di trovare un principio unificatore sovraordinato. Per tentare di risolvere questi problemi o quanto meno per riflettere su di essi, si è proposto di ampliare il discorso operando un confronto con il concetto di "sistema" elaborato nell'ambito della teoria letteraria:

quando nella storia dell'opera in musica si parla di "sistema" in quanto opposto all'evento, si pensa soprattutto al sistema produttivo. Tuttavia, nella teoria letteraria la nozione di "sistema" è fondamentale a molti altri livelli, in primo luogo a quello interno alla letteratura stessa: è sistema tutta la letteratura nel suo insieme, di cui sono sottosistemi le diverse letterature nazionali, la produzione di gruppi o scuole, quella di un singolo autore, costituiscono sistemi i generi, i codici formali, i linguaggi. Vi sono poi sistemi esterni in rapporto con la letteratura, per esempio quelli delle altre arti, quelli culturali in genere, quelli prodotti dalle condizioni sociali e politiche. Ciascuno di questi sistemi, o sistema di sistemi, ha una durata specifica, e finché esiste può interagire con ciascuno degli altri (Della Seta, 1998, trad. it. p. 144).

Secondo tale impostazione, è indispensabile quindi cogliere continuità e fratture nel flusso storico, dato che ogni singolo "fatto" (autore, opera o

evento) si trova al punto d'intersezione di una molteplicità di sistemi, che possiedono per di più diverse velocità di scorrimento. Questo sovrapporsi di strati differenti in qualche modo scoraggia il tentativo di cercare *un* principio unificatore sovraordinato per individuare l'unità di un'epoca, la quale – al contrario – si può meglio afferrare proprio nella complessità dei collegamenti e delle opposizioni, così come, secondo Wittgenstein, «la robustezza del filo non è data dal fatto che una fibra corre per tutta la sua lunghezza, ma dal sovrapporsi di molte fibre l'una all'altra» (Wittgenstein, 1967, p. 47, cit. in Della Seta, 1998, trad. it. p. 140).

Per comprendere più nel concreto questi aspetti prendiamo, ad esempio, i problemi posti dall'opera del Seicento. La consueta narrazione di questo periodo (almeno a partire dal fondamentale studio di Bianconi in poi: cfr. Bianconi, 1982) individua due principali cesure nel corso del secolo – il 1637 e il 1690 circa – che darebbero luogo a tre distinte fasi di sviluppo del teatro musicale:

- a) 1600-37 circa: una fase aulica con epicentro nelle corti centro-settentrionali della penisola, in particolare Firenze, Mantova e Roma, caratterizzata da una forte sperimentazione formale ma ancora da una sostanziale contiguità tra progetto festivo e spettacolo musicale;
- b) 1637-80 circa: una fase “veneziana” e poi panitaliana, corrispondente all'apertura dei teatri pubblici a pagamento, alla mercificazione dello spettacolo aulico, nonché alla codificazione del genere, fase che vede il prezioso contributo operativo delle *troupes* itineranti;
- c) 1690 in poi: una fase di razionalizzazione e ritorno all'ordine (influenzata dalla drammaturgia e dalle idee culturali provenienti dalla Francia), che trova ancora una volta il suo epicentro dapprima a Venezia (presso il Teatro di S. Giovanni Grisostomo aperto nel 1678), quindi si allarga al resto della penisola, dando origine agli inizi del secolo seguente a una netta divisione di generi tra opera seria e opera comica (generi in precedenza mescolati).

Si è ritenuta di fondamentale importanza soprattutto la cesura del 1637, causata principalmente da fattori contestuali (le diverse modalità produttive, ossia la nascita del moderno impresariato), i quali si rifletterebbero anche sul terreno più propriamente artistico, dando origine a due principali tipologie spettacolari decisamente contrastanti tra loro: l'opera di corte e l'opera impresariale. Inoltre, l'importanza attribuita a tale frattura ha spinto alcuni studiosi a proporre una duplice risposta alle faticose domande “quando e dove nasce l'opera?” offrendo la seguente soluzione:

l'opera intesa come azione drammatica interamente musicata nasce a Firenze nel 1600, mentre l'opera intesa come istituzione dotata di specifiche caratteristiche e convenzioni nasce a Venezia nel 1637, data di apertura del San Cassiano, primo teatro pubblico a pagamento (Bianconi, 1982).

Recenti studi maturati in ambito sia teatrale sia musicologico, pur non incrinando sostanzialmente tale impostazione, tendono tuttavia a creare un diverso gioco chiaroscurale intorno alle vicende operistiche di questo secolo e, presi nel loro insieme, possono contribuire a ridefinirne, almeno sotto certi aspetti, contenuti e profili. Sulla base di queste ricerche si possono estrarre cinque principali "fibre" dal complesso tessuto storico secentesco:

- a) l'attività svolta dalle accademie che costituiscono una terza fondamentale polarità – accanto a mecenati e a impresari – quanto a produzione, consumo e diffusione sia di idee e progetti culturali, sia di spettacoli e pratiche sceniche;
- b) il connubio e l'interscambio tra impresariato di corte e impresariato veneziano, molto praticato per buona parte del Seicento, che renderebbe meno netta e divaricata la dicotomia tra opera di corte e opera mercenaria;
- c) l'importante ruolo svolto dai comici dell'arte – fin dai primi anni del Seicento – sugli sviluppi e la circolazione dell'opera;
- d) la forte influenza esercitata, negli stessi anni, dalla cultura spagnola, in particolare sulla drammaturgia tanto teatrale quanto operistica;
- e) la tensione più o meno sotterranea prodotta dai due maggiori filoni filosofici del Cinque-Seicento – platonismo (minoritario) e aristotelismo (predominante) – che innervano la storia degli spettacoli di questo secolo e influenzano in maniera particolare le teorie del dramma e dell'opera, le strategie operative degli autori e le stesse caratteristiche tecnico-strutturali delle composizioni.

Ora, questi fattori (che verranno approfonditi nei successivi volumi di taglio storico) sono in grado di conferire continuità e compattezza alla storia dell'opera secentesca e, in particolare, agli anni 1630-80 circa, per cui la cesura del 1637 – valutata solo sulla base dei processi gestionali – sembrerebbe dar luogo, in realtà, a un mutamento più di superficie che di struttura. Al contrario, la nuova fase che si apre intorno agli anni novanta (dopo un periodo d'incubazione di circa un decennio), e che a prima vista sembra un semplice avvicendamento di gusto e di estetica, proprio invece per il venir meno di un certo collante sotterraneo e l'emergere di nuove coordinate politiche e culturali (nuova egemonia della Francia rispetto

alla Spagna) si configura come l'inizio di un ben più radicale processo di codificazione dell'opera che si affermerà pienamente nel secolo successivo.

Complessi problemi di questo tipo si incontrano anche per i secoli seguenti. Riguardo al Settecento, ad esempio, la narrazione degli eventi operistici talvolta ricerca vaste unità sovrasegmentali che tendono ad oscurare i punti di cesura del secolo (si veda il concetto di "opera metastasiana" coniato per delineare un fenomeno che esorbita dalle coordinate temporali proprie della sua epoca), o più spesso adotta come criterio distintivo la categoria dei "generi" e suddivide la materia da trattare in due grandi aree tematiche, presentando *dapprima* l'opera seria, *poi* l'opera comica, di cui si seguono le diverse vicende e fasi di trasformazione. Una simile impostazione per compartimenti stagni, tuttavia, rischia di trascurare alcuni importanti fattori, quali ad esempio:

a) la complessa rete di influssi e scambi che si realizza in particolari periodi e/o in relazione a specifici autori tra ingredienti drammaturgici, moduli formali, stili e tecniche appartenenti ai due opposti generi (serio e comico);
 b) e, soprattutto, l'importanza del contesto politico-culturale europeo in rapporto alle vicende italiane della seconda metà del secolo, contesto che incide assai di più sul piano della composizione operistica rispetto all'estetica dei generi e che porta non solo a ibridare questi due specifici ambiti di esperienza, ma anche a dare maggiore enfasi a quel "terzo genere" spettacolare e borghese che si afferma proprio in relazione ai maggiori contatti europei.

Questo secondo fattore, inoltre, è alla base di un'altra criticità che riguarda la storiografia settecentesca: la rapidità delle trasformazioni che avvengono nella seconda metà del secolo e la crisi e poi dissoluzione dei modelli normativi fino ad allora dominanti (con la relativa ramificazione dei due principali generi in più tipologie spettacolari) sconsigliano, ad esempio, un tipo di narrazione organizzata per ampie categorie strutturali e costringono invece a una maggiore attenzione nei confronti di quelle opere che vengono ad assumere valore di novità o di rottura rispetto a codici tradizionali, opere che – quasi fotogrammi in movimento – sono in grado di ricostruire meglio il clima di intensa sperimentazione di questo periodo. Pertanto l'*evento* qui inevitabilmente prevale rispetto al *sistema* di più lunga durata.

D'altra parte, la stessa periodizzazione per ampie scaffalature cronologiche che postula l'esistenza di un'opera del Seicento, una del Settecento e così via, se si rivela un'esigenza pratica sul piano organizzativo e didat-

tico, appare in realtà assai meno innocua e neutrale di quanto non risulti a prima vista. Sul piano concettuale, infatti, si tende quasi inconsciamente ad antropomorfizzare un segmento temporale (il secolo appunto), che viene generalmente suddiviso in una fase aurorale, un'età matura e una di inevitabile declino, trascinando in tal modo nella sua parabola temporale anche tutti gli eventi che in esso si verificano. Molti avvenimenti di grande rilievo si collocano invece proprio a cavallo tra due secoli (in una sorta di *enjambement* cronologico), avvenimenti che nella periodizzazione tradizionale finiscono per essere considerati fenomeni di transizione, un non ancora o un non più, un pre o un post-qualcos'altro: emblematica a tal riguardo, per limitarci a un esempio, è l'interpretazione degli anni posti a cavallo tra Rivoluzione francese e periodo napoleonico, un periodo assai intenso nella storia dell'opera italiana e decisamente significativo in sé (per la novità di certe tematiche e delle stesse strutture formali) e inteso invece generalmente o come età pre-rossiniana o come fase di declino della grande tradizione settecentesca incarnata da Cimarosa e Paisiello (su tali problemi riguardanti la periodizzazione, però in ambito storico, cfr. Kosselleck, 1986).

È essenziale quindi tener conto del fatto che "la storia" è in realtà la risultante della sovrapposizione di strati diversi, che si muovono a differenti velocità. Ogni proposta di periodizzazione riflette perciò la scelta dello storico relativamente al tipo di movimento da privilegiare: storia di strutture sociali, di linguaggi e di stili, di idee, di compositori e di opere. Non sorprende pertanto che alcuni studiosi abbiano sottoposto a un attacco frontale non solo la storia strutturale ma la storia stessa in quanto disciplina scientifica (che interpreta cioè dati accertati), e abbiano al contrario posto l'accento sul carattere "creativo" dell'attività storiografica, che si esplicherebbe soprattutto nella costruzione di intrecci narrativi, tanto che lo storico viene accostato piuttosto allo scrittore di *fiction* (White, 1978; per uno sguardo generale a tali problemi cfr. Mustè, 2005).

Senza smarrirsi in complessi problemi epistemologici, si può in ogni caso constatare come l'aumentata produzione degli scritti sull'opera e approcci tanto diversificati abbiano prodotto la proliferazione e, al tempo stesso, la frantumazione del quadro disciplinare in numerose schegge. Molti di questi contributi si sono tuttavia rivelati fondamentali, perché hanno concorso a illuminare aspetti inediti del teatro in musica e a cogliere elementi importanti per la definizione teorica del fenomeno operistico e per la lettura critico-analitica di esso. In definitiva, qualunque sia il det-

taglio o il segmento della struttura operistica su cui si focalizzi di volta in volta l'attenzione dello studioso, qualunque sia la porta d'accesso a questo complicato labirinto (il libretto, la partitura, la scenografia ecc.), ciò che risulta ormai assodato è il riconoscimento di un "sistema", la cognizione di un quadro generale di fondo che ci permetta di capire, in qualsiasi segmento del percorso ci troviamo, che funzione abbia e come interagisca ogni singola parte rispetto al tutto. Riconoscere questa complessità ha tuttavia i suoi costi, che si "pagano" non solo sul piano delle plurime competenze richieste per affrontare questo specifico ambito disciplinare ma anche, e soprattutto, a livello didattico: qual è infatti il metodo migliore per far comprendere, amare e memorizzare agli studenti (che siano di conservatorio, di università, di scuole secondarie o addirittura primarie) quel "testo" plurimo, lungo e complesso che è un melodramma? Su questo problema ed altri ad esso connessi hanno tentato di dare risposte in anni recentissimi alcuni musicologi, inaugurando un nuovo filone di studi e ricerche in campo didattico che, se può contribuire a formare una più solida conoscenza dell'opera nelle giovani generazioni, può nondimeno far acquisire una maggiore consapevolezza critica e metodologica agli stessi insegnanti (La Face Bianconi, Frabboni, 2007; Bianconi, 2007; Gossett, 2008; Paganone, 2010).

3.2. Fonti

Una diretta e importante conseguenza del quadro critico appena delineato è l'ampliamento della base documentaria per lo studio dell'opera. Indichiamo qui di seguito le fonti principali di cui oggi disponiamo e che corrispondono appunto alla nuova visione "sistemica" del fenomeno in questione:

- a) libretti e, nelle fonti a stampa, relativi paratesti (dediche, prefazioni, avvisi al lettore ecc.);
- b) partiture manoscritte (autografi, copie, parti per l'esecuzione) e a stampa (partiture orchestrali, riduzioni per canto e piano, antologie, estratti di singoli brani);
- c) schizzi preliminari, abbozzi, scenari e altro materiale preparatorio relativo ai punti *a* e *b*;
- d) documenti iconografici (incisioni e bozzetti relativi a scenografie e costumi, disposizioni sceniche e altri appunti di regia);

- e) documenti amministrativi (prodotti da singoli teatri o da finanziatori): note spese per la produzione degli spettacoli, contratti d'appalto, scritture di singoli artisti, liste di organici strumentali ecc.;
- f) letteratura testimoniale: cronache, memorie, diari di viaggio, epistolari (specie quelli riguardanti compositori e librettisti), stampa periodica e/o quotidiana ecc.;
- g) trattati teorici (relativi alla storia dell'opera, all'arte drammatica, alla scenografia, al canto, alla composizione vocale, all'orchestrazione, alla storia della musica o di singole istituzioni teatrali ecc.), scritti polemici, prefazioni e altro materiale di riflessione operistica;
- h) registrazioni sonore e audiovisive.

Occorre comunque ricordare che qualunque ricerca non parte mai da un'astratta catalogazione delle fonti, bensì da un interesse specifico, che spinge a porsi alcune domande. È sulla base del cosiddetto "questionario" di ricerca che vengono selezionate le fonti e trasformati oggetti altrimenti inerti in un prezioso materiale di lavoro. Ad esempio, se s'intende studiare un'opera nella prospettiva dell'autore, per approfondire le sue ricette di creazione, i suoi schemi mentali, le sue coordinate estetiche, allora fonti privilegiate saranno quelle dei punti *a*, *b* e *c* e in parte *f* (soprattutto epistolari e memorie); se invece si vuole studiare un'opera dal punto di vista della ricezione, fonti privilegiate saranno ancora quelle del tipo *f*, in particolare giornali, periodici, cronache e diari di viaggio, da cui è possibile trarre informazioni utili riguardo alla fortuna di determinati spettacoli presso il pubblico o specifici ambienti. Lo studio di un'opera dal punto di vista dei cantanti potrà essere ricostruito, oltre che attraverso le fonti musicali primarie (punto *b*), anche mediante documenti del tipo *f*, *g* (in particolare trattati di canto o di arte drammatica), *h* e in certi casi anche *d* (nel caso in cui incisioni, bozzetti o quadri relativi a rappresentazioni operistiche riportino utili indizi sugli interpreti); mentre lo studio di elementi costituzionalmente effimeri, come la messinscena o la regia operistica, potrà essere svolto a partire da fonti del tipo *d* e *h* (in particolare registrazioni audiovisive). Sulla natura e la peculiarità delle fonti *a* e *b*, fondamentali per chi voglia studiare la struttura drammatico-musicale di un'opera o alcuni aspetti specifici tanto della drammaturgia quanto della struttura sonora, torneremo in seguito (cfr. oltre, PAR. 3.3).

Una volta individuati un campo d'indagine e le relative fonti che abbiamo a disposizione (ma possiamo "scoprirne" altre, non comprese nello schema sopra citato, se ritenute pertinenti alla nostra indagine), occorre

porsi le domande tipiche di ogni ricerca storiografica: chi ha prodotto tali fonti, per chi e a quale scopo? che grado di attendibilità hanno? cosa rivelano e cosa nascondono?

Riguardo a quest'ultimo punto – di grande rilevanza soprattutto per le fonti del tipo *e ed f* –, alcuni studiosi hanno raccomandato di identificare all'interno di un documento la “zona di silenzio”: chi produce il documento può infatti omettere ciò che ritiene sia già saputo dal destinatario (Ruffini, 1983, pp. 68-70). Altri invece mettono in guardia sul fatto che il documento conserva traccia solo di ciò che accade di eccezionale e non di ordinario (Taviani, 1982, p. 344). I documenti, quindi, non dicono tutto, e quello che dicono non è mai casuale né imparziale. Come ha rilevato Jacques Le Goff (1978, p. 44):

Il documento non è innocuo. È il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che l'hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari dal silenzio.

In effetti, una concezione ingenua o fideistica del documento – com'era quella del positivismo ottocentesco, protrattasi fino ai primi decenni del secolo successivo e anche oltre – è stata ormai da lungo tempo abbandonata nel campo della metodologia storica, almeno a partire dalla scuola francese delle “Annales”, fondata da Lucien Febvre e Marc Bloch intorno agli anni trenta del Novecento. Nel solco di quegli studi si è formata tutta una generazione di storici (da Braudel a Zumthor, da Foucault a Le Goff) che ha portato avanti, dagli anni sessanta in poi, una vera e propria opera di demolizione nei confronti di alcuni dogmi storiografici, operando a più livelli (De Marinis, 1999; Mustè, 2005):

- a) spostamento d'interesse dalle fonti “classiche” della ricerca storica (ossia resoconti e fonti narrative “intenzionalmente” preparate per futura memoria) alle testimonianze “involontarie” o comunque alle fonti fino ad allora ritenute secondarie o irrilevanti (mentalità, abitudini quotidiane, ambienti sociali, e altre fonti “oblique”);
- b) critica all'idea della neutralità dello storico nei riguardi dell'oggetto da lui analizzato: il cosiddetto “fatto” storico è, al contrario, la risultante di un elaborato processo in cui ha larga parte l'intervento *attivo* (ossia culturale e ideologico) dello studioso;
- c) riformulazione del concetto di documento, non più inteso come fonte

che reca traccia (in maniera oggettiva e inequivocabile) di un avvenimento passato, bensì come “monumento”, ossia «risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse» (Le Goff, 1978, p. 44); concetto che reca con sé, come corollario, quello del carattere non casuale della selezione documentaria (ossia della presenza o dell'assenza di un documento in un fondo archivistico o in una biblioteca).

Il terremoto operato dagli storici delle “Annales” non poteva quindi non scuotere le fondamenta metodologiche di tutte quelle discipline, inclusa la musicologia, che hanno a che vedere con la ricerca documentaria e il lavoro sulle fonti. Anzi, lo stesso ampliamento di queste ultime nel campo dell'opera è il frutto, più o meno consapevole, della linfa vitale immessa nella ricerca da queste nuove tendenze storiografiche (anche se non mancano talvolta di riaffiorare, in questo ambito, vecchie tentazioni positivistiche: cfr. le critiche a tale impostazione in Annibaldi, 1996). Se negli studi sulla committenza e sui processi produttivi legati alla creazione artistica il musicologo si trova di frequente impegnato nel lavoro d'archivio nonché in problemi e metodologie proprie dello storico, nell'analisi delle fonti letterarie e soprattutto musicali (ossia le fonti *a* e *b*) deve piuttosto chiedere ausilio alla filologia.

3.3. Edizioni critiche: dal testo-monumento ai testi “in movimento”

Nelle pagine precedenti, il libretto e la partitura sono stati genericamente definiti come “testi scritti”. In linea di massima, il concetto di *testo* reca con sé l'idea di uno scritto stabile e chiuso, in grado di trasmettere in maniera rigorosa e inequivocabile l'intenzione dell'autore, o di uno scritto redatto comunque in forma unica e definitiva. In realtà, come abbiamo già visto, le cose non stanno così. In un contesto produttivo così complesso com'è quello del teatro d'opera, molti sono infatti i problemi connessi sia all'intenzione dell'autore sia alla natura stessa di queste fonti. Di tali problemi indichiamo qui di seguito gli aspetti principali.

1. *Volontà d'autore*. Date le circostanze di produzione, non sempre si è conservato l'*autografo* di un libretto o di una partitura (dove per *autografo* s'intende il testo scritto di pugno dall'autore). Anzi, soprattutto per

quanto riguarda le opere del Sei e del Settecento, visto che gli autori cedevano i loro testi ai proprietari dei teatri o agli impresari (che potevano farne l'uso che volevano), gli autografi sono andati spesso perduti e al loro posto si sono conservati magari solo esemplari a stampa dei libretti (che venivano pubblicati in gran numero a uso degli spettatori e venduti fuori del teatro) e/o copie manoscritte delle partiture. Queste ultime – redatte a partire dall'autografo del compositore – venivano eseguite da copisti in vista dell'esecuzione o in occasione delle riprese dell'opera (nello stesso luogo della prima rappresentazione o più spesso in altre località), oppure su richiesta di una persona influente, interessata per vari motivi a conservare memoria dell'evento in questione. In questo caso, quindi, o nel caso delle stampe dei libretti, l'intenzione dell'autore risulta *mediata* da altri personaggi (copisti, stampatori o, più tardi, editori), che realizzano dei manufatti a nome dell'autore, ma non necessariamente da lui autorizzati o controllati. Ma c'è di più: anche nei casi in cui possediamo il testo autografo di un autore (sia esso poeta o compositore) non è detto che le sue intenzioni siano sempre così chiare e inequivocabili. Gli studiosi, a questo proposito, distinguono infatti tra l'*intenzione originale* dell'autore (ciò che egli intende significare) e l'*intenzione finale* (ciò che effettivamente finisce per significare). Ad esempio, nel caso dell'autografo del compositore, c'era spesso una discrepanza tra musica scritta e musica concretamente suonata, dal momento che la partitura fungeva solo da guida per l'esecutore o per il direttore, che operava poi tutta una serie di interventi e di aggiunte sia durante le prove sia in occasione delle rappresentazioni (ad esempio nel modo di realizzare il basso continuo o nell'uso degli abbellimenti o dei segni di dinamica e di articolazione): in sostanza, la povertà dello scritto era in relazione al fatto che gli interpreti contemporanei conoscevano assai bene le consuetudini performative correnti.

2. *Molteplicità delle fonti.* Oltre alla spinosa questione della corretta individuazione della volontà d'autore, l'altro fondamentale problema che si trova ad affrontare chi intenda studiare i testi relativi all'opera italiana è il fenomeno della molteplicità delle fonti. Almeno per alcuni periodi della sua storia – in particolare per l'Ottocento (quando prende ad affermarsi, anche in campo operistico, l'editoria musicale) – non abbiamo tanto il problema di individuare e quindi interpretare *un* testo (autografo o copia che sia), quanto quello di barcamenarci tra un alto numero di testi conservatisi: schizzi preparatori, versioni autografe, manoscritti apografi (ossia copie degli originali), edizioni a stampa (dei libretti, della partitura

e/o dello spartito canto e piano), arrangiamenti per altri strumenti, ulteriori ristampe, con modifiche spesso infondate. Tale proliferare di testi, il più delle volte completamente al di fuori del controllo degli autori, porta inevitabilmente a un progressivo allontanamento dalla fonte originaria e al relativo inserimento di un certo numero di varianti rispetto all'autografo; anzi, a volte non è possibile nemmeno identificare il testo originale, o archetipo, da cui le diverse versioni sarebbero derivate, o ricavare possibili correlazioni genealogiche.

Ora, queste varianti ai testi (o vere e proprie modifiche) potevano essere causate da più fattori:

- a) le repliche e le riprese successive delle opere, che spesso obbligavano i teatri a ritoccare sia il libretto sia la partitura (per adeguarli a un mutato *cast* di cantanti o a un nuovo organico strumentale, per problemi di censura ecc.);
- b) le esigenze degli editori, che potevano alterare i testi (in particolare quelli musicali) per facilitare le vendite o per compiacere le autorità;
- c) l'intervento dei copisti, che – nell'atto di rivedere o ricopiare i testi – potevano fraintendere alcuni passaggi o inserire involontariamente degli errori;
- d) la volontà degli stessi autori, che potevano inserire alcune modifiche al testo autografo dopo la prima rappresentazione, oppure approntare – nei casi, ad esempio, in cui un'opera veniva eseguita in Paesi diversi dall'Italia o affidata contemporaneamente ad editori differenti – anche più autografi, per cui le versioni a stampa derivate da questi potevano considerarsi ugualmente legittime.

Riguardo al punto *b*, ad esempio, se prendiamo le grandi opere di repertorio del periodo che va da Rossini a Verdi, possiamo constatare che per lunghi anni la nostra conoscenza si è fondata su edizioni a stampa, in prevalenza della casa Ricordi, molto approssimative, spesso approntate senza avere accesso ai manoscritti autografi, senza recar cenno delle complessità testuali o delle eventuali versioni alternative. In molti casi le versioni censurate di alcune opere venivano pedissequamente riprodotte, anche dopo che erano venute meno le condizioni di quelle censure. Per non parlare poi delle edizioni pirata di alcune partiture, la cui orchestrazione era spesso rifatta da arrangiatori anonimi sulla base delle riduzioni pianistiche, o di altri casi di programmatica falsificazione, per fini di lucro, della volontà del compositore. Ci troviamo quindi, riguardo alle fonti dell'opera ottocentesca, in una situazione molto complessa e magmatica, resa possibile,

anzi aggravata, dalla tardiva attuazione in Italia di una specifica normativa sul diritto d'autore (in Francia, dove questo diritto si era affermato da tempo, la situazione era infatti diversa e l'autore più protetto).

Per far fronte alla serie di problemi sopra esposti, a partire dagli ultimi decenni del Novecento si è avvertita sempre di più l'esigenza di affrontare la complessa questione delle fonti operistiche in maniera rigorosa e secondo gli strumenti offerti dalla *filologia musicale*. Compito principale di quest'ultima è quello di ricostruire, attraverso lo studio critico e comparativo delle fonti, l'intero itinerario compositivo di un testo: dalla sua concezione originaria, alla prima pubblicazione, alle successive edizioni, fino alle versioni postume. Non solo quindi il testo è studiato nella prospettiva dell'autore, mediante l'analisi del processo creativo e l'individuazione delle correzioni o varianti d'autore, ma anche nella sua dinamica temporale, ossia attraverso lo studio di interpretazioni, modifiche, errori entrati nel testo ad opera di chi, nel corso degli anni o dei secoli, l'ha recepito, riprodotto e diffuso.

Questo più rigoroso studio delle fonti è strettamente connesso con un altro fenomeno altrettanto importante: quello delle edizioni critiche. Allo scopo di fornire agli esecutori e agli studiosi testi più attendibili rispetto a quelli tradizionalmente in uso si è dato avvio alla pubblicazione di una serie di edizioni critiche riguardanti sia testi musicali, almeno quelli dei compositori italiani più noti e rappresentati del repertorio operistico (per il Sei e Settecento: Monteverdi, Cavalli, Pergolesi, Vivaldi; per l'Ottocento: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi), sia testi drammatici (con l'edizione critica dei libretti di Metastasio e di Goldoni). Si tratta di imprese assai lunghe e dispendiose, tuttora in corso o appena avviate, che impegnano diversi studiosi di vari Paesi e procedono inevitabilmente con una certa lentezza, data la complessità di reperire, analizzare e confrontare tutto il materiale documentario disponibile su ogni singola composizione. Per limitarci all'Ottocento, l'*Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* è stata avviata a partire dal 1979 dalla Fondazione Rossini di Pesaro (per i tipi della Ricordi) e, allo stato attuale, consta di 23 volumi (per quanto riguarda le opere vere e proprie), cui si affianca la collana *I libretti di Rossini*, che presenta per ogni singolo titolo tutte le fonti di ispirazione (è arrivata attualmente a 15 monografie); ad essa si è recentemente aggiunta una nuova iniziativa editoriale (della casa editrice tedesca Bärenreiter), che ha pubblicato nel 2008 una nuova edizione critica del *Barbiere di Siviglia* nell'ambito di una serie dedicata a Rossini, che si prevede per ora in 10

volumi. Dal 1983 è stata intrapresa anche l'*Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi* (*The Works of Giuseppe Verdi*) ad opera della University of Chicago Press e della Ricordi (giunta al 14° volume, inclusa la *Messa da Requiem*); dal 1991 ha preso le mosse l'*Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti*, ad opera della Ricordi e del Comune di Bergamo (con 11 volumi già al suo attivo); più recente (dal 1999) è l'avvio dell'*Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*, pubblicata ancora da Ricordi con il contributo e la collaborazione del Teatro Massimo Bellini di Catania (sono già disponibili 3 volumi). E sta per aver inizio anche l'*Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini*, che si articolerà in tre filoni: la pubblicazione delle musiche, operistiche e non; quella dell'epistolario e quella dei *livrets de mise en scène* e delle disposizioni sceniche.

Ma, nello specifico, che cos'è e in che consiste un'edizione critica? Per *edizione critica* di un testo s'intende una pubblicazione del testo stesso mirante a ristabilirne la forma originariamente concepita dall'autore sulla base dello studio comparato e della *collazione* (= confronto) di ciascun passo dei diversi *testimoni* diretti e indiretti esistenti, siano essi manoscritti o a stampa. Essa deve coniugare rigore scientifico, ricchezza d'informazione e, al tempo stesso, chiarezza e leggibilità. I primi destinatari di una simile pubblicazione sono infatti gli interpreti (cantanti, strumentisti, direttori), che possiedono in genere una preparazione diversa da quella del musicologo curatore e devono spesso operare nei tempi assai stretti imposti dal sistema produttivo. Pertanto un'edizione critica (di un testo musicale) di solito contiene:

- a) la lista completa dei testimoni sinteticamente descritti (vengono elencati prima i testi manoscritti, poi quelli a stampa);
- b) un'introduzione recante tutte le notizie riguardanti la storia del testo, i vari problemi incontrati e i criteri adottati, più eventuali indicazioni relative ad aspetti di prassi esecutiva, in modo da fornire agli interpreti precisi suggerimenti sulle soluzioni da adottare;
- c) il testo vero e proprio (ossia la partitura), seguito dall'apparato critico recante le varianti sia d'autore che di tradizione.

Un'edizione critica non deve quindi intendersi come una versione "definitiva" di un'opera, né limita ma caso mai orienta le scelte dell'interprete, che – davanti a lezioni alternative di un brano o di un passaggio – può decidere tra le diverse soluzioni proposte. Al tempo stesso, un'edizione non rende il lavoro di un interprete più facile: al contrario, lo obbliga ad uscire da *clichés* consolidati e a fare una serie di scelte, basandole su dati

storici certi. Da qui derivano gli opposti atteggiamenti che si riscontrano di fronte a pubblicazioni di questo tipo:

vi è chi rifiuta a priori l'idea stessa di eseguire qualcosa di diverso da ciò che ha sempre fatto, magari motivando un atteggiamento di pigrizia intellettuale col disprezzo dell'artista nei confronti del pedante; ma vi sono anche musicisti colti, intelligenti e volenterosi, che comprendono le possibilità offerte loro dall'impiego di edizioni scientifiche e desiderano metterle a frutto, qualche volta con un entusiasmo che li spinge ad accettare con fiducia ingenua tutto quanto si trova nelle edizioni stesse (il che rischia di fare il paio, su un versante opposto, col dogmatismo del *textus receptus*) (Della Seta, 2006, pp. 627-8).

In questa sede tralasciamo gli specifici problemi che gli studiosi impegnati in un'edizione critica si trovano ad affrontare, problemi che per di più variano a seconda del periodo in cui è stato concepito un determinato testo (per un maggiore approfondimento cfr. Feder, 1992; Borghi, Zappalà, 1992; Bianconi, 1992; Caraci Vela, 1995, 2005; Grier, 1996; Gallico, 2002; Della Seta, Ricciardi, 2004; Della Seta, 2006; Gossett, 2002, 2009). Più importante è osservare come tali studi abbiano contribuito ad approfondire le nostre conoscenze riguardo al mondo dell'opera, a riscoprire delle composizioni di rara esecuzione o ignote da sempre (è il caso del *Viaggio a Reims* di Rossini), oppure a ripristinare le parti censurate o soppresse di capolavori già conosciuti. Non solo: essi ci hanno liberato da una serie di luoghi comuni, primo fra tutti quello di supporre che un testo (musicale o drammatico) esista in forma unica e consacrata; o anche quello di immaginare il lavoro dell'artista scervro da pressioni o contingenze esterne. Gran parte dei capolavori del teatro d'opera dimostra invece di appoggiarsi a testi in qualche modo aperti o "in movimento", concepiti cioè per specifiche esecuzioni, ma altresì adattabili alle mutevoli condizioni della messinscena e dei differenti contesti teatrali nonché culturali con cui, nel corso del tempo, sono stati chiamati a misurarsi e ad interagire.