



BOLLETTINO DEL CENTRO ROSSINIANO DI STUDI

A CURA
DELLA FONDAZIONE ROSSINI
PESARO

SOMMARIO

FILOLOGIA E OPERA

a cura di **Daniele Carnini**

Fabrizio Della Seta

Premessa

p. 9

Daniele Carnini

Quello che le norme non dicono

p. 19

Eleonora Di Cintio

Alcune riflessioni sull'ontologia e la filologia
di un'opera empirica

p. 33

Lorenzo Mattei

L'edizione critica dei melodrammi
settecenteschi: una ricognizione

p. 53

Alice Tavilla

La cantata *Il felice imeneo*

di Gaetano Rossi e Giovanni Pacini:

un'ipotesi di ricostruzione

p. 61

Candida Billie Mantica

«Chantons l'ange de Nisida!»

p. 77

BOLLETTINO DEL CENTRO ROSSINIANO DI STUDI

FONDAZIONE “G. ROSSINI”

PRESIDENTE

ORIANO GIOVANELLI

CONSIGLIO D'AMMINISTRAZIONE

ALBERTO BERARDI – LUDOVICO BRAMANTI
FRANCESCA MATACENA – LUCIO CARLO MEALE – STEFANO PIVATO

ASSEMBLEA

DANIELE VIMINI (presidente)
LUIGI BRAVI – MARCO CANGIOTTI – FABIO CORVATTA – RICCARDO CORBELLI
FRANCA MANCINI – DANIELE TAGLIOLINI – MASSIMO TONUCCI

COLLEGIO SINDACALE

VINCENZO GALASSO (presidente)
ALESSANDRO COMANDINI – VALERIA SACCO

SEGRETARIO GENERALE

CATIA AMATI

DIRETTORE DELL'EDIZIONE CRITICA

ILARIA NARICI

COORDINATORE EDITORIALE

DANIELE CARNINI

COMITATO SCIENTIFICO

ANNALISA BINI – DANIELE CARNINI – DAMIEN COLAS – DAVIDE DAOLMI
RENATO MEUCCI – RETO MÜLLER – ILARIA NARICI – EMILIO SALA
CESARE SCARTON – BENJAMIN WALTON

BOLLETTINO DEL CENTRO ROSSINIANO DI STUDI

anno LVII (2017)

Direttore responsabile: **Bruno Cagli**

Redattore: **Cesare Scarton**

Redazione e amministrazione: **Fondazione G. Rossini – Pesaro**

Autorizzazione del Tribunale di Pesaro in data 20 giugno 1955

Abbonamento annuo € 25 – Estero € 30 – Il versamento va effettuato
sul c/c postale n. 10279610 intestato alla Fondazione Rossini di Pesaro

Finito di stampare nel giugno 2018

presso A.G.E. Srl – Urbino

In copertina: GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, autografo, vol. II, c. 16v,
Pesaro, Fondazione Rossini.

FILOLOGIA E OPERA
a cura di Daniele Carnini

Eleonora Di Cintio

Alcune riflessioni sull'ontologia e la filologia di un'opera empirica*

Penelope e le altre

Penelope è un dramma per musica in due atti di Giuseppe Maria Diodati, intonato da Domenico Cimarosa, per l'apertura della stagione di Carnevale 1795 del Teatro del Fondo di Separazione di Napoli¹. La tradizione testuale del titolo si compone di venti testimoni, di cui uno parzialmente autografo, databili all'incirca tra il 1794 e i primi due decenni del XIX secolo. All'interno di tale nugolo di testi, si trovano alcune partiture utilizzate in occasione di allestimenti realizzati in Italia e in Europa fino al 1815: da quelle fonti musicali, oltre che da altre di natura eterogenea (libretti, lettere, articoli da gazzette), si guadagna la *facies* di un'opera che, dopo il debutto, venne rappresentata in forme sempre diverse rispetto a quella licenziata dal primo autore: nelle mani di alcuni dei cantanti più celebri dell'epoca, di compositori più o meno brillanti, di eminenze grigie responsabili degli equilibri politici delle città o degli stati in cui approdò, *Penelope* si presentò nella veste in cui era nata, quella di dramma per musica in due atti, o in quella, più succinta di dramma eroico in un atto solo (Parma, Teatro Ducale, 1800) o, ancora, in quella per lei esotica di *Singspiel* (Stoccarda, Hoftheater, 1810), accogliendo ora retaggi del passato, specie per quel che concerne il generale impianto drammatico, ora influssi francesi, corredati da tinte sentimentali, da accenti di guerra

* Le riflessioni che propongo in questa sede si riferiscono ad una ricerca ancora in corso circa l'ontologia e le possibilità di resa editoriale del melodramma italiano settecentesco e primo ottocentesco. Esse seguono e integrano l'ultimo capitolo della mia tesi dottorale, *I viaggi di Penelope. Testi e contesti della «Penelope» di Domenico Cimarosa*, 3 voll., Università di Roma «La Sapienza», Dottorato di ricerca in Storia e Analisi delle culture musicali, XXX ciclo, relatore Andrea Chegai. Desidero ringraziare Daniele Carnini, per l'interesse dimostrato verso il mio lavoro e per aver sollecitato la redazione di questo articolo, e Ilaria Grippaudo che si è resa disponibile a leggere lo scritto prima della pubblicazione, fornendo illuminanti consigli al riguardo.

¹ La prima dell'opera si tenne con ogni probabilità il 26 dicembre 1794. Di diverso avviso è Mauro Amato, secondo cui *Penelope* avrebbe debuttato al Teatro del Fondo nella primavera del 1795. Cfr. MAURO AMATO, *Dalla fondazione del Teatro alla rivoluzione del '99*, in *Il Teatro Mercadante; la storia, il restauro*, a cura di Tobia R. Toscano, Napoli, Electa, 1989, pp. 43-61: 56. L'ipotesi da me avanzata circa un debutto nel dicembre 1794 si fonda su alcune occorrenze documentarie nonché sulla conformazione della tradizione testuale di *Penelope*. Cfr. sull'argomento DI CINTIO, *I viaggi di Penelope*, I, pp. 35-36 e *La tradizione testuale di «Penelope». Caratteristiche e problemi generali*, II, p. XIX e seguenti.

e, in molti casi, da entrambi. Lo schietto polimorfismo di questo titolo conferma quanto vari studiosi hanno sottolineato a più riprese in sede musicologica in merito alla natura del melodramma settecentesco e primo ottocentesco:

L'opera [tra Sette e Ottocento] non è concepita come *opus* definito da una sostanza estetica che permane immutabile nel variare delle esecuzioni e da un testo altrettanto stabile, ma piuttosto come “evento” sempre rinnovato, la cui fruibilità e ripetibilità è di principio limitata all'arco di una stagione; rispetto ad esso libretto e partitura non hanno lo statuto di “testi” quanto di materiale preparatorio al vero e proprio fatto artistico, costituito dalla rappresentazione in tutti i suoi aspetti [...] ².

In anni relativamente recenti, molti studi dedicati al melodramma del periodo considerato hanno esplorato le dinamiche sottese alla continua ri-creazione dell'opera musicale e dedicato attenzione a quelli che venivano considerati i principali artefici del «fatto artistico»: gli interpreti, nell'accezione specifica di cantanti. Riflettendo sul caso di Giuditta Pasta (1797-1865), Susan Rutherford ha sottolineato come la diva «ensured the unique existence of her performances [...] by her use of interpolated arias»:

this common practice was perhaps the clearest demonstration of the manner in which music was regarded as “functional”, belonging more nearly to a specific performance situation (comprising performers, theatre, occasion) than to its composer or the work from which it emanated ³.

Enfatizzando la prospettiva dell'interprete, Rutherford ha corroborato l'idea di «opera-as-performance (instead of opera-as-text)», arrivando a ritenere «the singer as “author” of his or her own performance» ⁴. Una simile lettura è stata condivisa da Hilary Poriss, la quale ha tuttavia chiarito in modo esemplare come l'instabilità del testo melodrammatico non dipendesse unicamente dai *desiderata* dei cantanti:

For their appearances [changes] can be located not directly with the desires and demands of individual singers, but with what was perceived broadly – by critics and audiences, as well as by singers – as inadequacies with the score themselves ⁵.

34

Il fatto che l'opera musicale fosse percepita nei termini di “evento” anche dai destinatari dello spettacolo, appunto, pubblico e critica, è peral-

² Cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, p. 40.

³ Cfr. SUSAN RUTHERFORD, «La cantante delle passioni»: *Giuditta Pasta and the idea of operatic performance*, «Cambridge opera journal», XIX/2 (2007), pp. 107-138: 122.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 137.

⁵ Cfr. HILARY PORISS, *Changing the score. Arias, prima donnas and the authority of performance*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 102.

tro confermato da uno studio condotto di recente da Emanuele Senici⁶. Riflettendo circa la retorica delle recensioni degli spettacoli lirici apparse nelle gazzette milanesi nei primi decenni dell'Ottocento, Senici ha evidenziato come, almeno limitatamente al caso della città lombarda, un interesse nei confronti del melodramma inteso come entità trascendente la realizzazione pratica in palcoscenico avrebbe fatto capolino soltanto nei primissimi anni dell'Ottocento nella stampa e in certa trattatistica. Tuttavia, tale approccio avrebbe impiegato alcuni decenni per radicarsi presso interpreti e pubblico del teatro musicale e la sua piena affermazione sarebbe stata possibile grazie all'azione combinata di fattori eterogenei: prendendo ancora in prestito le parole di Rutherford, «by the introduction of copyright laws; and by a reduction of the singer's status from collaborator to subordinate»⁷, oltreché in virtù della crescita e della progressiva industrializzazione del comparto dell'editoria musicale, nel caso italiano, a partire dalla metà degli anni Venti dell'Ottocento⁸. Prima di quella soglia, l'opera continuò ad essere un oggetto destinato ad essere rielaborato ad ogni occasione d'uso nella percezione comune di interpreti, pubblico e degli stessi compositori.

A proposito di questi ultimi, spesso considerati vittime dell'attitudine alla *variatio* del testo melodrammatico, trovo utile citare qualche esempio che mi pare significativo. Nel 1790, Luigi Cherubini modificò in vari punti *L'italiana in Londra* di Cimarosa (Roma, Teatro Valle, 1779)⁹ in occasione di una recita al Théâtre Feydeau e qualcosa di simile fece Marcos Antonio Portugal nel 1798, quando, per l'inaugurazione del teatro giacobino di Ferrara e sollecitato dal contralto Giuseppina Grassini, riscrisse quasi completamente il ruolo di Orazia negli *Orazi e i Curiazi* dello stesso Cimarosa (Venezia, Teatro La Fenice, 1796)¹⁰. Qualche anno più tardi, nel 1815, in occasione di un allestimento al San Carlo di Napoli della *Morte di Semiramide* di Sebastiano Nasolini (1763-1802)¹¹, Gioachino Rossini intervenne almeno in corrispondenza della gran scena della protagonista

⁶ Cfr. EMANUELE SENICI, *Delirious hopes: Napoleonic Milan and the rise of modern italian criticism*, «Cambridge opera journal», xxvii/2 (2015), pp. 97-127.

⁷ Cfr. RUTHERFORD, *La cantante delle passioni*, p. 136.

⁸ Sull'editoria musicale in Italia cfr. DELLA SETA, *Italia e Francia*, pp. 47-52; BIANCA MARIA ANTOLINI, *L'editoria musicale in Italia tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi del Novecento*, in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini, Pisa, ETS, 2000, pp. 7-32.

⁹ Cfr. DOMENICO CIMAROSA, *L'italiana in Londra*, revisione sull'autografo e riduzione per canto e pianoforte a cura di Lorenzo Tozzi, Milano, Ricordi, 1978.

¹⁰ A dare notizia di queste modifiche è stato GIOVANNI MORELLI, «E voi pupille tenere». *Uno sguardo furtivo, errante, agli «Orazi» di Domenico Cimarosa e altri*, saggio incluso nel programma di sala relativo alla rappresentazione dell'opera di Domenico Cimarosa, *Gli Orazi e i Curiazi*, Roma, Teatro dell'opera, 1989, pp. 18-39: 26. A proposito di questo fortunatissimo titolo cimariosiano cfr. inoltre «*Gli Orazi e i Curiazi*» di *Sografi e Cimarosa nella edizione da concerto di Imbault [...]*, ossia *La rinascita della tragedia*, pp. IX-XX, in DOMENICO CIMAROSA, *Gli Orazi e i Curiazi. Tragedia per musica in tre atti di Antonio Simeone Sografi*, II: *Facsimile dell'edizione Imbault, Parigi 1802*, a cura di Giovanni Morelli ed Elvidio Surian, Milano, Suvini Zerboni, 1985 («Monumenti musicali italiani», IX/2).

¹¹ Su Sebastiano Nasolini cfr. JOHN A. RICE, *Sebastiano Nasolini, ad vocem*, in *NGD*, xvii, pp. 650-651; DANIELE CARNINI, *ad vocem* in *DBI*, lxxvii (2012), pp. 850-853; BIANCAMARIA BRUMANA, *Percorsi dell'Illuminismo tra Italia e Francia: la «Merope» dalle tragedie di Maffei e Voltaire al melodramma di Nasolini*, in *La vie culturelle a l'époque de Stanislas*, a cura di Yves Ferraton, Nancy, Éditions Do-

(«Fermati il ciel minaccia») ¹², in quella occasione interpretata da Isabella Colbran, a partire da una materia di per sé composita che accoglieva anche musica del succitato Portugal ¹³. E nel 1820, lo stesso Rossini si trovò a rimaneggiare la partitura del suo *Otello*, debuttato al Teatro del Fondo di Napoli quattro anni prima ¹⁴, in vista dell'allestimento al Teatro Argentina di Roma. In una lettera inviata all'allora impresario del teatro capitolino Pietro Cartoni, Rossini accennava, senza specificarli, agli «acomodi» approntati per l'occasione:

Resta inteso che quando io passo a Roma vi porterò tutta La Musica dell'Otello non che li acomodi che sono inoltrati e per i quali mi corrisponderete La somma di Cento cinquanta Zecchini d'Oro effettivi i quali mi consegnerete nel mio passaggio e precisamente nel momento ch'io vi consegnerò la musica tutta ¹⁵.

Sebbene non sia chiaro se sia confluita o meno tra quegli «acomodi», sta di fatto che nella recita romana dell'*Otello* venne eseguita anche un'aria tratta da *Penelope* di Cimarosa:

All'interno della scena che introduce il suo duetto con Iago (N. 8) [atto II] Otello cantò l'aria «Smarrita quest'alma» già di Ulisse nella *Penelope* di Cimarosa (Napoli, Teatro del Fondo, 26 dicembre 1795). Non è da escludere che Rossini abbia in qualche modo tollerato o persino suggerito questo inserimento ¹⁶.

Si potrebbe continuare e citare una miriade di altri casi affini a quelli menzionati. Ma come anche solo questi rapidi esempi dimostrano, si potrà convenire sul fatto che

nel caso delle opere italiane del XVIII secolo [e dei primi decenni del XIX *n. d. r.*], le cui versioni si orientavano in base alle circostanze locali, gli adattamenti non erano, com'è evidente, compromessi di carattere secondario, estorti al compositore [il più delle volte assente], cui si contrapponesse una forma originale alla quale si faceva riferimento, ma il primato della versione più antica è meramente cronologico, non riferito alla cosa in sé: simile all'inizio di una serie di variazioni senza tema. Già la prima esecuzione si basava sull'adattamento a circostanze

minique Guéniot, 2005, pp. 105-134; FEDERICA BARBO, *Sebastiano Nasolini e la sua attività a Trieste*, «Esercizi. Musica e spettacolo», XIX, n. s. X (2004-2005), pp. 51-75.

36 ¹² Sulla gran scena nel melodramma italiano tardo settecentesco e primo ottocentesco cfr. ANDREA MALNATI, *La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, diss. dott., Università degli Studi di Pavia, 2014.

¹³ Cfr. SAVERIO LAMACCHIA, *Primizie rossiniane per Isabella Colbran. Un'aria-pasticcio nella «Morte di Semiramide» di Nasolini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», LIV (2014), pp. 7-66.

¹⁴ Sulle modifiche apportate da Rossini all'*Otello* in vista della recita romana del 1820 cfr. MICHAEL COLLINS, *Prefazione a GIOACHINO ROSSINI, Otello*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», I/19), pp. XXI-XLV: XXXV-XXXVII; CESARE QUESTA e RENATO RAFFAELLI, *I due finali di «Otello»*, in *Gioachino Rossini 1792-1992: il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 183-203; RETO MÜLLER, *Glückliche Desdemona. Zu Rossinis Lieto-fine Fassung von «Otello»*, «La gazzetta», VIII (1998), pp. 4-8.

¹⁵ Napoli, 3 agosto 1819, cfr. GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti. Volume I*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, pp. 390-391.

¹⁶ Cfr. COLLINS, *Prefazione*, pp. XXI-XLV: XXXVI-XXXVII.

esterne: la sostanza dell'opera, di per sé non afferrabile, è presente esclusivamente nell'insieme di tutte le varianti¹⁷.

Opera ideale vs opera empirica

L'affermazione secondo cui «la sostanza dell'opera sia presente esclusivamente nell'insieme di tutte le varianti» detiene una problematicità intrinseca nella misura in cui essa risulta in contrasto con il concetto di «opera d'arte musicale» generalmente diffuso presso la comunità musicologica e musicale d'oggi, e non sostanzialmente diverso rispetto a quello codificato in Europa, prioritariamente in area germanica, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Secondo tale concettualizzazione¹⁸, l'opera d'arte si pone quale entità ideale, corrispondente alla formalizzazione di un pensiero autoriale, ossia dell'attività creativa di un soggetto che, libero da condizionamenti materiali e in ossequio esclusivo alla propria volontà, ha generato un'entità, scegliendo e plasmando una materia cui ha conferito perfezione interna¹⁹. È in virtù di quella perfezione, che è la capacità dell'opera di avvicinarsi al “bello ideale”, che essa, nata libera, acquisisce vita propria, trascendendo il mondo reale e ponendosi pertanto quale costruito permanente e autonomo: un oggetto di contemplazione, in quanto tale intangibile, poiché l'eventuale variazione delle sue parti costitutive e/o dell'ordine di quelle, comprometterebbe la sua perfezione interna:

Una creazione che rivendica per sé lo statuto d'arte non esiste grazie al suo effetto, ma grazie alla sua perfezione interna. Come opera d'arte, in senso specifico, essa è un'individualità fondata su se stessa. L'opera appare quindi come *opus perfectum et absolutum* [...]. Essa richiede all'ascoltatore la contemplazione, l'osservazione dimentica di sé²⁰.

Secondo la lettura avanzata da Lydia Goehr, che condivido, la concettualizzazione di stampo idealistico dell'opera musicale si è radicata al punto da essere considerata l'unica possibile:

The view of the musical world the romantic aesthetic originally provided has continued, since 1800, to be the dominant view. This view is so entrenched in

¹⁷ CARL DAHLHAUS, *Filologia e storia della ricezione. Osservazioni sulla teoria dell'edizione* (tit. or. *Philologie und Rezeptiongeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Edition*, in *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, a cura di Thomas Kohlhase e Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1978, pp. 45-58), in «*In altri termini*». *Saggi sulla musica*, a cura di Alberto Fassone, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009, pp. 143-161: 152.

¹⁸ Circa il concetto di opera, romanticamente inteso cfr. LYDIA GOEHR, *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, in particolare le pp. 148-175 (*Musical meaning: romantic transcendence and the separability principle*); ANGELA CARONE, *L'opera d'arte musicale tra Settecento e Ottocento*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Roma, Carocci, 2007, pp. 259-274.

¹⁹ Cfr. CARONE, *L'opera d'arte*, p. 260.

²⁰ CARL DAHLHAUS, *L'estetica della musica* (tit. or. *Musikästhetik*, Laaber, Laaber Verlag, 1986), Roma, Astrolabio, 2009, *La musica come testo e come opera d'arte*, p. 25 (traduzione dal tedesco di Riccardo Culeddu).

contemporary thought that its constitutive concepts are taken for granted. We have before us in fact a clear case of *conceptual imperialism*²¹.

Se il concetto imperante di «opera musicale» è quello di matrice idealistica, si comprende la difficoltà di intendere nei termini di «opera d'arte», e senza snaturarla, una tipologia di musica, nel caso specifico il melodramma italiano settecentesco e primo ottocentesco, la cui esistenza era strettamente correlata a fattori esterni, fin dalla sua genesi: un operista plasmava la materia drammatica e musicale attenendosi a criteri variabili e il più delle volte trascendenti la sua volontà. Alcuni esempi concreti: 1. La *Penelope* citata all'inizio di questo scritto è l'unica opera seria di Cimarosa tra quelle composte dopo il ritorno in Italia dal *Grand tour* (1793) a non prevedere un coro. Secondo l'ipotesi avanzata da Friedrich Lippman, tale defezione potrebbe spiegarsi col fatto che il Teatro del Fondo, che avrebbe dovuto ospitare l'opera, non disponesse di coristi²². A ben vedere, anche gli altri melodrammi rappresentati in quel teatro nell'anno 1794 non presentano compagini corali²³, dato che avvalora l'ipotesi di Lippmann e indirettamente conferma il fatto che Cimarosa, nel creare il melodramma, si sia dovuto adeguare ai mezzi del teatro. 2. Da ricerche effettuate da chi scrive circa il repertorio del Teatro della Pergola di Firenze nei primi anni dell'Ottocento, risulta che, molto probabilmente, l'orchestra di quella sala non disponesse delle sezioni degli ottoni e delle percussioni. Ciò spiegherebbe perché negli organici delle opere rappresentate alla Pergola, indipendentemente dal fatto che fossero nuove o adattate, non ci sia traccia né di corni, né di trombe, né di timpani²⁴. 3. Trascendendo le considerazioni che riguardano le forze di cui disponevano i singoli teatri, è stato rilevato che sia sul fronte dei soggetti trattati, che su quello propriamente drammaturgico, la produzione operistica italiana della fine del Settecento si conformi, in linea generale, all'assetto geo-politico della Penisola, nella misura in cui

Nell'ambito dei melodrammi nati nel periodo [napoleonico] è estremamente difficile trovare testi che si muovano con tanta agilità tra il Nord Italia, dove sorse la maggior parte delle repubbliche, e il Sud, dove al contrario la monarchia assoluta assumeva caratteri sempre più reazionari. [...] In proposito si pensi che nel periodo della Repubblica Cisalpina, tra il 1796 e il 1799, nessuna delle opere rap-

²¹ Cfr. GOEHR, *The imaginary museum*, p. 245.

²² «Ein Handikap freilich war da: im Teatro del Fondo stand offenbar kein Chor zur Verfügung». Cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Über Cimarosas opere serie*, «Analecta musicologica», XI (1982), pp. 21-59: 38.

²³ Cfr. DI CINTIO, *I viaggi di Penelope*, I, pp. 23-24.

²⁴ La ricerca è ancora in atto. Per aspetti inerenti la drammaturgia operistica al Teatro della Pergola fino al 1800 cfr. MARITA PETZOLDT McCLYMONDS, *The role of innovation and reform in the florentine opera seria repertory 1760 to 1800*, in *Music observed: studies in memory of William C. Holmes*, a cura di Colleen Reardon e Susan Parisi, Warren (Michigan), Harmonie Park Press, 2004 («Detroit monographs in musicology», 42), pp. 281-299. Osservazioni riguardanti la morfologia di alcune musiche scritte per quel teatro nei primi anni dell'Ottocento si trovano in DI CINTIO, *I viaggi di Penelope*, II, cap. IV, «*Penelope*» e *Napoleone*, pp. 151-188.

presentate a Milano scende mai sotto Roma, e che alcune addirittura non escono mai da Milano²⁵.

Sicché è chiaro che un operista, a maggior ragione negli anni caldi post '89, dovesse valutare attentamente l'opportunità di trattare determinati soggetti a seconda dell'*establishment* politico del luogo in cui avrebbe lavorato.

L'atto creativo di un compositore insomma era tutt'altro che libero da condizionamenti esterni: la committenza, il mercato, i cantanti, più in generale l'occasione o le occasioni in cui l'opera doveva prodursi. E l'opera stessa, come rimarcato in precedenza, si poneva quale entità che variando al variare delle condizioni particolari entro cui si manifestava negava la stabilità e la permanenza delle sue parti costitutive e, poiché oggetto di continue modifiche da parte di soggetti diversi dal primo autore, risultava tutt'altro che intangibile. Quanto mai lungi dall'essere un oggetto ideale, essa si pone dunque quale entità propriamente *empirica*.

Il riconoscimento dell'opera nei termini di concetto empirico comporta alcune implicazioni, prima fra tutte quella secondo cui l'opera musicale sia un'entità plurale che, a ragione, *risulta unicamente dall'insieme di tutte le varianti*. Ciò significa che una definizione dell'opera musicale in oggetto, poniamo dell'opera *Penelope*, non possa essere esemplata su una sola delle sue manifestazioni, ad esempio quella corrispondente al suo debutto, in cui la musica sia completamente riconducibile a Cimarosa: far coincidere l'opera con quell'unica formalizzazione significa infatti tagliare fuori dal concetto *Penelope* tutte le altre manifestazioni e dunque negare, indirettamente, l'ontologia dell'opera stessa.

Si è accennato all'inizio di questo saggio che *Penelope* assunse sembianze diverse nei vent'anni della sua circolazione, trasformandosi anche in un *Singspiel* in occasione di una recita data a Stoccarda nel 1810. L'amministrazione dell'Hoftheater di quella città aveva acquistato anni addietro delle copie napoletane dei soli brani strumentati (dunque non i recitativi semplici) della *Penelope* di Cimarosa²⁶. Una volta arrivata *in loco*, la musica trädita da quelle copie venne riorchestrata quasi completamente da Wilhelm Sutor (1774-1828)²⁷, il quale provvide altresì a tagliare alcune parti, aggiungerne altre, inserire nell'organico un coro a quattro voci miste, oltre che a far tradurre il testo poetico italiano in tedesco. Secondo l'uso del luogo, l'opera venne rappresentata, appunto, con dialoghi parlati al posto dei recitativi e, visto il maggior peso drammatico che in seguito

²⁵ Cfr. MONICA NOCCIOLINI, *Circolazione di un melodramma e rivolgimenti politici (1796-1799): «La morte di Cleopatra»*, «Studi musicali», XXIII (1994), pp. 329-365: 329-330, n. 2.

²⁶ Alcune notizie riguardanti l'acquisto da parte del Teatro di Stoccarda delle parti musicali di *Penelope* si leggono in CLYTUS GOTTFWALD, *Regesten zum Repertoire der Stuttgarter Hofoper 1800-1850*, in *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750-1918)*, a cura di Reiner Nägele, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 2000, pp. 173-216: 177.

²⁷ Su Sutor, cantante, direttore e compositore formatosi con Karl Maria von Weber, e attivo a Stoccarda tra il 1806 e il 1817, cfr. HUGO THIELEN, *Wilhelm Sutor*, in *Hannoversches Biographisches Lexicon, von den Anfängen bis in die Gegenwart*, a cura di Dirk Böttcher, Klaus Mlynek, Waldemar R. Röhrbein, Hugo Thielen, Hannover, Schlütersche Verlagsgesellschaft, 2002, p. 355.

alle modifiche aveva acquisito il protagonista maschile, *Penelope* venne rinominata *Ulysses*²⁸. Ora, in base alla lettura proposta di opera musicale nei termini di opera empirica, la versione di Stoccarda contribuisce a definire l'identità plurale di *Penelope*. Tuttavia, la sua vistosa diversità nei confronti della prima *Penelope*, la *Penelope di Cimarosa*, è tale che risulta lecito chiedersi che cosa queste due opere abbiano in comune per essere ricondotte al medesimo concetto di "opera *Penelope*". In altre parole, ci si interroga circa la possibilità di riscontrare tra queste due manifestazioni, e tra queste due e tutte le altre manifestazioni dell'opera, un nucleo identitario permanente in virtù del quale tracciare i confini del concetto "opera *Penelope*".

Osservando le varie versioni del melodramma, si evince che, naturalmente, quelle entità abbiano tutte qualcosa in comune e questo qualcosa è la musica della *Penelope* di Cimarosa. *Ma quale musica?* Pur riconoscendo che alcune sezioni dell'opera, così come Cimarosa l'aveva concepita, tendano ad essere mantenute in contesti diversi e tra loro indipendenti, laddove altre siano più esposte alla variabilità²⁹, si potrà concordare sul fatto che la materia musicale cimarosiana non sia mai esattamente la stessa per *tutte* quelle versioni: alcune di esse potranno condividere delle porzioni assenti in altre e viceversa. Inoltre, anche quando uno o più brani *di* Cimarosa, un'aria, un duetto, figurino in rappresentazioni diverse, è molto raro che essi si manifestino nella stessa identica forma licenziata dall'autore: ciò accade non solo per via delle inevitabili differenze che insistono a livello strettamente testuale tra autografo e partiture d'uso, ma anche perché quella musica venne modificata in modi diversi dall'una all'altra occasione, accogliendo sottrazioni o aggiunte di battute, modifiche dell'organico strumentale, del testo poetico e così via.

Si potrà concordare allora sul fatto che nelle varie formalizzazioni di *Penelope* non si veda «certamente qualche cosa che sia comune a tutte», ma si vedano «somiglianze, parentele, anzi», se ne vede «tutta una serie [...] una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. Somiglianze in grande e in piccolo [...] "somiglianze di famiglia"»³⁰. Sulla scorta delle considerazioni formulate da Ludwig Wittgenstein in relazione ai giochi linguistici, si potrà allora perfezionare la definizione di "opera" offerta in questa sede in precedenza: più che nei termini di concetto plurale, l'opera musicale settecentesca e primo ottocentesca è da intendersi alla stregua di una famiglia, i cui membri siano

²⁸ La partitura manoscritta di *Ulysses* è conservata in D-SI, con collocazione H. B. XVII. 117 a-b. Per ulteriori approfondimenti al riguardo cfr. DI CINTIO, *I viaggi di Penelope*, II, pp. LXXI-LXXIII.

²⁹ Da questo punto di vista le dinamiche sottese alle metamorfosi dei melodrammi italiani dell'ultimo Settecento sono affini a quelle in auge nei decenni successivi, su cui offre varie riflessioni PORISS, *Changing the score*, p. 103 e *passim*: non tutto il testo operistico era passibile di modifica, per ragioni che riguardano in prima istanza la drammaturgia del melodramma *fin de siècle*. Cenni alla questione si trovano in DI CINTIO, *I viaggi di Penelope*, I, *passim*.

³⁰ Cfr. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (tit. or. *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Basil Blackwell, 1953), a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 2014, pp. 40-41. La traduzione del passo citato è di Renzo Piovesan.

imparentati variamente gli uni agli altri. All'interno di essa è certamente possibile individuare un capostipite – l'opera nella versione licenziata dall'autore; tuttavia tale individuo non intrattiene con gli altri membri rapporti gerarchici, in virtù dei quali esso risulti preponderante: il primato del capostipite è meramente cronologico, poiché, da un punto di vista strettamente ontologico, tutti i membri partecipano, in egual misura, a definire la famiglia-opera, e risultano pertanto reciprocamente equipollenti.

Filologia, d'autore e co.

La concettualizzazione dell'opera musicale in termini empirici, sebbene aderente alla natura dell'oggetto considerato, pone problemi soprattutto a livello di critica testuale. Se si considera "opera" un'entità corrispondente alla formalizzazione di un pensiero autoriale, va da sé che un'operazione tesa alla restituzione della *facies* dell'opera – un'edizione critica – faccia affidamento sulle fonti che veicolano quel pensiero: testi autografi o autorizzati, o altri testi che, pur non manifestando interventi diretti dell'autore, risultano utili per poter rendere l'opera nella forma più vicina alle intenzioni di quello. Ma se si modifica a monte la definizione di "opera", considerandola nei termini di "opera empirica", si pone il problema di come affrontare – praticamente – il lavoro di ricostruzione di un oggetto che si identifica non solo nella versione licenziata da un autore, bensì in tutte le formalizzazioni che essa ha assunto nel corso della sua esistenza e che sono ricostruibili, almeno in parte, sulla base delle fonti superstiti.

Fatte salve alcune eccezioni che meritano una trattazione separata⁵¹, sfogliando edizioni critiche recenti e meno recenti di melodrammi d'*ancien régime* e primo ottocenteschi non si riscontra un approccio alternativo rispetto a quello della classica filologia d'autore: i testi autografi o autorizzati detengono generalmente lo *status* di originali e le altre manifestazioni dell'opera non vengono considerate spendibili ai fini dell'edizione.

In tempi recenti, diversi studiosi hanno riflettuto circa la possibilità di sostituire al criterio autoriale un criterio propriamente testuale a fondamento dell'analisi filologica. Uno di essi è il filologo tedesco Thomas Bein, che in relazione ai testi vetero-germanici

hat zunächst [...] die "autororientierte Textkritik" von einer "textorientierte Textkritik" unterschieden und später [...] die Opposition modifiziert in "originalorientierte" Textkritik und "überlieferungsorientierte" Textkritik⁵².

41

⁵¹ Mi riferisco alle edizioni digitali di opere di Giuseppe Sarti su cui cfr. *infra*.

⁵² Cfr. THOMAS BEIN, *Die mediävistische Edition und ihre Methoden*, in *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, a cura di Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H. T. M. van Vliet e Hermann Zwerschina, Berlin, Schmidt, 2000, pp. 81-98: 84, citato in CHRISTINE SIEGERT, *Losgelöst vom Autorwillen? Gattungstypische Distributionsphänomene der Opera buffa und Möglichkeiten ihrer Edition*, in *Autoren und Redaktoren als Editoren. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für*

Nel caso del melodramma del Settecento, la scelta di adottare una metodologia di indagine, storica e filologica, orientata nella prospettiva della tradizione (*Überlieferung*) piuttosto che in quella dell'autore risulta essere più aderente alla natura dell'oggetto considerato. In virtù di questo principio, il lavoro sui testi dovrebbe essere finalizzato a ricostruire le formalizzazioni che l'opera ha assunto nel tempo. Pertanto, tutte le fonti testuali che si riferiscano a quelle dovrebbero entrare a buon diritto nel novero delle "fonti dell'edizione". Ma, sebbene il principio sia condivisibile, rimangono alcuni spinosi problemi procedurali.

Si è già detto in precedenza che *Penelope* conta venti partiture manoscritte più un autografo, cui si aggiunge un centinaio di copie, manoscritte e a stampa, di estratti: in tale cospicua tradizione, è possibile isolare fonti che consentono di ricostruire, in tutto o in parte, una decina di "eventi"³³. Se si volessero rendere tutte quelle formalizzazioni dell'opera *Penelope*, bisognerebbe selezionare di volta in volta i testimoni che si riferiscono a un preciso evento e ciò comporterebbe dei problemi. Nel 1805, *Penelope* andò in scena al Teatro della Pergola di Firenze. Di quell'allestimento rimane una partitura manoscritta ad esso sicuramente riferibile³⁴ che, a rigor di logica, dovrebbe essere il testimone principale per la resa in edizione di *Penelope* nella versione «Firenze 1805». Ora, si dà il caso che nella partitura figurino sia brani aggiunti in occasione di quello specifico allestimento, quanto brani mantenuti dalla prima *Penelope*, i quali tuttavia presentano varie modifiche rispetto alle lezioni visibili nel codice autografo. Dovendo restituire la *facies* di *Penelope* così come essa andò in scena alla Pergola nel 1805, l'edizione dovrebbe rendere il testo melodrammatico, nella sua interezza, attenendosi alla lezione del testimone principale per quello specifico evento. Ciò significa che per rendere in edizione dieci formalizzazioni bisognerebbe compilare dieci diverse edizioni di dieci diversi melodrammi, indipendentemente dal fatto che essi abbiano del materiale musicale in comune. È finanche ovvio immaginare che i tempi e i costi di redazione lieviterebbero a dismisura e nessun editore si renderebbe disponibile a finanziare un'operazione così esosa. Senza contare che un malcapitato lettore o esecutore avrebbe più di qualche difficoltà nel fruire di un'edizione la cui natura pachidermica comporterebbe un alto grado di dispersività. Sicché, se si può concordare sul fatto che l'applicazione della filologia d'autore a un oggetto artistico come il melodramma tardo settecentesco sia inappropriata, è pur vero che essa sia stata finora una scelta obbligata:

42

L'idea che la ricostruzione di una versione autentica, collimante con le intenzioni dell'autore, costituisca il fine di un lavoro su un testo è [...] niente meno che il fondamento della filologia [...]. Se si rinuncia all'idea che una determinata ver-

germanistische Edition und des Sonderforschungsbereichs, a cura di Jochen Golz e Manfred Koltes, Tübingen, Niemeyer, 2008, pp. 189-203: 189.

³³ Sulla tradizione testuale di *Penelope* cfr. DI CINTIO, *I viaggi di Penelope*, II, pp. XIX-XXXII.

³⁴ La partitura in questione è conservata in I-Fc con collocazione D. I. 153-154. Per la *recensio* di questo codice cfr. DI CINTIO, *I viaggi di Penelope*, II, pp. LXIV-LXV.

sione di un testo sia l'unica autentica, considerandola un'utopia o un'illusione filologica [...] non rimane altro da fare [...] che sostituire la messa a punto del testo con la descrizione di una storia del testo formata da stadi di sviluppo di ugual valore. Le edizioni che ne risultano sono illeggibili, il principio dal quale prendono le mosse deve però esser preso sul serio⁵⁵.

Una possibile soluzione al problema potrebbe provenire dall'applicazione in ambito editoriale delle tecnologie digitali. Tra le varie iniziative di questo tipo, particolarmente interessante ai fini dell'oggetto di analisi di queste pagine è il progetto dedicato all'edizione critica di tre opere di Giuseppe Sarti: «A cosmopolitan composer in pre-revolutionary Europe – Giuseppe Sarti», avviato nel 2013 e coordinato da Christine Siegert (Berlino, Universität der Künste) e Bella Brover-Lubowsky (Gerusalemme, Hebrew University). Stando a quanto dichiarato dalle studiose,

the philological part of the project will be the edition of three major works of Sarti, an internationally renowned musician during his lifetime who is only scarcely remembered nowadays. These works are the musical spectacle *The early reign of Oleg* and the two operas *Giulio Sabino* and *Fra i due litiganti il terzo gode*. The editorial focus concerning the two operas will be to show the *multiple shapes* these works have taken during the first decades after the first performances⁵⁶.

Confluiscono dunque nell'edizione non solo le testimonianze riconducibili al primo autore, ma anche quelle provenienti da altre opere (e dunque da altri autori), e anche quelle che, per come si presentano attualmente, si mostrano del tutto orfane, tanto di un autore, quanto di un'opera di riferimento, ma la cui legittimità ecdotica deriva dal fatto di corrispondere a una delle rappresentazioni del titolo considerato e, dunque, di aver caratterizzato uno degli stadi di vita del melodramma⁵⁷. Le varianti così ricostruite sono rese in formato digitale, tramite un linguaggio di *encoding* specifico per la musica (MEI, *Music encoding initiative*), creato nei primi anni Duemila:

The Music Encoding Initiative (MEI) is an open-source effort to define a system for encoding musical documents in a machine-readable structure. MEI brings together specialists from various music research communities, including technologists, librarians, historians, and theorists in a common effort to define best practices for representing a broad range of musical documents and structures⁵⁸.

⁵⁵ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Storia del testo e storia della ricezione* (1978), in Id., «In altri termini», pp. 162-173: 168-169.

⁵⁶ Cfr. <<http://music-encoding.org/community/projects-users/>> (consultato l'ultima volta il 4 gennaio 2017), corsivo mio.

⁵⁷ Cfr. <<http://sarti-edition.de/beschreibung.html>> (consultato l'ultima volta il 3 dicembre 2017).

⁵⁸ Cfr. <<http://music-encoding.org/>> (consultato l'ultima volta il 3 dicembre 2017). Per una panoramica su MEI e sui suoi utilizzi in sede musicologica, cfr. TIM CRAWFORD, RICHARD LEWIS, *Music encoding initiative (Review)*, «Journal of american musicological society», LXIX/1 (primavera 2016), pp. 273-285.

Sviluppato in prima istanza da vari enti di ricerca tra cui l'Akademie der Wissenschaften und Literatur di Mainz e la University of Virginia Library, MEI è un linguaggio, utilizzato, tra gli altri, dal gruppo di lavoro che ha realizzato l'edizione critica digitale dell'opera *Der Freischütz* di Carl Maria von Weber³⁹ e nell'ambito del progetto «Beethovens Werkstatt», nella doppia prospettiva di critica genetica e di edizione digitale⁴⁰.

Ai fini della resa in edizione delle varianti di un melodramma, Siegert e Lubovsky hanno dichiarato che «Digitale Editionen haben – in ihrer Möglichkeit, eine grosse Anzahl verschiedener Fassungen adäquat zu präsentieren – enorme Vorteile gegenüber Druckausgaben»⁴¹, nella misura in cui, ad esempio, la resa di un testo musicale in formato digitale anziché cartaceo renda possibile visualizzare in una maniera molto più rapida le modifiche apportate su uno stesso brano in momenti diversi della sua storia: ciò significa che anziché produrre, poniamo, quattro diverse edizioni (cartacee) di un'aria eseguita in quattro diverse occasioni, sia possibile, a partire da una partitura scheletro, visualizzare le modifiche apportate su di essa direttamente nello stesso documento digitale.

Le edizioni delle opere sartiiane sono ancora in fase di completamento e dunque non consultabili, sicché è arduo immaginare come e quanto la resa in digitale delle varianti dei tre melodrammi di Sarti abbia potuto risolvere le problematiche poste da una critica mirata alla ricostruzione di un'opera empirica. Tuttavia, in attesa di conoscere questi lavori, ho voluto misurare personalmente la spendibilità dei mezzi digitali in relazione all'edizione critica di *Penelope*. Allo stato attuale, non ritengo di avere una dimestichezza tale con MEI da poter utilizzare quella tecnologia per il fine che mi sono proposta. Ma ho voluto comunque dar seguito allo scopo cercando di realizzare un'edizione digitale che potesse dar conto delle varie formalizzazioni dell'opera. Per farlo, ho utilizzato il linguaggio HTML (letteralmente *Hyper Text Marker Language*), canonicamente adoperato per costruire siti *web*, e, più in generale, ipertesti. Ai fini della resa in edizione di un oggetto "opera" come *Penelope*, l'ipertesto rende possibile visualizzare in una maniera relativamente semplice le formalizzazioni che essa ha assunto nel corso della sua esistenza e che sono ricostruibili sulla base dei testimoni musicali superstiti. In altre parole, un ipertesto può rendere la *facies* dell'opera, intesa come oggetto empirico, per come essa risulta dall'insieme delle sue varianti.

44 Un prototipo di edizione digitale per *Penelope*

Prima di pensare a come strutturare l'edizione, ho dovuto definire il suo oggetto. Varie fonti, musicali e non, informano che *Penelope* venne rap-

³⁹ <<http://freischuetz-digital.de/>> (consultato l'ultima volta il 3 dicembre 2017).

⁴⁰ <<http://beethovens-werkstatt.de/>> (consultato l'ultima volta il 3 dicembre 2017).

⁴¹ Cfr. <<http://sarti-edition.de/beschreibung.html>> (paragrafo «Digitale Edition»; consultato l'ultima volta il 3 dicembre 2017).

presentata in Italia e in Europa almeno una ventina di volte, tra il 1794 e il 1817. Ma non tutte quelle rappresentazioni sono documentabili musicalmente, poiché di alcune di esse non rimangono i testimoni relativi. Essendo questa un'edizione funzionale, tra l'altro, ad essere concretamente spesa nella pratica musicale⁴², va da sé che vi possano confluire solo quelle manifestazioni di *Penelope* che siano documentabili musicalmente, ossia delle quali rimanga almeno un frammento musicale. In tal senso, essendo la prima manifestazione musicale superstite quella del debutto dell'opera avvenuto a Napoli nel 1794, e l'ultima quella relativa alla recita parigina presso il Théâtre de l'Impératrice nel 1815, l'edizione avrà come estensione temporale il lasso 1794-1815.

Se si considera l'opera nei termini di evento, l'edizione dovrà rispecchiare questa peculiarità, cioè contemplare tutti gli eventi documentabili. Ho dunque ritenuto opportuno inserire in simultanea, in quella che funge da prima pagina o *home page* dell'edizione, tutte le manifestazioni dell'oggetto opera cui l'edizione si riferisce. Nello specifico, ho ritenuto funzionale richiamare quei documenti, i frontespizi dei libretti, che più delle fonti musicali rimandino direttamente ai contesti in cui l'opera si è manifestata, poiché recanti sempre le coordinate contestuali fondamentali: il luogo e la data della recita (fig. 1).

A seconda della tipologia di fonti superstiti relative a un dato evento, l'edizione potrà rendere quella formalizzazione nella sua interezza o in parte. Nel caso di *Penelope*, oltre a quella corrispondente al debutto, le versioni ricostruibili per intero sono in tutto quattro⁴³, mentre delle altre rimangono frammenti vari. La modalità di visualizzazione prevede, in formato maggiore rispetto agli altri, il libretto che rimanda alla prima manifestazione dell'opera, sotto la cui immagine sono collocati gli altri libretti che si riferiscono ad altre manifestazioni. La scelta di differenziare, per dimensioni, l'immagine relativa alla *Penelope* del 1794 rispetto alle altre non veicola la considerazione secondo cui quell'opera sia più importante delle successive, in quanto opera d'autore: piuttosto, essa detiene un primato meramente cronologico poiché quella *Penelope* ha avviato la tradizione ed è la "matriarca" delle altre manifestazioni del titolo, equipollenti le une rispetto alle altre.

⁴² Cfr. *infra*, *Prospettive di utilizzo*.

⁴³ Livorno (Teatro degli Avvalorati, 1795), Parma (Teatro Ducale, 1800), Firenze (Teatro della Pergola, 1805), Stoccarda (Hoftheater, 1810). Per approfondimenti al riguardo cfr. DI CINTIO, *I viaggi di Penelope*, *passim*.

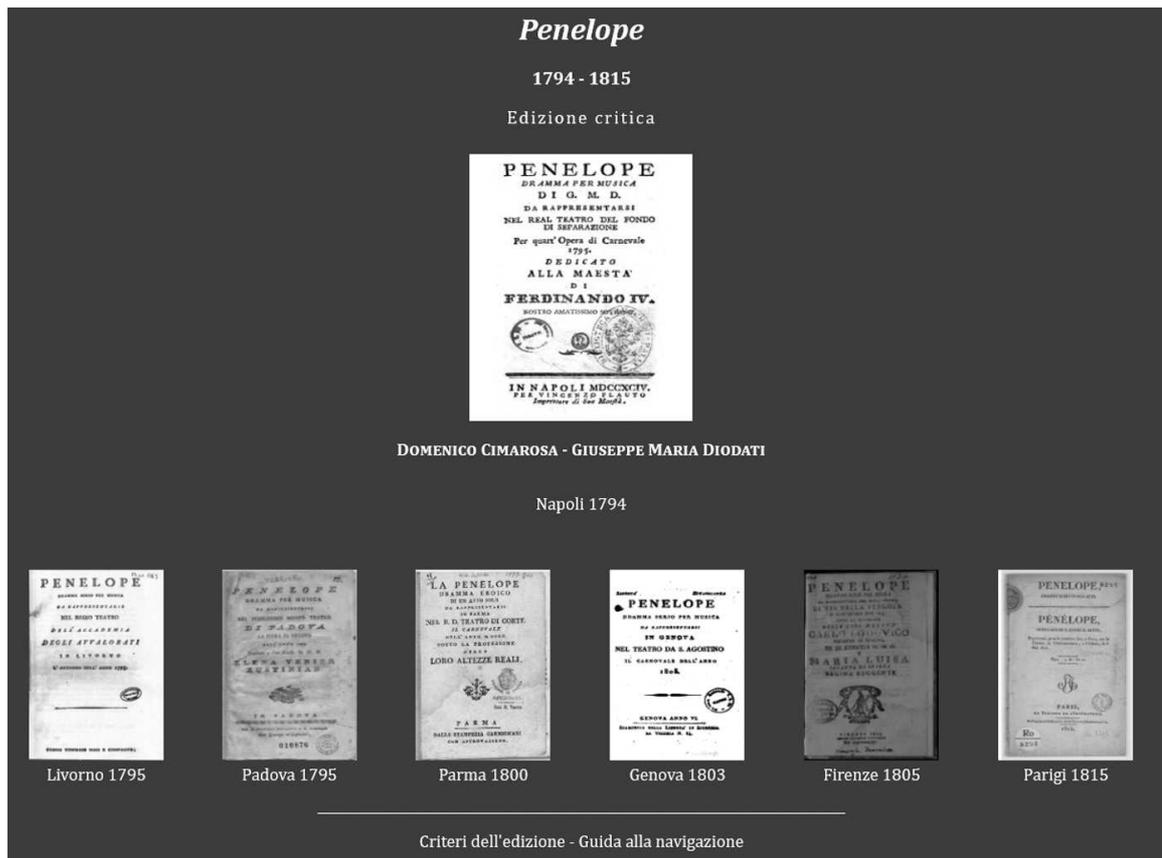


fig. 1: *Penelope*, edizione digitale, home page

Cliccando sull'immagine del libretto della *Penelope* del 1794, o sulla scritta posta sotto di essa «Napoli 1794», si entra nella pagina dedicata a quella specifica versione di *Penelope*, ossia a *quell'evento*, la cui organizzazione generale è comune, con poche eccezioni, a tutte le pagine relative alle singole *Penelopi* (fig. 2): essa presenta la suddivisione in atti, in questo caso due, e una serie di voci (Tradizione testuale | Testimoni | Libretto | Commento critico) che corredano ogni edizione critica propriamente detta (e anche questa). Cliccando su ciascuna delle voci si raggiunge la relativa risorsa disponibile in formato pdf, scaricabile e stampabile. Cliccando invece sulle stringhe «Atto I/II», si viene introdotti nella struttura interna di ciascun atto (fig. 3).

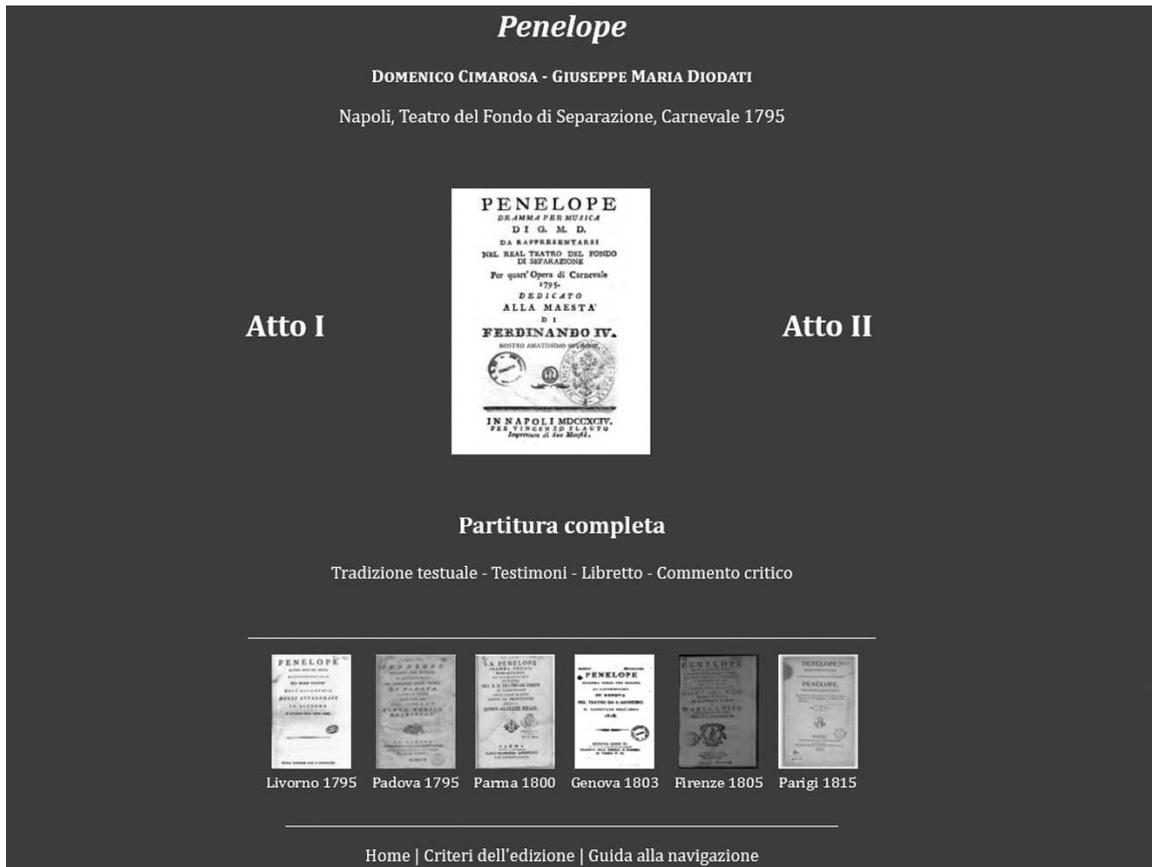


fig. 2: *Penelope*, edizione digitale, pagina della *Penelope* «Napoli 1794»

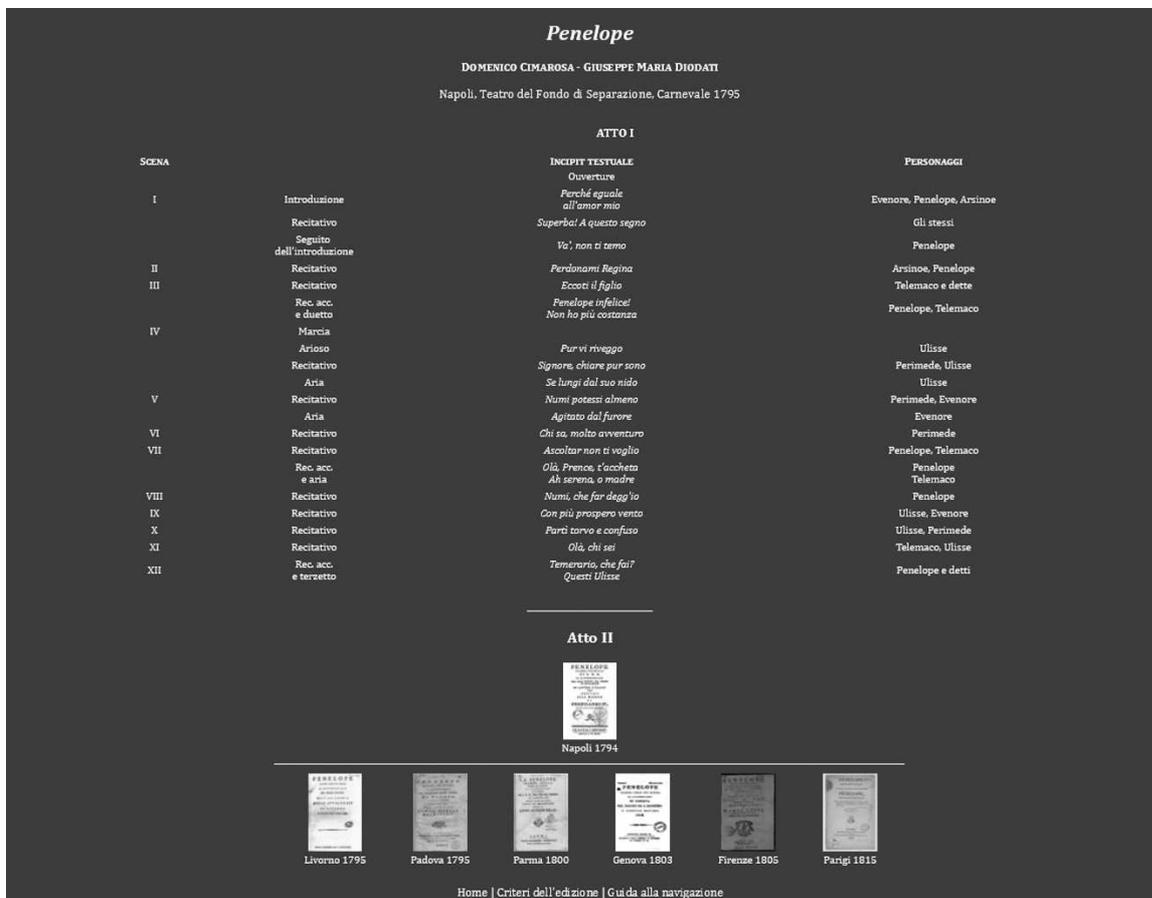


fig. 3: *Penelope*, edizione digitale, pagina della *Penelope* «Napoli 1794», Atto I

In questa e nelle pagine affini, i brani vengono presentati in successione secondo l'ordine in cui essi si trovano nelle fonti utilizzate per l'edizione: cliccando sulle stringhe verbali che rimandano ad ognuno di essi si può visualizzare e scaricare l'edizione corrispondente al singolo numero in formato .pdf. Da questa pagina è possibile andare direttamente a quella relativa al secondo atto tramite il collegamento «Atto II» in basso, ed è altresì possibile raggiungere le altre pagine relative agli altri eventi senza dover necessariamente tornare alla *home page*, cliccando sulle icone poste nella parte inferiore della pagina e che sono identificate sempre con le immagini dei frontespizi dei libretti e con le scritte recanti luogo e anno di rappresentazione.

Volendo visualizzare un'altra manifestazione dell'opera, ad esempio quella relativa alla recita di Livorno del 1795, cui si accede cliccando sull'immagine del libretto relativo, ci si trova davanti a una struttura affine a quella appena descritta. Tuttavia, le sezioni dedicate ai singoli atti presentano stringhe colorate in giallo che rimandano ai brani sostituiti o interpolati rispetto a quelli della prima *Penelope*, anch'essi visualizzabili in formato .pdf (fig. 4).

Penelope

Livorno, Regio Teatro degli Avvalorati, Autunno 1795-1799

ATTO I					
SCENA		INCIPIT TESTUALE	PERSONAGGI	ALTRO AUTORE	PRESENTE ANCHE IN
		Ouverture			
I	Recitativo	<i>Figlia non più</i>	Evenore, Arsinoe		Parma 1800, L 1 Genova 1803, L 1
	Aria	<i>Oh povero mio core</i>	Arsinoe		Parma 1800, L 1 Genova 1803, L 1
II	Recitativo	<i>Regina, appunto in traccia</i>	Penelope e detti		Parma 1800, L 2
	Rec. acc. e aria	<i>Trema il cor</i>	Penelope	SEBASTIANO NASOLINI	
	Recitativo	<i>Perfida, non partir</i>	Evenore, Penelope		
III	Recitativo	<i>Perdonami Regina</i>	Arsinoe, Penelope		
IV	Recitativo	<i>Eccoti il figlio</i>	Telemaco e dette		
V	Recitativo	<i>Penelope infelice</i>	Penelope, Telemaco		
	Duetto	<i>Ah tergi quel ciglio</i>	Penelope, Telemaco		
VI	Arioso	<i>Ah qual ritorna a voi</i>	Ulisse		
	Aria	<i>Se lungi dal suo nido</i>	Ulisse		
VII	Recitativo	<i>Numi potessi almeno</i>	Evenore, Perimede		
	Aria	<i>Agitato dal furore</i>	Evenore		
VIII	Recitativo	<i>Chi sa, molto avventuro</i>	Perimede		
IX	Recitativo	<i>Ascoltar non ti voglio</i>	Penelope, Telemaco		
	Rec. acc.	<i>Olà, Prence, l'accheta</i>	Penelope, Telemaco		
	Aria	<i>Se perdo il mio bene</i>	Telemaco		Parma 1800, L 7
X	Recitativo	<i>Numi, che far degg'io</i>	Penelope		
XI	Recitativo	<i>Con più prospero vento</i>	Ulisse, Evenore		
XII	Recitativo	<i>Parti torvo e confuso</i>	Ulisse, Perimede		
XIII	Recitativo	<i>Olà, chi sei</i>	Telemaco, Ulisse		
XIV	Rec. acc. e Finale I	<i>Temerario, che fai? Questi Ulisse, il padre mio?</i>	Penelope e detti		

Atto II



Livorno 1795

fig. 4: *Penelope*, edizione digitale, pagina della *Penelope* «Livorno 1795», Atto I

Nel caso in cui uno stesso brano sia presente anche in un'altra *Penelope*, il rimando al luogo e alla data dell'allestimento o degli allestimenti in questione è indicato, in corrispondenza del brano, a destra dello schermo. Cliccando sulla stringa si raggiunge la pagina relativa all'atto in cui la data arie è contenuta. Ad esempio, nella *Penelope* di Livorno venne aggiunta un'aria al personaggio di Arsinoe, «Oh povero mio core». Questo pezzo si riscontra anche nelle *Penelopi* di Parma (1800) e di Genova (1803). Se dalla pagina dedicata al primo atto della *Penelope* di Livorno si clicca sulla stringa «Parma 1800» posta in corrispondenza di «Oh povero mio core», si raggiunge la pagina relativa alla struttura interna della recita parmense del 1800: in questo modo è possibile visualizzare l'aria, e naturalmente la sua collocazione, nel contesto specifico di quella rappresentazione, in occasione della quale *Penelope* andò in scena sotto forma di atto unico. Se invece, sempre a partire dalla pagina relativa alla *Penelope* di Livorno, si volesse visualizzare la stessa aria nell'altro contesto in cui essa figura, ossia quello genovese del 1803, si potrebbe cliccare sulla stringa «Genova 1803» in modo tale da essere reindirizzati alla pagina relativa: «Oh povero mio core» si trova anche in questo caso nel primo atto di un'opera che in quell'occasione mantenne la struttura in due atti, ma che presenta, al solito, varie differenze rispetto alla versione di Parma.

Si può continuare a navigare tra le varie versioni dell'opera e osservare le metamorfosi cui essa andò incontro nel corso della sua esistenza, guadagnando così, in una maniera relativamente rapida, un'idea generale di *Penelope*, presa nella sua complessità ontologica.

Prospettive di utilizzo

Sebbene questo sia soltanto un prototipo, destinato ad essere migliorato e ad accogliere al suo interno parti di testo musicale propriamente digitale, mi interessa, più che indugiare sul suo funzionamento, formulare qualche riflessione circa il suo o i suoi possibili utilizzi: un'edizione musicale, oltre che alla comunità scientifica, si rivolge ai musicisti, a coloro che concretamente potrebbero decidere di allestire il melodramma. Dunque è lecito chiedersi come si ponga un interprete di fronte a un'edizione che anziché offrirgli una sola possibilità esecutiva, quella delineata dall'autore, gliene dispieghi un'intera gamma.

Esplorando il modello proposto si profilano opzioni diverse. Sussiste, innanzi tutto, la possibilità di allestire l'opera così come essa venne licenziata dal primo autore, ossia nella versione corrispondente al suo debutto; ma è altresì possibile riproporre il titolo in una delle versioni che possono essere ricostruite completamente. Se, ad esempio, l'attuale teatro Verdi di Parma volesse ri-allestire *Penelope*, credo che la scelta della versione «Parma 1800» sarebbe lecita tanto quanto quella di «Napoli 1794». Proporre a Parma l'opera così come andò in scena in quella città circa duecento anni fa significherebbe ripercorrere una tappa della storia culturale del luogo, e, possibilmente, rivisitare il ruolo dell'istituzione teatrale in seno

al contesto urbano e alla società che accolse l'opera in quella forma. Un discorso affine potrebbe valere per tutti gli altri allestimenti di *Penelope* sopra citati, oggi ricostruibili completamente.

Ma, allargando la prospettiva, un'edizione multiforme come questa accorda anche un'altra possibilità: quella di combinare insieme pezzi afferenti a manifestazioni eterogenee, in virtù di criteri di ordine funzionale o espressivo, o di entrambi. Il testo melodrammatico potrebbe ad esempio essere assemblato in modo tale da adeguarsi ai mezzi, alla vocazione e alle dimensioni del teatro o in virtù della disponibilità di certi interpreti. Nella stesura cimariosiana, il personaggio di Penelope venne scritto per il soprano Elena Cantoni, ma nei vent'anni circa di vita del titolo varie cantanti si avvicendarono nei panni dell'eroina omerica: il contralto Giuseppina Grassini e i soprani Francesca Riccardi e Rosa Morandi solo per citarne alcuni. Va da sé che in presenza di soggetti tanto diversi il ruolo sia stato di volta in volta modificato in base alle tessiture vocali e alle inclinazioni drammatiche di ciascuna interprete. Ora come allora, un'edizione digitale potrebbe rendere possibile invertire il processo di programmazione di un evento lirico, il quale canonicamente consiste nella scelta dei titoli cui segue quella dei cast: un teatro cioè potrebbe scegliere prima i cantanti e poi modellare l'opera musicale in base alle loro caratteristiche.

Da un altro punto di vista, il melodramma potrebbe essere definito dagli interpreti, intesi *in primis* nei termini di direttori artistici, maestri concertatori, cantanti, sulla base di valutazioni estetiche o espressive della musica disponibile. Di fronte a un'edizione che si sforzi di rispecchiare la multiformità dell'opera musicale, un direttore d'orchestra, ad esempio, può esplorare tutte le conformazioni disponibili assunte dall'opera durante la sua esistenza e, una volta conosciuta *Penelope* nel complesso, scegliere cosa eseguire: se il testo di Cimarosa, o una particolare versione, oppure una *sua* versione, non necessariamente esistente ma possibile da realizzare (e in questo senso si giustifica, nell'edizione, l'inclusione dei frammenti che potrebbero essere utilizzati in contesti inediti). Quest'ultima, temeraria opzione rimanda ancora alla natura empirica dell'oggetto opera, un oggetto non determinato a priori ma che costituisce se stesso in base alle condizioni materiali entro cui si manifesta e alle scelte realizzate dagli interpreti: un concetto empirico, dunque anche un'opera empirica, «non [è] delimitato in ogni possibile direzione»⁴⁴ e denuncia pertanto un tratto ontologico fondamentale, quello dell'apertura:

50

We introduce a concept and limit it in some directions; [...] We tend to overlook the fact that there are always other directions in which the concept has not been defined. And if we did, we could easily imagine conditions which would necessitate new limitations. In short, it is not possible to define a concept [...] with absolute precision [...] That is what is meant by the *open texture of a concept*⁴⁵.

⁴⁴ Cfr. FRIEDRICH WAISMANN, *Verifiability*, «Proceedings of the Aristotelian Society», XIX, *Analysis and metaphysics* (1945), pp. 119-150: 122, traduzione mia.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 123. *Open texture of concepts* è una traduzione dell'espressione tedesca *Porosität der Begriffe*, letteralmente «porosità dei concetti», cfr. *ivi*, p. 121. I ragionamenti di Waismann, allievo di

Se, come affermava Friedrich Waismann, «definitions of open terms are always corrigible or emendable»⁴⁶, si potrà concordare sul fatto che un concetto empirico possa, per sua stessa costituzione, accogliere nuove formalizzazioni. Come in una famiglia, è sempre possibile generare nuovi discendenti, che accrescano la complessità (e il fascino) dell'oggetto stesso. In un simile scenario, va da sé che l'artista, il principale responsabile delle nuove versioni dell'opera, sia investito di un ruolo protagonista: a lui viene accordata la possibilità di esprimere la propria creatività, intendendo per «creare» non solo l'inventare *ex novo*, ma anche il «*far nascere qualcosa di nuovo elaborando in modo originale elementi preesistenti*»⁴⁷.

Mi rendo conto che le resistenze a un simile approccio possano essere numerose e credo che la loro matrice rimandi ancora alla pervasività concettuale del paradigma romantico: «its existence is taken so much for granted that we find it difficult to think of the practice without it»⁴⁸. In virtù di quel paradigma, se l'opera è intangibile, allora anche il testo che la veicola lo è. Di conseguenza, gli interpreti, primi fra tutti i direttori d'orchestra e i cantanti, non possono far altro che sforzarsi di rendere al meglio delle loro possibilità ciò che l'autore ha lasciato loro in eredità: «the performer's work becomes a supplement to the composer's»⁴⁹. Ma nel caso in cui l'opera sia un'opera empirica, essa, parafrasando Hans-Georg Gadamer, in misura maggiore rispetto ad altre tipologie di opera, «non è senz'altro isolabile dalla contingenza delle condizioni di approccio entro le quali ci appare» e più che mai risulta «appartenente al mondo nel quale si presenta»⁵⁰. Ora, aprire la possibilità ai musicisti di *giocare* con l'opera, nel senso gadameriano del termine, nel caso in cui detta opera per sua natura lo consenta, significa, pur nelle mutate condizioni storiche, riconoscere, da un lato, la specifica ontologia di questo oggetto artistico, dall'altro vestire un *habitus* interpretativo adeguato ad esso, senza il timore, in questo caso del tutto ingiustificato, di traviarne la natura.

Wittgenstein, riprendono e ampliano quelli del maestro il quale, nelle *Ricerche filosofiche*, aveva affermato che dei concetti empirici «non conosciamo i confini perché non sono tracciati», cfr. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, p. 42.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. NICOLA ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Zanichelli, 2010, p. 589, corsivo mio.

⁴⁸ Cfr. GOEHR, *The imaginary museum*, p. 109.

⁴⁹ Cfr. NICHOLAS COOK, *Beyond the score. Music as performance*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 10. Dello stesso avviso è, tra gli altri, anche Goehr, secondo cui «the [...] duty of performers [is] to show allegiance to the works of the composers». Cfr. GOEHR, *The imaginary museum*, p. 231.

⁵⁰ «L'opera d'arte non è senz'altro isolabile dalla "contingenza" delle condizioni di approccio entro le quali ci appare; quando un tale isolamento si realizza, il risultato è un'astrazione che limita e impoverisce l'autentico essere dell'opera. L'opera stessa appartiene al mondo nel quale si presenta» Cfr. HANS-GEORG GADAMER, *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, introduzione di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2016, p. 255.

