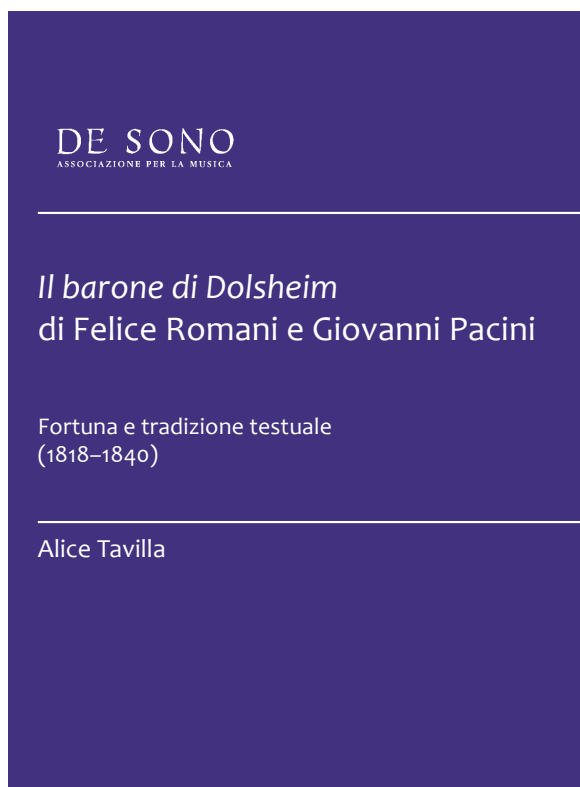




ALICE TAVILLA, *‘Il barone di Dolsheim’ di Felice Romani e Giovanni Pacini. Fortuna e tradizione testuale (1818-1840)*, Lucca, LIM, Torino, De Sono, 2017 (Tesi, 6), pp. 368, ISBN 978-88-70969-18-4.

Nella collana ‘Tesi’, promossa dall’Associazione De Sono di Torino ed edita dalla casa editrice LIM, trova posto un saggio di Alice Tavilla che, pur presentandosi al lettore come una sorta di *focus* su un’opera di Giovanni Pacini, finisce per guidarlo attraverso itinerari inaspettati e per certi versi impervi verso un significativo spaccato del mondo operistico di primo Ottocento. Ad onta della quasi totale assenza di titoli paciniani sulle scene dei teatri nazionali, il compositore catanese gode attualmente di una certa attenzione critica: nel giro di pochi anni si contano vari saggi sulla sua statura di operista (due dei quali della stessa Tavilla pubblicati nel «Bollettino del centro rossiniano di studi»),¹ il volume oggetto di questa recensione e finanche l’edizione critica di una delle sue opere più celebri, che dovrebbe vedere la luce a breve

per i tipi di Bärenreiter.² Il pretesto per la pubblicazione del volume di Tavilla – che, come tradizione della collana, non è altro che la tesi di dottorato discussa dalla giovane studiosa nel Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell’Università di Pavia (Cremona) – è costituito da un importante ritrovamento, quello del manoscritto autografo del *Barone di Dolsheim*, melodramma intonato dal compositore a partire da un libretto di Felice Romani, andato in scena al Teatro alla Scala di Milano nell’autunno del 1818. Si tratta della prima opera composta da Pacini per una grande piazza melodrammatica e giunge dopo altre due precedenti prove: una farsa andata in scena al Teatro dei Ravvivati di Pisa e un’opera semiseria, appartenente alla saga di Adelaide e Comingio, data al Teatro del Re di Milano senza particolare successo.



¹ Cfr. ALICE TAVILLA, «Trovare nuove forme» al tempo di Rossini: per un’analisi della prima produzione di Giovanni Pacini, «Bollettino del centro rossiniano di studi», LIII, 2013, pp. 85-108; EAD., *La cantata ‘Il felice imeneo’ di Gaetano Rossi e Giovanni Pacini: un’ipotesi di ricostruzione*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», LVII, 2017, pp. 61-75.

² Cfr. GIOVANNI PACINI, *Gli Arabi nelle Gallie*, edizione critica a cura di Giuseppina Mascari, Kassel, Bärenreiter, in corso di stampa nella collana ‘Concentus Musicus’ dell’Istituto Storico Germanico di Roma.

Le condizioni che contribuirono alla creazione del *Barone di Dolsheim* sono decisamente curiose e riassunte dallo stesso Pacini nelle sue memorie.³ Secondo il racconto, l'occasione si presentò la sera dell'antegenerale di un'opera di Gyrowetz, durante la quale il celebre baritono Nicola de Grecis ebbe un serio incidente in scena, costringendo così l'impresario Petracchi a chiamare come sostituto Luigi Pacini, padre di Giovanni e affermato cantante ormai di stanza a Milano. Pacini *senior* accettò di venire incontro alle esigenze dell'impresario all'unica condizione che venisse scritturato il figlio come compositore per una nuova opera, da rappresentarsi in quella medesima stagione. L'impresario accettò, fornendo al giovane compositore un libretto di Felice Romani già pronto e che si rivelò adatto sia alle doti del musicista sia alla compagnia di cantanti a disposizione. L'opera venne accolta con un certo favore dal pubblico milanese e il successo scaligero si riverberò in una serie di oltre ottanta riprese in vari teatri italiani ed europei.

Come indicato nell'Introduzione, più che fornire uno studio storico-critico sull'opera paciniana il volume presenta un lavoro di tipo strettamente filologico, secondo modalità davvero inedite per l'editoria musicologica italiana. Abbiamo già accennato al fortunato ritrovamento dell'autografo paciniano – ora in mano a un collezionista privato – di fronte al quale Tavilla, costatata la considerevole messe di fonti letterarie e musicali disseminate in varie biblioteche, ha «cercato di marginalizzare la prospettiva autoriale per dare maggiore spazio a quella della tradizione», che nel caso specifico non si configura come tradizione d'autore bensì appare articolata in numerosi esiti evidenti in modifiche e aggiunte dovute alla recezione dell'opera in momenti e luoghi diversi nel corso della sua diffusione. Per delineare il complesso percorso della diffusione dell'opera, Tavilla si serve di un importante strumento che la filologia novecentesca ha messo a disposizione della musicologia nel campo dell'opera in musica, quella 'filologia delle strutture', la cui teorizzazione deriva da una rielaborazione nostrana di suggestive teorie provenienti d'oltralpe, a partire dallo strutturalismo francese fino alla teoria della recezione di area più strettamente germanica.

Prima di affrontare le problematiche relative a questo originale punto di vista passiamo attraverso una breve descrizione del volume. Lo troviamo articolato in due ampie sezioni, la prima delle quali strutturata in tre capitoli, la seconda contenente altrettante appendici provviste di trascrizioni musicali di brani che segnano con dovizia di particolari il tortuoso cammino dell'opera nei meandri della tradizione. Il primo capitolo, dal titolo "Dai *Barons de Felsheim* al *Barone di Dolsheim*", illustra, in cinque ampi paragrafi, il percorso intrapreso dal soggetto originale verso la sua trasformazione in dramma per musica attraverso un'ampia esemplificazione che comprende l'individuazione, la descrizione e la comparazione dell'originale soggetto di Pigault-Lebrun – il romanzo *Les Barons de Felsheim. Histoire allemande qui n'est pas tirée de l'Allemand*, pubblicato a Parigi nel 1798-99 – passato attraverso l'adattamento in *mélo* di Alexandre Bernos col titolo *Le baron de Felsheim* e con musiche di Quaisain e Lanusse, rappresentato a Parigi nel 1811, fino alla ripresa librettistica di Romani della metà degli anni Dieci. L'analisi della struttura drammatica del libretto lascia evidenziare, come avviene di frequente per questo tipo di repertorio, la maggiore vicinanza alla fonte più prossima cronologicamente, che evidentemente forniva a Romani sia un'efficace sintesi

³ Cfr. GIOVANNI PACINI, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Le Monnier, 1875, pp. 20-22.

dei quattro volumi del romanzo, sia una struttura agile e pronta, con solo pochi interventi puntualmente segnalati da Tavilla, a essere trasposta in libretto operistico. Non mancano in questo capitolo, forzatamente sintetico ma agile e di gradevole lettura nonostante il labirintico intrigo della vicenda, una tabella con le articolazioni metriche e strofiche dei vari pezzi dell'opera e un paragrafo dedicato all'analisi dell'assetto formale dei singoli numeri. Certamente in altri contesti esso avrebbe costituito il fulcro dell'analisi dell'opera, ma in questo frangente assume un ruolo defilato, finendo per avere un carattere introduttivo e chiudendosi con un paragrafo dedicato alla prima rappresentazione e alla reazione della critica coeva alla messa in scena dell'opera paciniana.

Ancora funzione di supporto, questa volta di tipo più squisitamente teorico, ha il capitolo centrale del volume, che Tavilla intitola "Problemi di metodo. Filologia delle strutture e storia della tradizione", e nel quale in poche pagine viene illustrato il percorso concettuale che ha condotto la studiosa a un lavoro così concepito, attraverso una variegata esemplificazione di teorie filologiche sulle quali torneremo alla fine della descrizione del volume. Il terzo capitolo costituisce il fulcro dell'intero studio, quello che presenta i risultati della complessa ricerca condotta da Tavilla sulla tradizione dell'opera di Pacini. Esso appare articolato in due ampie sezioni. La prima è dedicata alla presentazione dei testimoni del *Barone di Dolsheim*, condotta attraverso una minuziosa descrizione dei manoscritti e propedeutica alla seconda parte del medesimo capitolo che invece, attraverso l'analisi delle riprese dell'opera, mira a tracciare un ampio quadro dei cambiamenti di cui l'opera è stata oggetto fino alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento. Il capitolo si chiude con un paragrafo interamente dedicato all'analisi delle varianti e alla loro definizione, secondo una tripartizione mutuata da diversi contesti filologici e della quale renderemo conto fra breve. L'ultima sezione del libro altro non è che una cospicua sezione di appendici: è presente una trascrizione del libretto della prima rappresentazione con ricostruzione della sticometria, ma senza collazione con le fonti successive, e la trascrizione delle due uniche varianti d'autore attestate dalla tradizione dell'opera: le due versioni dell'aria «Era notte scura, scura» (la cui paternità è da ascrivere a Valentino Fioravanti e poi passata nel *Barone di Dolsheim* di Pacini) e la doppia versione della Stretta del finale primo, modificata dal compositore stesso per una ripresa successiva. Conclude il volume una Bibliografia utilmente divisa in una prima sezione strettamente legata al melodramma paciniano e una seconda di carattere più generale.

Come viene immediatamente evidenziato dal sottotitolo del volume, il lavoro di Tavilla sulla partitura di Pacini è stato condotto nella direzione di evidenziarne sia la fortuna che la tradizione testuale. Attraverso l'applicazione dei principi della cosiddetta 'filologia delle strutture', l'ambizione è quella di arrivare a una mappatura della tradizione testuale del *Barone* che ci aiuti a interpretare le trasformazioni occorse durante la permanenza sui palcoscenici operistici. Utile per comprendere a cosa ci si riferisca con il termine 'filologia delle strutture' è il capitolo secondo, nel quale viene offerta una breve storia del concetto, partendo dalla sua origine in seno alla filologia moderna e ripercorrendone le principali tappe costitutive. Si parte dalla citazione di un famoso saggio di Gianfranco Contini del 1971, nel quale per la prima volta si parla di 'struttura' in riferimento alla natura dello *stemma codicum* di derivazione lachmanniana, per passare alla teorizzazione proposta in un importante studio del 1982 da Domenico de Robertis, nel quale il termine è inteso come la disposizione e l'organizzazione degli elementi costitutivi di un testo complesso e articolato

in parti. È a quest'ultima teorizzazione che Tavilla fa riferimento quando definisce il termine 'struttura' come «la disposizione degli elementi costitutivi del testo operistico tanto nella sua organizzazione complessiva – nel suo articolarsi in una successione di numeri e recitativi (macrostruttura) – quanto all'interno delle singole sezioni (microstruttura).»⁴ Lo studio della tradizione del testo nel tempo e le sue modifiche, che possono essere dovute a successivi interventi d'autore o a scopi di adeguamento a realtà differenti dalla quale il testo proviene, consente di tracciare un profilo critico del testo utile a riflettere sui cambiamenti ad esso apportato. È evidente che una siffatta teorizzazione debba moltissimo a considerazioni critiche che affondano le radici nello strutturalismo e nella teoria della recezione, ma la sua applicazione a un campo così particolare, quale quello della filologia, fu considerata una novità assoluta, finendo per riscuotere un certo successo alla fine del secolo scorso. Pur occupando un posto sostanzialmente marginale nella filologia moderna, l'interesse che essa può suscitare nel dominio degli studi musicologici finisce per farle assumere un carattere di primaria importanza in campi di indagini, quali quello della filologia operistica, che si trovano a trattare un testo il cui particolare statuto consente di andare incontro a vari tipi di mutazione nel corso del tempo.

Occorre tuttavia qui ricordare che l'idea di condurre un'indagine filologica sulle strutture operistiche, in maniera da registrarne i cambiamenti occorsi all'interno della tradizione, non è affatto estranea al panorama degli studi operistici novecenteschi. Ne sono state veicolo principale le edizioni critiche che, a partire dal secondo dopoguerra, cominciarono ad apparire numerose nel panorama editoriale europeo: imprese scientifiche che toccavano la produzione di grandi musicisti settecenteschi avevano consentito ai curatori delle loro partiture operistiche di confrontarsi con numerosi problemi legati alla tradizione (d'autore e non) alle quali esse erano soggette, spesso proponendo soluzioni che, allontanandosi dalla purezza della lezione lachmanniana, sarebbero state accettate dal punto di vista teorico solo più tardi. Si dovrà attendere infatti la diffusione delle teorie di Jauss e le sue applicazioni in campo musicologico per aprire una discussione ad ampio raggio sulle ricadute che lo studio dei problemi legati alla recezione poteva avere sulla filologia musicale. Già Carl Dahlhaus, nell'ultimo capitolo dei suoi *Fondamenti di storiografia musicale* del 1977, aveva cominciato a ragionare sul rapporto tra filologia e recezione sostenendo lucidamente che: «Mentre il fine della critica testuale musicale è pervenire alla lezione autentica dell'opera per entro le incrostazioni aggiunte dalla tradizione, la storia 'filologica' della recezione utilizza per l'appunto i detriti del non autentico scartati dalla filologia, per farsi un'idea di come generazioni successive – coscientemente o senza volerlo – abbiano aggiustato un testo nella cui forma originaria sentivano dei tratti estranei.»⁵ Salvo poi lanciare, solo qualche mese dopo, un grido di allarme sul pericolo di una prevaricazione della storia della recezione sulla purezza della filologia (si veda il saggio *Filologia e storia della recezione. Osservazioni sulla teoria dell'edizione* del 1978) ammonendo, attraverso un'aspra polemica con gli scritti di Hilzinger prima e di Kraft poi, su quanto il rapporto tra filologia e storia della recezione possa apparire

⁴ TAVILLA, *Il barone di Dolsheim* cit., p. 54.

⁵ CARL DAHLHAUS, *Fondamenti di storiografia musicale*, trad. italiana di Gian Antonio De Toni, Firenze, Discanto, 1977, p. 204.

«disturbato non appena si impone l'idea che si debba trarre conseguenze editoriali dal fatto che un testo si costituisce come opera e soggetto estetico soltanto nel corso della recezione». ⁶ Curioso che neppure al *general editor* degli *opera omnia* wagneriani (che in quegli anni licenziava proprio la partitura del *Rienzi* curata da Reinhard Strohm) sia venuto in mente di separare nettamente i due piani, riconsiderandoli autonomamente all'interno di un'unica indagine critica! Occorrerà attendere gli anni Ottanta, sotto la spinta di nuove riflessioni teoriche e di nuovi approcci metodologici nel campo della musicologia, per vedere la filologia operistica compiere una decisa maturazione. I fondamentali contributi di Lorenzo Bianconi, Giovanna Gronda, Bruno Brizi, Anna Laura Bellina, Fabrizio Della Seta sulla filologia dei libretti disseminati in tavole rotonde, riviste di filologia moderna e sillogi varie cominciarono a porre l'accento sul capriccioso statuto dell'opera in musica, la cui essenza sembrava essere proprio nella capacità di adattarsi – attraverso inserimenti di strutture estranee alla prima rappresentazione – alle esigenze dei singoli teatri nei quali prendeva vita. D'altro canto, gli editori musicali cominciavano a proporre partiture nelle quali la consapevolezza dell'importanza della recezione occupava via via sempre maggiore spazio. Filologia testuale e storia della recezione potevano finalmente costituire due facce di un'unica indagine scientifica.

Nel volume qui preso in esame, Tavilla dà forse un po' frettolosamente per scontato questo percorso, preferendo rimarcare il ruolo giocato dalla 'filologia delle strutture' all'interno del panorama della filologia moderna. Quando si rivolge alla produzione musicale lo fa attraverso un'esemplificazione che appare un tantino esile (un saggio sulle sonate di Schubert e uno studio sui testi di Machaut): sarebbe stato meglio sottolineare la capacità di fungere da catalizzatore per le idee della filologia operistica che tale teorizzazione aveva con forza mostrato sin dagli esordi. Inoltre, Tavilla ravvisa un certo interesse all'applicazione di queste teorie concentrato soprattutto sull'opera degli esordi. È certamente vero che gli esiti della 'filologia delle strutture', applicata al repertorio operistico, sono stati già testati sul repertorio sei-settecentesco, ma è proprio nella collocazione temporale dell'opera paciniana che si può ravvisare un ottimo banco di prova sulla possibilità di un allargamento a tale altezza cronologica dei principi appena enunciati.

Il lavoro della studiosa sul *Barone di Dolsheim* è dunque condotto attraverso l'analisi dei libretti delle riprese successive alla prima rappresentazione, che testimoniano una fetta importante della recezione dell'opera. Attraverso un'attenta *recensio* sono state individuate le varianti macrostrutturali e microstrutturali, passando poi al confronto tra i testimoni superstiti per testare il grado di stabilità raggiunto dalle varianti stesse. Stesso procedimento è stato applicato alle fonti musicali a partire dall'autografo, messo in relazione con manoscritti, completi e non, arie staccate, stampe per canto e pianoforte. Lo spinoso problema della mancata corrispondenza tra testimoni musicali e libretti fa capolino anche in questo lavoro, quasi ad ammonire lo studioso sulla estrema difficoltà o addirittura impossibilità di fornire un quadro completo della recezione dell'opera presa in oggetto. Drammatico per il repertorio

⁶ CARL DAHLHAUS, *Filologia e storia della ricezione. Osservazioni sulla teoria dell'edizione* (1978), in ID., «In altri termini». *Saggi sulla musica*, ed. italiana a cura di Alberto Fassone, prefazione di Hermann Danuser, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano, Ricordi, 2009, pp. 143-161: 144. Si veda anche ID., *Storia del testo e storia della ricezione* (1991), *ivi*, pp. 162-173.

sei-settecentesco, esso in genere si allevia di poco nel melodramma ottocentesco: purtroppo non nel *Barone di Dolsheim* che in un caso isolato mostra la corrispondenza tra variante letteraria e variante musicale. Tavilla passa poi all'analisi delle varianti che classifica in tre categorie, relazionandole con la loro presenza nel tempo: *persistenti* vengono chiamate le innovazioni che si riscontrano in tutte le riprese dell'opera, *effimere* quelle che intervengono nel testo in maniera episodica e infine *intermittenti* quelle che non si presentano un numero di volte sufficienti per essere classificate come stabili. I principi appena esposti trovano applicazione nel lungo capitolo terzo del volume, che si apre con una dettagliata descrizione delle fonti musicali e letterarie (quasi 50 pagine), corredata da un'ampia tabella nella quale vengono mostrati gli esiti del confronto. Si passa poi all'analisi delle varianti secondo il già citato schema tripartito, con una particolare attenzione alla presenza di un'aggiunta testuale che è «a metà strada tra una variante persistente e una variante effimera».⁷ Si tratta dunque di una variante intermittente e cioè dell'aria «Era notte scura, scura», non di mano di Pacini ma di Valentino Fioravanti per l'opera *La contessa di Fersen* su libretto di Michelangelo Prunetti, rappresentata al Teatro Valle di Roma nel 1817. L'aria era stata composta per il celebre buffo Luigi Zamboni ed egli stesso, secondo una consuetudine alla quale in quegli anni sarebbe stata piegata anche un'aria rossiniana, aveva inserito il brano in una rappresentazione del *Barone di Dolsheim* data a Monaco nel 1819. Da quel momento in avanti, «Era notte scura, scura» diventò parte integrante dell'opera di Pacini ed è attestata in numerose riprese dell'opera stessa, sia come numero aggiunto sia come numero sostitutivo. Le intricate vicende che stanno alla base di queste diverse funzioni assunte dall'aria di Fioravanti sono assimilabili alle trame di un romanzo giallo e vengono esemplificate in maniera davvero puntuale. Un consiglio per il lettore è quello di consultare le pagine relative al paragrafo 4 del terzo capitolo per seguirne passo passo il fitto dispiegamento. Bene fa Tavilla a riportare in appendice la trascrizione musicale nelle due intonazioni di Fioravanti del 1817 e di Fioravanti/Pacini diffusa dal 1819 in poi.

In chiusura occorre sottolineare quanto questa pubblicazione costituisca un interessante elemento di novità nel panorama dell'editoria musicologica attuale. Non siamo in grado di dire se altri studi di questo tipo saranno accolti nel panorama editoriale italiano, ma possiamo almeno auspicare che altri studiosi vogliano esaminare con lo stesso rigore simili percorsi, di cui il repertorio melodrammatico italiano offre esempi in grande quantità.

FRANCESCO PAOLO RUSSO

⁷ TAVILLA, *Il barone di Dolsheim* cit., p. 141.