

misericordia divina, la mortificazione del corpo e la prudenza dello spirito, l'umiltà e il coraggio generoso» (p. 107). Le fonti della sua spiritualità sono la Sacra Scrittura (soprattutto san Paolo), i Padri (il preferito è sant'Agostino), la *Imitazione di Cristo* e gli autori di spiritualità ignaziana (Scupoli, Lessio, Segneri, Rodriguez), le vite dei santi (tra cui Filippo Neri, Francesco di Sales, Carlo Borromeo) lette con assiduità. Pur in un 'fondamentale eclettismo' (spiritualità salesiana, ignaziana, vincenziana), la risultante fu una profonda sintonia con la spiritualità filippina, che gli permetteva di «coniugare l'ideale della santificazione personale e l'impegno della vita apostolica» (p. 124), in un «armonico equilibrio tra ragione e cuore, tra il richiamo agli aspetti dottrinali e istituzionali e l'intima libertà dello spirito» (p. 125).

Molto interessante anche l'ultimo capitolo dedicato alla fortuna di Sebastiano Valfrè. Già in vita la fama della sua santità si era diffusa, in misura straordinaria, oltre i confini sabaudi fino a Roma. Nel 1725, quindici anni dopo la morte, fu introdotta la causa di beatificazione, che si concluse nel 1834. All'apostolo di Roma, san Filippo Neri, si amava contrapporre l'apostolo di Torino, Sebastiano Valfrè, 'nuovo san Filippo'. L'abbondante produzione iconografica, i testi celebrativi (panegirici) e le numerose biografie documentavano la diffusione della fama e contribuivano a diffonderla. La prima biografia, rimasta manoscritta, fu redatta nel 1723 dal canonico giavenese, Giacinto Gallizia. Nel 1748 uscì la prima biografia stampata, anonima, ma scritta da un prete dell'Oratorio di Torino. Altre biografie, nell'800, furono pubblicate a Venezia, a Parigi, a Monza, ancora a Torino e addirittura a Londra nel 1896: la cosa non stupisce, data l'importanza degli Oratori inglesi, legati alle personalità di Faber e soprattutto del cardinal Newman, estimatore del grande prete dell'Oratorio torinese. Anche don Bosco, con diverse iniziative, contribuì a diffonderne la fama. Quanto fosse radicata a Torino la devozione, lo si evince anche da altri due fatti: nel 1834 il beato Valfrè fu scelto come protettore del Convitto ecclesiastico di S. Francesco, con s. Carlo Borromeo e s. Francesco di Sales; e nel 1871 gli fu intitolato il primo circolo di gioventù cattolica. La devozione al beato in Torino ha conosciuto una marcata flessione in questa seconda metà del secolo. Per due ragioni soprattutto: la crisi dell'Oratorio di S. Filippo e l'imporsi dei santi dell'800. È un'immeritata eclissi, poiché la personalità e l'opera del beato Valfrè giganteggiano nel '600 italiano,

non soltanto piemontese: a giusto titolo può essere collocato nella scia di quella stupenda fioritura di santità tridentina, che ha caratterizzato nel '500 e nel '600 la Chiesa cattolica, specialmente in Italia, Spagna e Francia.

Fa bene quindi la storiografia ad occuparsene. Il lavoro della Dordoni è un ottimo inizio ed è auspicabile che continui. Ed ora alcune osservazioni. A pagina 5, nota 9, si scrive di un intervento compiuto da Emanuele Filiberto, nel 1593, circa l'università: ma in tale anno regnava Carlo Emanuele I, già duca dal 1580. S. Domenico in Torino fu sempre la chiesa dei Domenicani: a quanto mi risulta, i Cappuccini, contrariamente a ciò che è scritto a pagina 28, non hanno mai avuto nulla a che fare con quella chiesa. In particolare molta perplessità suscita un'affermazione circa la controriforma in Piemonte. Essa viene attribuita ad uno studio di Luciano Allegra (*Ricerche sulla cultura del clero in Piemonte*, Torino 1978), secondo il quale «il processo di graduale omogeneizzazione dottrinale e disciplinare si può dire compiuto solo a Ottocento inoltrato» (p. 47, nota 1). Forse c'è una semplificazione ed un'accettazione un po' acritica di quanto scrive l'Allegra a pagina 61 — su un problema certo esistente — il cui concetto di controriforma sottostante è peraltro molto discutibile, o almeno insufficiente. Questi piccoli appunti non intendono intaccare il notevole valore storiografico di questo studio interessante ed arricchente.

GIUSEPPE TUNINETTI

*Paolo Rolli. Libretti per musica*, edizione critica a cura di CARLO CARUSO, Milano, Franco Angeli, 1993. Un vol. di pp. XLIX + 603.

L'applicazione dell'ecdotica alla librettistica è un esercizio relativamente recente ma si prospetta come uno dei più complessi, dal momento che l'editore di libretti deve fronteggiare la reciproca interazione fra le diverse arti (poesia, musica, scenotecnica) coinvolte nel raggiungere il fine comune della messa in scena, dove la parola e l'azione drammatica che esprime passano in secondo piano rispetto all'elemento musicale e sono soggette a modifiche dettate da esigenze contingenti (adattamenti nel corso della composizione ai bisogni del musicista o ai capricci del pubblico, successive riprese dello spettacolo, sostituzioni o eliminazioni di cantanti, ecc.). Ai libretti d'opera dunque il concetto di edizione

definitiva pare adattarsi poco, soprattutto nell'età pre-romantica quando, in assenza del vincolo esclusivo di un testo con la 'sua' musica, l'uno e l'altra si modificano a ogni produzione. I caratteri peculiari del testo verbale del melodramma sono quindi la mobilità e la flessibilità, al punto che l'edizione dei libretti può apparentarsi, fatte le ovvie differenze, a quella delle tradizioni dell'epica, dei cantari e della poesia popolare: di qui l'obbligo per l'editore di mantenere il carattere 'vivo' del libretto, quasi in azione sul palcoscenico, e di escogitare adeguate tecniche ricostruttive. Il volume curato con appassionata competenza da Carlo Caruso può definirsi senz'altro un punto di riferimento per aver impostato e risolto con estrema chiarezza il problema della 'immanenza' del libretto, piccolo ma complesso cantiere di un continuo lavoro in corso: oggetto del trattamento sono parte dei «drammatici scheletri» approntati dall'arcade romano Paolo Rolli (1687-1765), che così amava definirli, durante la sua lunga permanenza londinese per assolvere al compito di poeta ufficiale prima della Royal Academy (1719-1722) poi della Opera of the Nobility (1733-1737), oltre che di *free lance*, in collaborazione con Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel, Nicola Antonio Porpora, Baldassarre Galuppi, Giovanni Bononcini.

Nella ricca e scorrevole introduzione Caruso articola il discorso in due momenti complementari. Il primo svolge l'aspetto strettamente letterario di *Paolo Rolli librettista* (pp. IX-XXIII): personaggio eclettico, che alterna l'attività teatrale a quella di editore di testi italiani proibiti o censurati (Lucrezio nella traduzione di Marchetti, Ariosto, Boccaccio), Rolli mostra un'evoluzione stilistica che, fondata sulle esigenze di sfrondata promosse dall'Arcadia, parte da una «scarnificazione lessicale, concettuale e retorica attraverso l'eliminazione di parole, concetti e immagini a contenuto fortemente metaforico» (p. XIX) con un complessivo sveltimento dell'azione che contribuisce al formarsi del linguaggio 'genialmente semplificato' di Metastasio (Dionisotti), passa attraverso un'infatuazione per la favola mitologica del teatro francese che attenua la rigida separazione fra recitativo e aria, per approdare infine a una temperata adesione al nuovo modello metastasiano viennese ma privo dell'ampio sviluppo del recitativo, improponibile nel teatro d'opera di Londra.

La seconda parte dell'introduzione giustifica l'intervento critico operato: dei quarantuno libretti per musica composti da Rolli (su pochi altri gravano questioni attributive; *Il*

*canone*, pp. XXIV-XXVII) Caruso produce l'edizione dei quattordici scritti a Londra fra il 1720 e il 1741, di cui è reperibile la partitura completa; le ragioni della scelta, esposte nella sezione dedicata a *Il problema ecdotico* (pp. XXVII-XXXV), muovono dalla considerazione che solo l'uso incrociato di libretto e partitura consente la ricostruzione dell'*iter* testuale durante la composizione dell'opera e nelle riprese (la terza forma di conservazione del melodramma settecentesco — l'edizione in volume — attesta un momento estraneo alla contingenza della occasione teatrale e riveste il libretto di una dignità esclusivamente letteraria). Viene così privilegiata la destinazione principale del testo, l'esecuzione dal vivo, «il momento in cui il dramma, nato come funzionale alla musica e alla messa in scena, assolve pienamente al fine per cui è stato scritto» (pp. XXVII-XXVIII). Libretto e partitura si offrono sostegno reciproco: il primo, prodotto di consumo immediato puramente finalizzato alla rappresentazione, è poco curato nella stampa, la seconda, per quanto privilegia la fedeltà al testo musicale, è attenta a non omettere parti del libretto, tranne quando certi versi di recitativo non vengono musicati, e come tali sono segnalati nel libretto. La partitura inoltre, per lo più manoscritta, può recare segni del processo compositivo, come per il *Riccardo I*, in cui la decisione di un rifacimento nel corso dell'elaborazione provoca la riscrittura del testo primitivo di arie originariamente destinate ad altro personaggio e già musicate: il nuovo testo rispetta del precedente il metro, le rime e addirittura le vocali su cui avvengono i melismi. La partitura rimane poi la base sulla quale sono apportati cambi per le repliche e le riprese successive e reca così varianti indipendenti (sostituzioni di personaggi e di scene, arie aggiunte, arie alternative) con forti differenze dal testo del libretto, diventando spesso testimone unica di modifiche prodotte *in itinere*, di solito autografe del librettista: in tale casistica rientra l'*Arianna in Naxos*, della quale libretto e partitura conservano due finali differenti ma entrambi autentici.

Le diverse esigenze della poesia e della musica comportano un complesso gioco di interazioni e provocano soprattutto la ricerca di nuove soluzioni metriche, ben descritto nel paragrafo *I metri delle arie* (pp. XXXV-XLI): Rolli agisce nel corso della fondamentale metamorfosi dell'aria avviata a fine secolo XVII e proseguita nel seguente col passaggio da una metrica in prevalenza anisosillabica a una regolarità e fissità di forme, «controbilanciata, sempre in sede di notazione, da

un trattamento estremamente libero del testo» (p. XXXV). La 'regolarizzazione' metrica di Rolli avviene nella fase finale della sua attività di librettista svoltasi nel segno dell'imitazione di Metastasio, con una netta predilezione per la coppia di strofette composte da settenari, da settenari alternati a quinari, da ottonari; ma numerose sono le soluzioni 'anomale' che rendono difficile l'intervento critico nelle arie il cui isosillabismo viene turbato da versi eccedenti, ma che si può giustificare come licenza volontaria per consentire alla sillaba in più di sostenere una nota. La sistemazione ritmico-prosodica del testo critico sarà invece d'obbligo nel caso in cui la struttura metrica di un'aria appare frantumata per la promozione a verso di semplici emistichi col solo scopo di far risaltare i valori fonici del testo ed è quindi un puro fatto tipografico (esempi alle pp. XXXVII-XL).

Naturale sbocco delle premesse sviluppate nei paragrafi anteriori sono i *Criteri di edizione* (pp. XLI-XLVI): a testo viene dato il libretto della prima rappresentazione, con l'aggiunta della numerazione delle arie, mentre le varianti contenute in libretti di riprese, partiture e volumi compaiono in apparato, posto alla fine di ciascun libretto; ai drammi è premesso un cappello informativo che fornisce in maniera concisa ma esauriente gli elementi indispensabili alla loro piena intelligenza secondo uno schema che rielabora quello presentato nel volume bibliografico A.L. Bellina, B. Brizi, M.G. Pensa, *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze 1982, utilmente mutuabile anche in altri ambiti. La scheda introduttiva si articola in tredici punti: 1. *Fr.* frontespizio; 2. *Ed.* dati dell'edizione; 3. *Teatro* città e teatro della prima; 4. *Ded.* dedicatario; 5. *Mus.* compositore/i; 6. *Pers. e Int.* cast della prima con note su quelli di eventuali riprese; 7. *Rappr.* date di rappresentazione; 8. *Fonti* fonti del libretto; 9. *Trad.* elenco e descrizione dei testimoni del testo letterario (libretti e volumi); 10. *Coll.* elenco delle biblioteche in possesso dei libretti; 11. *Part.* elenco e descrizione dei testimoni musicali utilizzati; 12. *Metr.* schemi metrici delle arie; 13. *Nota al testo* elenco delle modifiche testuali introdotte nel testo critico rispetto al testimone base; completa il cappello una breve nota con la descrizione sommaria della vicenda e la discussione di eventuali problemi filologici. Il paragrafo indica infine i principali interventi critici. Dopo la lista delle *Abbreviazioni bibliografiche* (pp. XLVII-XLIX) sono riprodotte cinque tavole b/n fuori testo

con incisioni settecentesche di Rolli e dei musicisti e cantanti coi quali collaborò.

I quattordici libretti editi sono (in parentesi la data della pubblicazione): *Narciso* (1720), *Muzio Scevola* (1721), *Floridante* (1721), *Scipione* (1726), *Alessandro* (1726), *Riccardo I* (1727), *Arianna in Naxos* (1733), *David e Bersabea* (1734), *Enea nel Lazio* (1734), *Polifemo* (1735), *Ifigenia in Aulide* (1735), *Orfeo* (1736), *Festa d'Imeneo* (1736), *Deidamia* (1741). Seguono due appendici: la prima (pp. 549-76) fornisce secondo lo schema sopra riportato i dati relativi a tutti gli altri libretti per musica di Rolli esclusi dalla silloge, la seconda (pp. 577-92) è l'incipitario delle arie. Chiudono il volume l'indice dei manoscritti (pp. 595-96) e l'indice dei nomi (pp. 597-603).

LUCA CARLO ROSSI

GIAN PAOLO MARCHI, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria Universitaria Editrice, 1992. Un vol. di pp. 285.

La fortuna critica di Scipione Maffei ripete quella tipica dei grandi poligrafi: di venire cioè raramente osservati nella loro intelligenza e di essere piuttosto studiati distintamente, nell'ambito delle diverse discipline cui dettero i loro contributi, in maniera magari esattamente mirata, ma sempre parziale.

Del Maffei si sono occupati allora gli italianisti e gli storici del teatro (soprattutto per la *Merope* e per *Dei teatri antichi e moderni*), i medioevalisti, in specie i paleografi e gli storici del diritto (continuano ad essere valide le lezioni maffeiane sulla monogenesi delle scritture post-classiche, così come restano impeccabili le dimostrazioni di due falsi, gli pseudo-fragmenti di s. Ireneo, e l'imbroglione relativo a un mai esistito Ordine Equestre di Costantino), gli storici del costume (attenti in particolare a un lavoro studiato anche dal Manzoni, *Della scienza chiamata cavalleresca*), gli storici dell'economia (ma sull'operetta *l'Impiego del denaro* s'intrecciarono vivaci attenzioni giuridico-teologiche), gli storici della Chiesa (si guardi quantomeno all'*Istoria teologica*), gli studiosi dell'Antichità (la competenza insigne di antichista fu il pregio meglio riconosciuto dai contemporanei), gli storici cittadini (di Verona e del Veneto) ecc.

Avrebbero potuto occuparsene anche gli storici della meteorologia (concessa l'esistenza di una simile disciplina) per il libretto sull'origine dei fulmini: ma qui si tocca il limite