

Carteggio Verdi-Ricordi 1892, a cura di Dario DE CICCO, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015, XXII + 459 pp.

Carteggio Verdi-Ricordi 1893, a cura di Dario De CICCO, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015, XVIII + 393 pp.

Scomparso nel marzo 2012 Pierluigi Petrobelli, suo ammirevole e indimenticabile direttore-demiurgo per più d'un trentennio, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma ha saputo mantenere negli anni seguenti un alto ritmo di produzione editoriale, in specie nella preziosa collana che raccoglie i carteggi del musicista con singoli corrispondenti più e meno rilevanti per la sua biografia creativa. I due volumi qui recensiti, concepiti contestualmente e pubblicati in contemporanea a fine 2015, erano stati infatti preceduti nel 2013 dal *Carteggio Verdi-Morosini* e nel 2014 sia dal *Carteggio Verdi-Waldmann* (cfr. le pp. 169-170 del presente fascicolo) sia dal *Carteggio Verdi-Boito* in edizione riveduta.¹ La loro uscita dà peraltro seguito all'importantissima sotto-serie – come quarto e quinto, dopo i volumi 1880-81, 1882-85 e 1886-88 editi tra 1994 e 2010 – che ricostruisce in specie la corrispondenza tra Verdi e Giulio Ricordi, l'editore suo partner artistico-commerciale ma poi anche deferente amico intimo, insieme al quale sovraneggiarono il mercato operistico italiano *fin de siècle*. E non sfugge ad ogni appassionato quanto il biennio documentato nei due tomi rivesta un sommo interesse, poiché ad esso risalgono molte fasi di composizione orchestrale e correzione, la messinscena, il debutto e i primi trionfali riallestimenti di *Falstaff*, estremo e vitalissimo parto teatrale dell'ottantenne maestro.

Aperte le copertine, il lettore che impiega d'abitudine questi più aggiornati *Carteggi* verdiani come strumenti di lavoro nota subito talune discontinuità. Al di là del segno lasciato, negli identici scritti d'apertura, dalla generosa ed encomiabile sponsorizzazione d'una banca milanese, balza all'occhio l'assenza sia d'una intestazione sin qui sempre presente nei volumi della collana («Edizione critica dell'epistolario verdiano»), sia di qualsivoglia indicazione di direzione editoriale. Ciò è probabile rispecchi il periodo di indefinita instabilità che l'Istituto parmense ha attraversato negli anni ultimi, sino al costituirsi in quel medesimo fine 2015, tra l'altro, d'una Commissione per l'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani. È quindi del tutto comprensibile che il presidente dell'INSV da un solo anno insediato (Nicola Sani) si sia sentito di ringraziare caldamente

¹ Cfr. Emanuele D'ANGELO, in *verdiperspektiven*, I, 2016, pp. 189-192.

per l'impresa compiuta tanto il curatore quanto il singolo studioso (Markus Engelhardt) che ha prestato al «libro [...] [una] paziente revisione» e che «con sapienza e rigore ha accettato di seguirne le diverse fasi» (1892, p. XI). In passato d'altronde, non a caso, volumi di questo tipo e i loro complicati cantieri – per come vi si combinano trascrizioni da autografi verbali e musicali, note di corredo biografiche storiche e bibliografiche, appendici coeve di contestualizzazione, apparati schematici ecc. ecc. – hanno spesso preteso curatele a più teste, dai tempi di Cesari-Luzio su su fino agli antecedenti *Carteggi Verdi-Ricordi (CVR)* o al recentissimo *Verdi-Waldmann*.

Inoltrarsi nelle pagine di questo imponente lavoro condotto da Dario De Cicco comporta, duole dirlo, conferme continue e molteplici su quanto sia arduo dominare quelle complessità.

Le corrispondenze contenute nel corpo principale dei volumi (tra gli interlocutori sono ricompresi anche Giuseppina Strepponi, Tito Il Ricordi, Eugenio Tornaghi, Giuditta Brivio Ricordi) hanno una consistenza precisata con qualche ridondanza nelle *Descrizioni del corpus* premesse a ciascuno: si tratta di 250 e 171 pezzi rispettivamente per il 1892 e il 1893, tra lettere telegrammi biglietti e cartoline. La loro trascrizione in successione cronologica presenta però diversi problemi. Nella sequenza stessa, anzitutto. In vari casi due o più missive sono state pubblicate invertendone l'ordine rispetto alla consequenzialità logica che è agevole desumere dal loro stesso dettato (domande/risposte, invii/accuse di ricevuta, tematiche sviluppate di seguito, ecc.). Tale confusione è stata favorita, per così dire, dalla rapidità dei servizi postali dell'epoca: tra Milano e Genova, Sant'Agata o Montecatini telegrammi e lettere potevano partire, arrivare, venire letti e riscontrati nell'arco di un'unica giornata, per cui non è raro ritrovarsi documentati in una stessa data addirittura tre-quattro successivi scambi tra Verdi e Ricordi (in particolare quando le correzioni d'autore alle musiche di *Falstaff* in bozze si fecero incalzanti: autunno 1892). Accade così che nel primo dei due epistolari tocchi leggere posposte comunicazioni in effetti anteriori nei casi dei documenti numerati 89 e 90, 108 e 109, 134-137 (il cui ordine effettivo dovette essere 137, 134, 136, 135), 215-216 e 217, 224 e 225, 247 e 248; e ciò a causa di sviste o mancate comprensioni che hanno riguardato, ad esempio, equivoci tra musicista ed editore circa la disponibilità di cantanti per il cast della 'prima' (*CVR 1892*, pp. 175-179; cfr. lettera 91) o commenti a false indiscrezioni giornalistiche sulla stagione a venire (*ibid.*, pp. 353-355; cfr. anche gli accenni alla cantante Emma Zilli).

Più veniale e attinente alla coerenza formale, ma anch'essa piuttosto avvertibile alla lettura, è una pecca che concerne l'esplicitazione o meno con apposita dicitura numerata delle lacune documentarie, ossia di quei casi in cui lettere o telegrammi attestano che in precedenza erano intercorse corrispondenze non pervenuteci. Mentre i CVR antecedenti erano stati sistematici e coerenti nell'esplicitarne l'esistenza e nel dislocarne la traccia lungo la sequenza cronologica (per quanto possibile), nel volume 1892 capita che quegli accenni a ritroso vengano talvolta colti (ad esempio: pp. 66, 73, 98) e talvolta no (ad esempio per quanto suggeriscono le lettere 18, 21 e 106), ingenerando in chi lo consulta un certo spaesamento. Sensazione che si accentua ancor più nel caso degli scambi concitati incrociatisi tra Milano e Sant'Agata dal 30 agosto al 1° settembre 1892, a proposito di esorbitanti pretese di Victor Maurel avanzate tramite sua moglie e respinte con veemenza dal musicista: le segnalazioni di lacune vi appaiono imprecise sia là dove presenti (p. 217: non quadrano i rinvii ai documenti che le attesterebbero), sia per come ne mancano (dai documenti 131 e 133 emerge che Verdi inviò non uno ma due telegrammi, oltre a tre lettere), col risultato che lo stesso ordinamento logico-sequenziale degli scambi postali risulta traballante.

Accade poi che apparenti lacune di questo tipo possano invece rivelare altro. Sempre nel volume 1892, la lettera 184 del 17 novembre (pp. 304-306) chiarisce esplicitamente che Ricordi vi sta rispondendo a due distinte lettere verdiane del 15 e del 16, la prima delle quali, a prima vista, non risulta presente nell'epistolario. Peraltro anche un'antecedente missiva dell'editore (lettera 180 del 14 novembre) sembrerebbe contenere, in un'ampia sezione sottostante alla firma di chiusura, un accenno irrelato ad altra del compositore (p. 293: «Alla sua d'jeri»). Se si riconnettono però appena le tracce presenti nei vari testi stampati alle pp. 291-306 del libro – tra Genova a Milano i due si van scambiando molte correzioni a passi musicali e relative delucidazioni, ma anche richieste e informazioni riguardanti l'avvocato francese Souchon o il musicista Luigi Ricci jr. – appare chiaro che da un lato la presunta lettera del 15 novembre è in effetti quella pubblicata col n. 181 e datata da timbro postale genovese «[14 novembre 1892]» (e qui forse fu Ricordi ad equivocare; ma andrebbe segnalato); e che dall'altro – *hélas!* – il curatore ha collocato a p. 293 quella tal trentina di righe (forse un originario foglio fronte/retro, magari mal dislocato tra gli autografi ricordiani) che andavano in realtà pubblicate dieci righe sopra l'ultima di p. 305, nel corpo della lettera del 17 novembre, dato che costituiscono

appunto parte della risposta dell'editore alla seconda missiva verdiana «d'jeri» (e cioè la lettera 182 del 16 novembre).

Detto di questi aspetti relativi al corpo documentario in sé (che nel volume 1893 appare curato meglio, forse anche perché gli scambi postali furono meno fitti e densi per contenuti), pure l'apparato delle note che lo correda merita la dovuta attenzione, se non altro perché già a colpo d'occhio risulta di gran lunga più esteso di quanto lo fossero quelli dei precedenti volumi del CVR o della collana in genere. In una certa misura lo si deve al fatto che – accanto alle usuali note incentrate su lettere coeve significative di o a altri corrispondenti, su notizie di stampa o su ragguagli circa opere, musicisti e cantanti – si è dedicato ragguardevole spazio a un aspetto particolare della genesi compositiva di *Falstaff*. È noto da tempo che una prima versione della riduzione per canto e pianoforte della partitura, approntata precocemente dall'editore nei mesi centrali del 1892, servì da maneggevole base per le rifiniture al dettato musicale operate da Verdi a distanza e comunicate alla spicciolata, lettera dopo lettera, a Ricordi (che provvedeva a farle registrare sulla partitura, già in Milano). Va da sé che quella riduzione annotata dal compositore, conservata ancor oggi, costituisce una fonte importantissima per il lavoro ecdotico finalizzato all'edizione critica dell'opera (affidata da *The works of Giuseppe Verdi* a Gabriele Dotto), così come serviranno da controllo le lettere che per le vie brevi ne veicolano man mano le correzioni; e di tutto ciò darà certo conto il cosiddetto *Critical commentary*, quando la nuova edizione WGV sarà stampata. Viene però da chiedersi se nel *Carteggio 1892* fosse proprio il caso d'apporre in nota ad un lotto consistente di lettere, per ogni singolo frammento musicale in esse trascritto, formulazioni come la seguente (da p. 381; eslicitazioni tra quadre di chi scrive):

Frase musicale corrispondente all'intonazione dei seguenti versi: «e sarà prezzo dell'opera s'io discopro le sue trame», *Ford*, I,2, pp. 36-37 (*Lib*[retto 'prima']). L'esempio musicale riportato nella lettera è coincidente con la rettifica di natura melodica visibile in: ER96000 [la riduzione], I,2, p. 113 (111). PA1892 [la partitura autografa], I,2., f. 101^r, mis[ura] 2 non è stato rettificato.

Al di là delle ridondanze (formule d'inizio e sigle bibliografiche replicate ogni volta, testi verbali leggibili già in calce agli esempi musicali stampati poco sopra, ecc.), è un fatto che siffatte 'proto-note da commento critico' riempiono varie pagine del volume senza in realtà fornire ulteriori informazioni utili alla lettura dell'epistolario (cfr. tra le altre pp. 271, 300, 335,

342 e 368). Ed è sorta di eterogenesi degli sforzi di curatela che invade anche l'*Introduzione* stilata da De Cicco (pp. 1-38): delle sue 36 pagine, 14 si concentrano su una descrizione delle fonti musicali – anch'essa appropriata a WGV come ad ogni edizione critica – che in gran parte sunteggia, tramite una lunga tabella (1892, pp. 28-37), i medesimi particolari e rimandi critico-testuali che vengono poi dettagliati a profusione in margine ai singoli documenti.

Numerose e nutrite sono poi le note dedicate ai cantanti menzionati nelle lettere. Di rado però vanno oltre la compilatività di riporto: il curatore ha fatto quasi sempre ricorso al dizionario *Le grandi voci* curato nel 1964 da Rodolfo Celletti, riprendendone dettagliate notizie sulle carriere e anche giudizi circa le qualità vocali (spesso invece desunti da fonti d'epoca, in altri *Carteggi*). Simili tratti da strumento di consultazione hanno pure parecchie note relative a compositori coevi, singole opere in musica e creatori artistici in genere, col rischio di ingenerare un 'effetto-bignamino' quando se ne ritrovano talune, magari di poche righe, dedicate a Giacomo Puccini, Alberto Franchetti, Pietro Mascagni, Alfredo Catalani, *Le prophète*, *Crispino e la comare*, *Le roi de Lahore* e Giovanni Boldini, o persino ad Alessandro Manzoni e Marco Tullio Cicerone (vedi nell'ordine 1892, pp. 105, 178, 74, 77, 84, 156, 309, 286, 112; 1893, p. 76). D'altra parte, sia molte note ai documenti sia le stesse due *Introduzioni* ai volumi evidenziano in De Cicco un'analogha propensione a subordinare la propria impronta argomentativa da curatore a quella di altri memorialisti o studiosi d'un passato più o meno recente, con un atteggiamento anche lodevolmente conscio di sé (1892, p. XXI: «[n]ell'autunno 2010 [...] intravvidi la possibilità di svolgere itinerari di ricerca musicologica verdiana di cui fino ad allora non avevo piena contezza»). La qual cosa tuttavia non può impedire che insorgano perplessità quando s'incontrano pagine costruite quasi interamente su citazioni in testo o in nota (1892, pp. 3 e 10) là dove di norma ci si attende d'essere guidati addentro a un volume grazie a una prima visione d'insieme di chi lo ha allestito.

Negli apparati di nota v'è poi un altro elemento che concorre a generare quella sensazione di elefantiasi un po' sfocata descritta sin qua: un abnorme tasso di ripetizioni. Stranamente, visto quanto insegnavano i precedenti CVR e *Carteggi*, i due volumi in oggetto fanno praticamente a meno dei rimandi interni tra le note di medesimo argomento, col risultato che una stessa circostanza o una medesima figura storica le si può trovare tematizzate in più punti, con informazioni perlopiù collimanti ma magari anche discrepanti. Valgano gli esempi, tra i tanti, della collaborazione di

Paul Solanges alla prima versione francese del libretto di Boito (cfr. 1893, pp. 69¹, 130¹ e 180³), del riallestimento e cast di *Otello* alla Scala nel febbraio 1892 (cfr. 1892, pp. 79³, 81¹, 88¹ e 100¹) o degli accenni biografici relativi all'avvocato e politico Carlo Italo Panattoni (cfr. 1892, pp. 135² e 204², qui con data di morte inopinatamente sbagliata [1889 invece di 1899]).

Ridondanze e contraddizioni poco commendevoli capita di registrarne anche tra testo e note, con effetti che somigliano persino a stramberie. Sempre sulla dura vertenza precontrattuale con Maurel, per dirne una, su due pagine seguenti prima si legge in nota che il 7 settembre «Maurel [...] fu costretto a rimandare l'incontro con Verdi» a Sant'Agata, quando invece nella lettera pari data sottostante il musicista scrive esplicitamente: «Aspetto a momenti il Divo! [...] Sono le 4 e il divo è arrivato» (1892, p. 236² e lettera 143 alla stessa p. 236); e poco dopo si annota di volo che il cantante «formulò soprattutto esose richieste economiche con annessi diritti di esclusiva» (p. 237²) quando da venti pagine e nove giorni a quella parte si sono letti Verdi, Ricordi, baritono e signora discutere tutti i particolari della questione, proprio allora infine dipanata. Sempre sul piano delle ripetizioni si vengono a creare anche problemi più macroscopici, quanto ad affidabilità dei volumi come strumento di lavoro, là dove tra note anche non troppo distanti vengono ritrascritti due volte gli stessi passi di un medesimo documento e però in versioni che presentano differenze testuali piccole e grandi (così da lasciar dubbi e costringere a consultare altri sussidi). Accade, quantomeno, in 1892 tra le pp. 270 e 275 (una lettera di Verdi a Maurel del 31 ottobre) e tra le pp. 354 e 355 (telegramma del Teatro alla Scala al musicista dell'8 dicembre), in 1893 tra le pp. 116 e 123-124 (lettera di Verdi al direttore Edoardo Mascheroni del 7 maggio) e tra le pp. 178 e 180 (lettera di Boito a Verdi del 4 settembre). E se nei casi primo, terzo e ultimo si dichiara d'aver trascritto da fonti diverse, gli autografi da un lato, precedenti edizioni a stampa dall'altro (ma quale occasione migliore per uniformare, allora?), nel caso del telegramma si rimanda due volte all'unico documento originale conservato a Sant'Agata, rendendo così evidente una certa sciattezza di compilazione.

In sede di recensione solitamente si evita di tematizzare troppo questioni attinenti alla cura editoriale e alle correzioni di bozze, giacché rincrebbe sempre apparire troppo occhiuti o pedanti rispetto a lavorazioni che comunque hanno comportato sudori e fatiche per curatori e supervisori (redattore unico dei volumi in oggetto è stato Gianluca Nicolini). Il tasso di severità di giudizio, tuttavia, deve obbligatoriamente variare di caso in caso in proporzione a due fattori rilevanti: la quantità assoluta di mende

che è dato riscontrare, in rapporto a quanto il testo in oggetto si ponga o meno quale *reference book*. Ora, nessuno ha dubbi sul fatto che questi moderni *Carteggi verdiani* dovrebbero garantire robusti punti d'ancoraggio per ogni conoscenza, ricerca o consapevole impiego teatrale a venire. La saldezza dei CVR 1892 e 1893, però, anche sul versante della pulizia del dettato a stampa vacilla assai.

Vanno certo solo segnalati e non commentati aspetti redazionali che forse hanno sofferto di ultime correzioni saltate. Ciò può essere valso per gli 'a capo' tra sillabe delle parole, che in taluni paratesti come i ringraziamenti iniziali o le bibliografie finali appaiono creati automaticamente non secondo le norme della lingua italiana (1892, pp. IX-XI, XXI-XXII, 430-432 e 435; 1893, pp. IX-X, XVII-XVIII e 366-368); per le «a» spurie ad inizio varie parole che ricorrono in una porzione delimitata di 1892 (pp. 196, 198 e 204: parrebbero rimandi a 'note filologiche' sottostanti rimasti in corpo grande); per la non uniformazione ortografica di terminazioni in *è* o *é* in parole italiane (1892: tantissimi i *nè*, *sè* e *perchè* nelle lettere, e tuttavia *É* [66], *Ohimé* [175] e *Ahimé* [177]); per i titoletti correnti e i numeri di pagina in intestazione alta che, in entrambi i volumi, sono presenti in pagine che dovrebbero restare totalmente bianche a dividere sezioni e capitoli (1892, pp. XII, XX e 419; 1893, pp. XII, XVI e 361-362). Già più problematiche sono invece talune sviste di revisione che finiscono per trasformarsi in errori potenzialmente fuorvianti per il lettore. Se questi è un esperto, coglierà al volo che una data di commercializzazione in Francia di musiche del *Trovatore* non è possibile fosse il «1835» (1892, p. 135¹; *recte* «1855»); che di sicuro non poté essere Maurel quel cantante che «sarà un Otello da non temere il confronto con Tamagno» (1892, *Introduzione*, p. 22; difatti nella lettera 13 a p. 78 il passo citato si riferisce al tenore Giovanni Battista De Negri); che l'inizio prove del *Falstaff*, andato in scena il 9 febbraio 1893, non fu certo programmato per il «23 gennaio» (1892, p. 372; *recte* «2-3 gennaio», come si desume dalle precedenti lettere 233-234); senza contare che nel caso abbia frequentato spesso, quell'esperto, gli studi verdiani da metà anni Ottanta in qua, avrà certo avuto la fortuna di incontrare, per iscritto o di (adorabile) persona, il compianto Harold, non Harald (1892, pp. 9 e 433) S. Powers.

Ma in altri casi l'insidia dell'errore si cela di più, nel *mare magno* delle informazioni. Così, occorrerà restare in guardia là dove s'attribuisce a Ricordi un accenno al soprano Luisa Tetrizzini fatto invece da Verdi (1892, p. 173⁶), quando si attesta che una lettera di Mascheroni al compositore fu inviata da Vienna allorché il direttore stava eseguendo *Falstaff* a Brescia (1893, p. 166²; cfr. p. 166¹ e la missiva stessa 12 righe più sotto) o là dove

trascrivendo una lettera di Du Locle si storpia due volte in «Roger» il nome del musicista-giornalista Ernest Reyer, pur avendolo riportato corretto sia a testo della lettera verdiana sia in altra nota sottostante (1893, p. 53²). E s'è spinti ad essere ancora più guardinghi quando si constata che anche una notizia fornita con tutto risalto in uno specchietto compreso in sede d'*Introduzione* – quella cioè del numero delle recite di *Falstaff* datesi a Roma in occasione delle massime onoranze politico-nazionali tributate a Verdi nella primavera 1893, omaggio pubblico personale di re Umberto I e regina Margherita compreso – va rettificata alla luce di vari articoli d'epoca pubblicati tra le Appendici: giacché in tutto non furono 5 (1893, p. 12) bensì 7 (p. 352), con la 'prima' avutasi il 15 aprile (pp. 330, 108 e *passim*), non il 16 (p. 12).

Resta da dire di due ultimi aspetti, di solito pacifici nella redazione di volumi d'argomento operistico di tale rilevanza. La lingua francese compare spesso nelle corrispondenze di Verdi, che visse a lungo a Parigi e quindi era in grado d'usarla correntemente con interlocutori d'oltralpe (nonché musicando *livrets* in poesia, si sa). Lascia perciò sconcertati ritrovarsi sistematicamente alle prese, in questi volumi, con testi epistolari in francese zeppi sia di refusi, sia di elementari errori ortografici di trascrizione-normalizzazione. Si vedano ad esempio, in una sola lettera di Victor Maurel (1892, p. 283⁷), sia le molte è o e al posto di é con accento acuto o ê con accento circonflesso («theories», «resultats», «prejudiciables», «immédiatement») con l'«s» di troppo, «eprouvera», «peril», «emission», «facilité», «repeter», «prēdominance», «decadence», «spontanèitè» e poi «spontaneite», «etre», «conference», «passèe», «j'ai constate», «cotè», «execution», «confièe», «survisagè», «melange», «sciènçe» dove non ci si vuole nessun accento, «alterer», «sûretè», «presenter», «devouement»), sia le storpiature di parole (*infaillibre* per *infaillible*, *rèflectiveest* per *réflective est*, *tendande* per *tendance*, *sans soute* per *sans doute*, *agent physiques* per *agents physiques*, *che* per *cher*, *expressione* per *expression*) o, a quanto è dato comprendere, di frasi («qui obeissent a des lois materielles tombent [tombant?] sous les coup de l'investigation scientifique, et donc [dont?] on ne peut user avec sûreté que si l'on eu fait ma [en fait une?] etude raisonnée»). Analoga densità di problemi presentano lettere in francese desunte da autografi e pubblicate alle pp. 181, 222-223, 235 e 274-275 del volume medesimo; così che non stupisce troppo ritrovare invece prive di mende analoghe missive riprese da edizioni moderne precedenti (cfr. ad esempio p. 290). D'altronde, anche con la lingua tedesca le cose non vanno granché meglio: un'unica indicazione bibliografica contiene tre errori ortografici nel titolo d'un saggio di Jürgen

Maehder (pp. 17 e 430: *Ammerkungen* per *Anmerkungen*, *Enterwicklungsstand* per *Entwicklungsstand*, *musikwissen schaftlicher* [sic!]) nonché la svista di un'inversione non qualsiasi nel titolo del volume che lo contiene (*Wagner und Verdi* anziché *Verdi und Wagner*)

Infine, una questione relativa ai libretti. Da anni gli studi specifici hanno evidenziato come le originarie disposizioni tipografiche dei versi nei testi poetici destinati al teatro per musica non fossero affatto casuali, dai tempi di Rinuccini sino a quelli, appunto, di Boito o Giacosa-Illica. Per *Falstaff*, sarebbe dunque bastato riprendere pari pari l'edizione originaria del 1893 (o, volendo, anche la riedizione moderna Fabbri-Gronda del 1997) per evitare una soluzione davvero storicamente inedita: quella di pubblicare in formato epigrafico (il cosiddetto "centrato") anziché allineati a sinistra i 31 «versi da scena rimati» – ossia quinari, settenari ed endecasillabi misti ma raccordati da rime sia baciate sia alternate sia annidate – del monologo delle corna di Ford (1892, pp. 329-330).

Nel quaderno del recensore restano ancora varie decine d'annotazioni, attinenti anche a indici dei nomi, uniformazioni di trascrizione, sigle di istituzioni ecc. (ovviamente a disposizione nel caso si volesse procedere a riedizioni dei volumi). Ma basti quanto osservato sin qui, anche per motivare perché non ci è possibile condividere talune lodi rivolte al curatore in apertura sia del 1892 (p. XVII: «edizione [...] curata in modo esemplare e arricchita di commenti ben ricercati ed estremamente utili»), sia del 1893 (p. XV: «per questo ammirevole lavoro redazionale, il mondo della ricerca e tutta la comunità internazionale degli ammiratori dell'arte verdiana sono debitori verso Dario De Cicco, che con la sua grande competenza filologica e intuizione in materia ha dato di nuovo una prova esemplare»). Spiace piuttosto dovere constatare come la musicologia, in questa occasione, non abbia saputo essere adeguata ancella rispetto alle musiche e ai personaggi storico-musicali che studia poiché ama. Paradossale infatti che proprio libri dove si raccolgono in così ampia misura le testimonianze dell'attenzione minuziosa, puntuale e ferrea d'un creatore rispetto alle qualità della propria opera – si pensi solo alle pagine e pagine del volume 1892 che recano rifiniture di Verdi a dettagli vocali e strumentali di *Falstaff* o che danno notizia delle innumerevoli sue prove coi cantanti – non siano riusciti ad emulare neppure alla lontana un consimile necessario rigore.

Alessandro Roccatagliati