

Davide Daolmi

A MARGINE DELLA *PETITE MESSE*:
IL RUOLO DELLA FILOLOGIA MUSICALE
FRA INDAGINE STORICA E PRASSI ESECUTIVA *

È opinione condivisa che la versione orchestrale della *Petite messe solennelle* sia una trascrizione diligente e istituzionale, che perlopiù non restituisce le felici soluzioni timbriche della stesura originale per due pianoforti e armonium. Rossini infatti avrebbe orchestrato la sua *Messe* «a malincuore (come si è sempre affermato)»¹, o «di malavoglia»². Un giudizio di merito era già stato espresso in occasione della prima esecuzione al Rossini opera festival (1987): per presentare il concerto la versione orchestrale diretta da Riccardo Chailly fu detta «una bella partitura rossiniana, non l'irripetibile prodigio»³.

L'imbarazzo per quella che era giudicata una “trascrizione” non all'altezza dell'originale prese piede nel secondo Dopoguerra, e si consolidò a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, in concomitanza con la riscoperta del Rossini serio⁴. La voce più autorevole in questo senso fu quella di Luigi Rognoni, per cui la versione orchestrale

* Il contributo si lega alle ricerche operate per la realizzazione della doppia edizione critica della *Petite messe solennelle* (versione da camera e versione d'orchestra), uscita nel 2013 a mia cura (Pesaro, Fondazione Rossini, «Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», III/4 e III/5); qui mi riferirò soprattutto al volume storico-critico allegato (*Testi introduttivi*) come DAOLMI, *Testi*.

¹ BRUNO CAGLI, *L'ultima stagione*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 317-343: 334.

² ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *La recezione dell'ultimo Rossini e le avanguardie novecentesche*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1993, pp. 195-214: 195.

³ GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Exultet iam angelica turba caelorum*, in *Rossini: Petite messe solennelle*, programma di sala, Pesaro, Rossini opera festival, 1987, 2004², pp. 15-20: 15.

⁴ BRUNO CAGLI, *Rossini tra illuminismo e romanticismo*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», [XII]/1 (1972), pp. 7-11. La riscoperta rossiniana, figlia in generale del fermento culturale di quegli anni, s'inserisce anch'essa nell'interesse per musiche

non fu una maggior rivelazione rispetto alla partitura originale [...] che è invece un vero gioiello di sensibilità artistiche ed armoniche [...] straordinariamente moderna, quali si troverà soltanto nei compositori del nostro tempo [...] come Stravinsky, per esempio, quando scriverà *Noces*⁵.

Megafono di questa opinione fu più tardi l'edizione Oxford della *Petite messe* (1992) nella cui introduzione Nancy Fleming non esitava a dichiarare:

Gran parte dell'*appeal* della *Petite messe* si lega a una scrittura per tastiera altamente idiomatica. L'aggiunta di un'orchestrazione così poco ispirata rende ordinario un affascinante brano di musica da camera⁶.

Da un lato si riesumavano affermazioni rossiniane di disagio nei confronti della sua strumentazione, tutte fraintese o costruite artatamente allo scopo⁷; dall'altro l'immagine di una messa non-liturgica – la cui timbrica pianistica, invece di essere tipicamente borghese, veniva riletta attraverso il primitivismo percussivo dell'avanguardia novecentesca – sembrava dare nuovo smalto a una composizione la cui volontà "ironica", tanto più irriverente in un brano sacro, diventava il suo punto di forza⁸.

estraneae alla tradizione, domanda cui risposero in gran parte l'avanguardia da un lato e l'*early music* dall'altro.

⁵ LUIGI ROGNONI, *Gioachino Rossini*, Parma, Guanda, 1956 (Torino, Eri, 1968; Torino, Einaudi, 1977, 1981²), p. 219. Un'anticipazione di questa lettura era già in GIOVANNI BONFIGLIOLI, *La piccola messa solenne*, in *Rossiniana*, Bologna, Compositori, 1942, pp. 33-36: 36; ma cfr. *infra*, n. 7. Il peso delle affermazioni di Rognoni si diffuse soprattutto a partire dalla seconda edizione del volume, in anni in cui la musicologia italiana godeva ancora di ampia attenzione internazionale.

⁶ GIOACHINO ROSSINI, *Petite messe solennelle*, a cura di Nancy P. Fleming, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. iv. L'edizione Oxford non fu la prima a restituire lo stato dell'autografo: era stata preceduta da quella curata da Angelo Coan (Firenze, Otos, 1980), di scarsa circolazione, e affiancata da quella di Klaus Döge (Stuttgart, Carus, 1992), la cui introduzione insiste anch'essa sul disagio per l'orchestrazione: «Rossini sembra abbia preferito la versione originale giudicandola superiore alla versione orchestrale» (p. iv). Le edizioni Fleming e Döge, non solo furono distribuite a prezzi contenuti e usate da molte società corali ma si affermarono come le più autorevoli, essendo le altre derivate dall'assai poco affidabile edizione Ricordi del 1957 (cfr. DAOLMI, *Testi*, pp. 44-50).

⁷ Gli argomenti erano sostanzialmente la perdita di *verve* dell'ultimo Rossini strumentatore, e il suo disinteresse per la versione orchestrale. Il primo muove da un giudizio immotivato di Filippo Filippi (1869), a cui si affiancarono frasi riferite di Rossini (EMIL NAUMANN, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart*, Berlin, Oppenheim, 1876, pp. 542-543) o scritte in contesti diversi (cfr. DAOLMI, *Testi*, pp. 25-26). Il secondo si basa su un'unica testimonianza di terza mano che ebbe forse eccessiva fortuna; cfr. *infra*, nota 35.

⁸ In quest'ottica AMALIA COLLISANI (*Umorismo di Rossini*, «Rivista italiana di

L'indagine sugli autografi di entrambe le versioni, camera e orchestra, ha messo in luce tuttavia uno scenario completamente diverso, che rivela la condizione d'incessante trasformazione della composizione, il cui approdo alla strumentazione appare il vero atto eversivo di Rossini. Vorrei mostrare come proprio l'indagine filologica abbia permesso di riconsiderare gli scopi per cui la *Messe* fu concepita, che ruolo abbia avuto negli ultimi anni di vita di Rossini e come si sia inserita nel dibattito sulla musica sacra di quegli anni.

Ritengo importante porre l'accento su come questi aspetti – eminentemente storici – scaturiscano dagli strumenti della ricerca sul testo, in anni come questi in cui il favore per la filologia musicale è al suo minimo storico. È mia convinzione che la crisi della disciplina derivi, almeno in parte, da un disagio originario, addirittura un rimosso, che vorrei provare ad affrontare e superare. Il caso della *Petite messe* vuol essere un esempio di come la filologia musicale non solo abbia ancora qualcosa da dire ben oltre la semplice restituzione del testo, ma meriti di riacquisire il suo ruolo chiave nell'ambito della ricerca musicologica.

Premessa sull'edizione critica

La filologia dell'opera è fenomeno tutto sommato recente, riconducibile agli anni Sessanta del secolo scorso. Si riconduce generalmente il suo *exploit* in relazione alla celeberrima produzione scaligera del *Barbier* del 1969. La straordinaria novità del suono, tutta riconducibile alla bacchetta di Claudio Abbado, fu legata indissolubilmente alla nuova edizione, per la prima volta "critica", di Alberto Zedda. Per molto tempo, e con l'intento esplicito di darle un ruolo culturale nella produzione musicale, si è usato questo caso per rivendicare l'importanza della filologia musicale. Paladino instancabile di queste tesi fu soprattutto Philip Gossett che investì l'edizione di un ruolo persino sovradimensionato rispetto al reale impatto sulla prassi esecutiva – le dichiarazioni più ragionevoli degli ultimi anni, per cui un'edizione critica si limitava a offrire un testo al possibile affidabile, sono da ricondurre alla polemica sorta attorno al *Barbier*, ed appaiono mirate a sminuire il lavoro di Zedda, con cui Gossett era entrato da tempo in contrasto⁹.

musicologia», xxxiii/2 [1998], pp. 301-349), valorizzando l'organico da camera come chiave di lettura "ironica", pretese negare ogni legittimità alla versione d'orchestra.

⁹ In relazione a questo contrasto è da leggere l'affermazione di Gossett secondo

La filologia musicale, nata nell'alveo della medievistica di fine Ottocento, ha cominciato a occuparsi di opera tardivamente, trascurando di applicare in ambito moderno i principi elaborati attorno alla paleografia musicale. La diffusa mancanza di un'autorialità sicura della musica medievale aveva obbligato ad affrontare il testo come fenomeno complesso e instabile. Il pensiero teorico acquisito non venne preso in considerazione per l'opera, sopravvalutando il ruolo dell'autografo e privilegiando, per comodità, l'idea di una partitura statica, espressione di un'ideale volontà d'autore (di fatto non determinabile) a discapito di una condizione evolutiva che proprio l'opera, assai più di altri generi musicali, ha sempre espresso naturalmente nei ripetuti allestimenti, riprese, adattamenti, nuove messe in scena.

Nemmeno il crescente interesse per la musica antica – che anche in Italia aveva coinvolto la ricerca filologica (si pensi alla nascita della Scuola di Paleografia e Filologia musicale nel 1952) – ebbe effettive ricadute sulla nuova declinazione operistica della filologia, la quale semmai s'inserì nel dibattito accademico limitatamente ad aspetti di prassi esecutiva (assai vivaci per la musica barocca, soprattutto Oltralpe), ma con un approccio che banalizzava la fedeltà al testo, e che si convinceva che il rigorismo filologico si esprimesse soprattutto nell'evitare tagli e “puntature”¹⁰.

Il temine di confronto più diretto che al contrario la filologia d'opera prese in considerazione fu soprattutto la pubblicazione degli *opera omnia* dei grandi autori del canone, operazione, questa, figlia del monumentalismo e del biografismo nazionalista ottocentesco che solo dal secondo Dopoguerra tentò di darsi reali criteri filologici – e tuttavia imponendo alla critica testuale le esigenze editoriali, il cui scopo principale era la pubblicazione di testi considerati “autorevoli”¹¹. Tale ricerca

cui «L'uomo al quale fu affidato il compito di portare alla luce il nuovo *Barbiere* non fu Zedda, ma un astro nascente tra i direttori italiani, Claudio Abbado»; in PHILIP GOSSETT, *Divas and scholars. Performing Italian opera*, Chicago, University of Chicago Press, 2006 (trad. it.: *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, Il saggia-tore, 2009, 2012²), p. 143.

¹⁰ Rari contributi hanno affrontato il problema con competenza: penso ad esempio a MARCO BEGHELLI, *Per fedeltà a una nota*, «Il saggia-tore musicale», VIII/2 (2001), pp. 295-316 (rist. in MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzione, storia, strumenti critici*, 3 voll., Lucca, LIM, 2005-2015, III: *Antologia di contributi filologici*, 2013, pp. 483-514).

¹¹ DIETRICH BERKE, *Opera omnia e monumenta*, in *Enciclopedia della musica*, 5 voll., a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2001-2005, II: *Il sapere musicale*, 2002, pp. 909-932. Fenomeno illuminante del compromesso fra esigenze filologiche e la necessità di un testo affidabile fu il successo ottenuto dalle edizioni *Urtext*; cfr. GE-

rimaneva distante dal dibattito filologico che andava maturando in quegli anni, dibattito che sempre più riconosceva al testo una condizione in divenire, cioè l'esatto contrario di quello che voleva l'editoria¹².

L'interesse che improvvisamente fu rivolto ai grandi operisti della tradizione italiana non era espressamente filologico ma usava l'indagine testuale come una sorta di alibi. Nessun firmatario delle prime edizioni critiche nasceva come filologo e soprattutto sembrava riconoscere le incongruenze fra gli scopi editoriali, finalizzati alla pubblicazione di un testo, e l'investigazione filologica, interessata all'evoluzione nel tempo di quel testo – cioè di un testo instabile e mutevole e, come tale, testimone di trasformazioni culturali. Di fatto si usava la filologia per giustificare la staticità del testo pubblicato, quando interesse della filologia dovrebbe essere l'esatto contrario: riconoscere i processi evolutivi.

Il mancato dialogo fra filologia musicale e lo specifico operistico, in particolare in Italia, appare evidente, per omissione, nelle pubblicazioni che Maria Caraci produsse a partire dal 2005¹³. Il motivo per cui l'opera è del tutto trascurata in quella che è la migliore ricostruzione storico-sistematica della filologia musicale si lega forse al disagio di fronte ai modi messi in atto dalla filologia d'opera, modi sostanzialmente estranei all'indagine che da quasi due secoli aveva rivolto attenzione al testo musicale¹⁴.

Come bene ha mostrato recentemente Emilio Sala, la filologia dell'opera è qualcosa che precede il *Barbiere*, e non nasce nell'alveo della filologia musicale, ma in risposta a un'improvvisa crisi d'immagine che patì Casa Ricordi alla fine degli anni Cinquanta. Quando nel 1958 l'editore milanese fu platealmente accusato di vendere partiture verdiane difformi dall'autografo, fu necessario correre ai ripari per non perdere

ORG FEDER e HUBERT UNVERRICHT, *Urtext und Urtextausgaben*, «Die Musikforschung», XII/4 (1959), pp. 432-453 (trad. it.: *Urtext ed edizione Urtext*, in CARACI, *La filologia musicale*, III, pp. 57-82).

¹² «L'interesse per la mobilità del testo nel tempo contraddistingue la filologia della seconda metà del Novecento»; cfr. MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale*, I: *Fondamenti storici e metodologici della Filologia musicale*, 2005, p. 61, dov'è anche un *excursus* storico della filologia di quegli anni (§ II.8).

¹³ CARACI, *La filologia musicale*; il disinteresse del lavoro per la filologia d'opera si protrae nel secondo volume (2009) e si limita a un paio di contributi nel terzo (2013).

¹⁴ E tuttavia, come Caraci dà spazio ai pur problematici *opera omnia* ottocenteschi, anche la filologia operistica avrebbe tratto giovamento da una ricostruzione storico-critica di un fenomeno indubbiamente anomalo. Simile disinteresse è anche nel più snello (e d'impostazione più manualistica) JAMES GRIER, *The critical editing of music. History, method, and practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

la faccia¹⁵. Far proprio il fermento filologico che si andava diffondendo in quegli anni sembrava la strada più efficace. La contrapposizione fra volontà d'autore e varianti di tradizione, invece di aprire un dibattito sull'instabilità intrinseca di ogni testo ed eventualmente riconoscere il valore storico della tradizione, fu risolta sbrigativamente con la richiesta di una "nuova" versione, ora detta "critica", che avrebbe dovuto esser frutto della scienza filologica, ma che altro non era che la restituzione di un testo – in genere l'autografo (di cui Ricordi era in possesso) – elevato a volontà d'autore. Il concetto stesso di "volontà d'autore" era stato però ipotecato da almeno mezzo secolo, dalla crisi del metodo Lachmann – l'interesse del filologo non essendo ora più la ricostruzione di un archetipo ideale, ma semmai la *mouvance* di quel testo – e i filologi avevano imparato che anche l'autografo non poteva ricondursi a una condizione statica, quale che fosse la sua autorevolezza¹⁶.

L'Istituto di studi verdiani, coinvolto da Ricordi, oppose difficoltà e venne sostituito dalla Chicago University Press. I tempi si dilatarono e la prima edizione licenziata non fu, come auspicato, il *Rigoletto* di Verdi ma un'opera di Rossini¹⁷. La Fondazione pesarese, pur coinvolta successivamente, aveva risposto subito alle sollecitazioni di Ricordi e la sua determinazione permetterà il varo dell'*Edizione* dell'opera del maestro, pubblicazione la cui fortuna fu garantita a partire dal 1980 dalla simbiosi con il Rossini opera festival.

L'attività di promozione prodotta intorno alle nuove edizioni critiche fu un'operazione soprattutto commerciale (non a caso venne riconosciuto alle edizioni critiche il diritto d'autore)¹⁸. Lo scambio era alla pari: l'editore godeva del prestigio accademico (ma relegato in apparati

¹⁵ EMILIO SALA, *L'Istituto nazionale di studi verdiani e la preistoria dell'edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi*, in *Le note del ricordo*, a cura di Emilio Sala, Padova, Nova Charta, 2015, pp. 61-70. L'episodio ricordato da Sala, nato dalle accuse di Denis Vaughan, è narrato anche in GOSSETT, *Divas*, § 4, dove, pur occupando alcune pagine, è però liquidato come un aneddoto, senza conseguenze di rilievo.

¹⁶ La natura "in movimento" del testo è la sua condizione normale, e la sua condizione di autografo lo cala semmai più direttamente nel processo evolutivo-compositivo (come mostra ad esempio il caso della *Messe rossiniana*); nello specifico operistico non lo esime poi dal confrontarsi con numerosi altri livelli testuali esterni (libretto, censura, scenografia, azione); su questi aspetti cfr. CARACI, *La filologia musicale*, I, § III.6.

¹⁷ La prima partitura pubblicata fu *La gazza ladra* (1979) – del *Barbiere* Ricordi aveva pubblicato (nel 1969) solo lo spartito – preceduta dai criteri editoriali dell'*Edizione* a cura di Cagli, Gossett e Zedda (1974); cfr. PATRICIA B. BRAUNER, *Editing Rossini*, in *The Cambridge companion to Rossini*, a cura di Emanuele Senici, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 216-228: 217.

¹⁸ Per gli aspetti più strettamente legali cfr. GIOVANNA CARUGNO, *Critical edition of an opera. A new look for an old lady? The boundaries of copyright protection in the EU*

illeggibili) e la musicologia entrava a far parte del giro importante (per qualcuno fu anche occasione di carriera). A nessuno importava che quella fosse una filologia molto *sui generis* e di fatto mossa da esigenze solo in parte musicologiche.

Non vorrei che di questa ricostruzione si enfatizzino però solo gli aspetti negativi: malgrado gli esordi un po' guasconi poi c'è stato modo di correggere il tiro. Nel tempo, il confronto continuo con partiture d'opera ha realmente obbligato a ragionare sulla filologia dell'opera, e ha indotto la musicologia, di fronte a condizioni complesse, a ragionare sul concetto di autenticità anche in riferimento all'opera¹⁹. Proprio in ragione della sua propensione analitica la filologia riesce a essere la chiave indispensabile per una conoscenza "da vicino" della musica. Il confronto fra varianti serve, prima ancora dell'individuazione di quella preferibile, a una messa a fuoco dei processi evolutivi che possono fare luce sulla fortuna della composizione o, in casi di materiali preparatori e riscritture, sul processo compositivo.

La *Messe* è un caso emblematico di questa seconda opzione, e merita di diventare un confronto costruttivo, non limitato all'edizione critica, per mostrare come una filologia del testo musicale dovrebbe esistere a prescindere dal suo rapporto con l'edizione, potendosi liberare da quel pregiudizio che la vuole maniacalmente concentrata sull'ecdotica testuale e sulla destinazione editoriale.

Il caso della *Messe*

Ciò che distingue i *Péchés de vieillesse* – intesi globalmente come l'ultima produzione di Rossini – dalle opere prodotte in gioventù è la stratificazione. Rossini, a partire dal suo ritiro dalle scene, modifica per tutta la vita i suoi autografi con ritocchi, rettifiche, aggiunte. È quella "sindrome da grattino" che testimoniano i più intimi fra gli ospiti accolti a

countries, in *Law and opera*, a cura di Filippo Annunziata e Giorgio Fabio Colombo, Cham, Springer, 2018, pp. 269-282.

¹⁹ La complessità del fenomeno che mette in relazione il testo con la volontà d'autore e quindi con la sua esecuzione è l'aspetto più significativo. Il dibattito, per altro sfaccettato, ha avuto per un breve tempo anche un impatto musicologico, basti ricordare la discussa miscellanea di RICHARD TARUSKIN, *Text and act. Essays on music and performance*, Oxford, Oxford University Press, 1995. In ambito operistico si registrano letture metodologiche in genere scaturite, com'è per questo contributo, parallelamente alla realizzazione di un'edizione critica. Purtroppo manca ancora una disamina d'insieme (e delle sue contraddizioni).

Passy²⁰. Un tipo di comportamento che è proprio delle insicurezze di Rossini e che appare poco evidente nella produzione teatrale giovanile: i tempi rapidi con cui veniva licenziata un'opera e la macchina di copiatura professionale che si produceva attorno non davano la possibilità a Rossini, se non occasionalmente, di intervenire con correzioni sui suoi manoscritti. Al contrario sui *Péché*s – svincolati dall'evento dell'allestimento – è quasi sempre possibile riconoscere più fasi d'intervento correttivo, modifiche e ripensamenti che si sovrappongono negli anni. La *Messe*, e in particolare la stesura da camera, è probabilmente il caso più clamoroso e complesso di questo comportamento.

Sulla base di condizioni codicologiche, inchiostri e grafie, unitamente al raffronto con redazioni provvisorie e informazioni collaterali, è stato possibile identificare otto fasi di lavoro, protrattesi per almeno sei anni, che mostrano come Rossini abbia operato per espansione a partire da un brano di circostanza.

Ne ho già parlato, pertanto mi limiterò a una sintesi²¹. All'origine (1862) non vi era che un *Kyrie* encomiastico per pianoforte e otto voci, o meglio il contorno aggiunto a un frammento dell'amico Louis Niedermeyer da poco scomparso: quasi una cornice intarsiata per una foto-ricordo²².

La primavera successiva (1863) Rossini pensa di espandere il brano in una composizione più ampia intitolandola, in italiano, *Piccola messa di Gloria*, sempre per coro da camera²³. Il modello è quello della messa italiana a tre tempi – *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* – su cui Rossini si era già impraticchito in gioventù²⁴. In questa seconda fase il *Credo* è scritto *ex novo*, mentre almeno quattro dei sei numeri del *Gloria* sono adattamenti di *Péché*s *de vieillesse* preesistenti. O così parrebbe: questa sorta di “autoimprestito”, che è documentato per il *Prélude* e l'*O salutaris*, rimane una congettura in riferimento ai quattro numeri interni del *Glo-*

²⁰ «[...] ritornando spesso a rileggerli e a cambiar note, che egli suole cancellare usando il grattino» riferisce il pittore Guglielmo De Santis; per questa e altre testimonianze, cfr. DAOLMI, *Testi*, pp. 16-17.

²¹ Per tutti i dettagli si veda DAOLMI, *Testi*; ho descritto il processo compositivo sommariamente anche in *Una messa quasi per caso*, in *Gioachino Rossini: Petite messe solennelle*, programma di sala, Pesaro, Rossini opera festival, 2014, pp. 11-17 (trad. ingl. *ibidem*, pp. 19-26).

²² L'appropriazione rossiniana del passo di Niedermeyer era stata portata alla luce da KURT LUEDERS, *Il «Christe eleison» della «Petite messe solennelle». Il suo contesto e la sua origine nella «Messe solennelle» di Louis Niedermeyer*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XLIII (2003), pp. 5-18.

²³ Il titolo e la dedica originale, oggi dispersi, furono registrati su un giornale dell'epoca (cfr. DAOLMI, *Testi*, p. 19, e più in dettaglio pp. 35-36).

²⁴ Cfr. DAOLMI, *Testi*, p. 18, nota 16.

ria, perché l'ipotesi muove da una scrittura tipicamente pianistica dei brani e dai tempi rapidissimi di realizzazione di questa fase del lavoro.

Proprio le stratificazioni redazionali permettono di comprendere che la possibilità della destinazione orchestrale era già *in nuce* in questa fase. L'idea di aggiungere l'armonium (un indizio concreto nell'ipotesi di una imminente orchestrazione) si colloca infatti durante la composizione del Credo e in seguito venne estesa a Kyrie e Gloria. L'uso degli strumenti è puramente funzionale al sostegno e all'amalgama delle voci, e non ha alcuna funzione concertante: lo scopo quindi non è la creazione di un particolare colore strumentale. Del resto la combinazione pianoforte e armonium, oggi così insolita, in quegli anni era comunissima nelle riduzioni per uso domestico. I due strumenti erano diffusi nelle case parigine e diventano la scelta più semplice per "riasumere" un organico sinfonico²⁵. Il Credo in particolare, pur scritto *ex novo*, usa pianoforte e armonium senza alcun connotato idiomatrico che rimandi a una scelta timbrica mirata (emblematico l'esordio con ottave e tremoli, formule tipiche di una scrittura per orchestra). I brani del Gloria che mostrano con evidenza la loro destinazione pianistica sono tali solo perché erano già stati scritti per pianoforte, ma alcuni elementi connettivi, ragionevolmente aggiunti in questa fase, attestano la destinazione orchestrale: penso ad esempio alle forcelle che seguono alcuni accordi tenuti, immotivati in una scrittura pianistica (es. 1)²⁶:



es. 1: *Gratias*, bb. 1-4

²⁵ I due strumenti, spontaneamente complementari, permettevano di restituire in privato la pienezza orchestrale; sulla fortuna parigina di questo *ensemble*, cfr. DENIS TCHOREK, *Les duos pour piano et harmonium en France*, «Revue de musicologie», XCIII/2 (2007), pp. 337-397. La fortuna domestica dell'armonium, strumento espressivo, cioè in grado di gestire le dinamiche, è attestata dal gran numero di modelli di strumento prodotti in quegli anni. L'armonium Debain, posseduto dai Pillet-Will e usato per la prima esecuzione della *Messe*, era uno dei tanti esperimenti dell'epoca; cfr. RENATO MEUCCI, *L'harmoniconce Debain*, in DAOLMI, *Testi*, pp. 87-91.

²⁶ L'esempio è tratto dalle prime battute del *Gratias*: se ammettiamo che il brano esistesse preventivamente appare evidente che quest'introduzione sia stata aggiunta ma, sulla base del manoscritto, si osserva che le battute erano presenti già nel 1863, quando il brano divenne parte della *Piccola messa di Gloria*.

Quando i banchieri Pillet-Will chiederanno a Rossini un brano per inaugurare la loro nuova residenza, Rossini deciderà di usare la messa bolognese a tre, ma espansa nella forma canonica a cinque, completata cioè con Sanctus e Agnus Dei. Le prove per l'esecuzione resero necessaria l'aggiunta di un preludio strumentale dopo il Credo per far riposare i cantanti, e le grandi dimensioni del salone Pillet-Will obbligarono a espandere il coro da due a quattro parti e ad aggiungere, di rinforzo, un secondo pianoforte verticale.

All'indomani di questa prima esecuzione (1864), il cui successo indurrà a replicare il concerto anche l'anno successivo, la fase di orchestrazione diventa urgente. È in questo momento che Rossini ritiene di poter intervenire nel dibattito sulla musica sacra sorto da tempo a Parigi. Il dibattito – che vedeva contrapposto un rinnovamento rivolto al passato (il gregoriano e Palestrina) contro una conservazione dello stile “teatrale” preferito dalla musica sacra più popolare – s'intersecava a un diffuso interesse degli intellettuali francesi per la storia della liturgia musicale legata ai frequenti rivolgimenti politici di quegli anni²⁷. La lettera al papa sul ruolo delle voci femminili, il coinvolgimento di Liszt e la convinzione di poter offrire una risposta alla nuova liturgia musicale vanno di pari passo con l'orchestrazione della *Messe*²⁸. Dopo il fallimento delle trattative con il papa, l'inserimento dell'*O salutaris*, tipico delle messe parigine²⁹, vuol togliere ogni patina d'italianità alla composizione, che diventa francese fin nelle didascalie diligentemente ritradotte. Numerose modifiche interne, in genere connettive fra i movimenti, inserite nella versione orchestrale saranno trasferite, per uniformità, anche alla stesura da camera. I due autografi che Rossini lascia a testamento sono infatti interamente sovrapponibili e le apparenti discrepanze che spesso si registrano fra versione orchestrale e versione da camera si legano a incisioni che si rifanno alle prime edizioni a stampa, più spesso basate su una redazione intermedia, vicina all'esecuzione Pillet-Will, e non alla redazione ultima dell'autografo³⁰.

²⁷ FRANCESCO RIVA, *Il dibattito sulla musica sacra nella Francia di Rossini*, in DAOLMI, *Testi*, pp. 97-106, e la bibliografia ivi segnalata, da integrarsi con AMÉLIE DUBREUIL-PORRET, *Félix Clément et la restauration de la musique d'Église. Contexte politico-religieux éditoriaux*, «Revue de musicologie», XCIX/2 (2013), pp. 271-294.

²⁸ Il grosso delle testimonianze in merito al rapporto con Pio IX e Liszt è in STEFANO ALBERICI, *Rossini e Pio IX. Alla luce di documenti inediti dell'Archivio segreto vaticano*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», [XVII]/1-2 (1977), pp. 5-35.

²⁹ FERDINANDO SULLA, *Note su «O salutaris hostia»*, in DAOLMI, *Testi*, pp. 107-108.

³⁰ Sia chiaro che nessuna opzione è giusta o sbagliata: vi sono apprezzabili incisioni che hanno preferito eseguire la *Messe* nella forma delle edizioni ottocentesche

La maniacalità con cui sono curati entrambi gli autografi, nonché la coerenza interna, testimoniano quanto l'idea del lavoro finito fosse precisa nella testa di Rossini. Del resto, anche nella pur diversa condizione di *Piccola messa di Gloria*, il connotato innovativo di una vocalità non estranea al teatro ma in ogni caso anti-virtuosistica era già in atto. Si tratta di una proposta equidistante dalle posizioni estreme assunte dalla musica sacra di quegli anni, e in questo senso non facilmente collocabile.

Organico sperimentale

Più che l'uso di pianoforte e armonium, è invece l'uso delle voci uno gli aspetti insoliti messi in evidenza dall'indagine sugli autografi. Rossini in entrambi i manoscritti ripete insistentemente che i solisti debbano cantare sempre, anche quando in presenza del coro. Si tratta di una richiesta che fino a oggi è stata sistematicamente disattesa in ossequio a una prassi che, oltre a temere gli affaticamenti vocali dei solisti, risponde a un'estetica tradizionale di alternanza antifonale fra spazi contrapposti, con i solisti posizionati davanti e il coro dietro.

L'uso invece costante dei soli trasforma il coro in una sorta di occasionale "riverbero" delle voci, quasi un addensamento di momenti particolari del canto. Al di là dell'impegno vocale – ma la rotazione dei registri e l'equilibrio della distribuzione corale rende la prescrizione praticabile – la richiesta obbliga all'uso di un coro *limitato* nel numero delle voci: non avrebbe infatti senso imporre al solista di cantare soffocato dalla massa corale. Al contrario un coro da camera potrebbe realmente "colorare" la voce del solista e darne profondità. Ma se un coro di pochi elementi si giustifica nella versione da camera, rischia di sparire nella versione d'orchestra.

Per spiegare l'apparente incongruenza bisogna riconsiderare il ruolo dell'organo. Benché nell'edizione Ricordi del '57, quella comunemente usata nelle società corali, la parte dell'armonium fosse stata

(penso a quella di Rupert Hubert per l'etichetta Hänssler, 2002) o con strumenti molto vicini a quelli usati in casa Pillet-Will (esecuzioni elencate in JEROME F. WEBER, *Petite messe solennelle* [1863/67], in *Musica discologus 2. Musiche e scritti per l'80° anno di Carlo Marinelli*, a cura di Maria Emanuela Marinelli e Anna Grazia Petaccia, Pisa, ETS, 2007, pp. 785-799: note 16, 33, 43). Purtroppo l'edizione moderna, anche critica, privilegia un solo livello della stesura, spesso implicitamente affermando che quello è l'unico degno di essere ascoltato.

sostituita da una più simile a quella dell'organo in orchestra, va rilevato che le due stesure – armonium e organo – sono state pensate con diversa funzione. Se l'armonium serve a Rossini da un lato per i tenuti e dall'altro per sostenere le voci e meglio fonderle col pianoforte, nella versione d'orchestra l'organo perde apparentemente questo ruolo, al punto da sembrare inutile. Non è infrequente del resto il caso in cui oggi si esegua senza³¹. La parte in effetti non è mai concertante e, se non fosse per il preludio, potremmo non accorgerci della sua presenza. Qual è allora la funzione?

Sono gli archi a giustificare la presenza dell'organo. Violini, viole, violoncelli e contrabbassi non sono quasi mai trattati come sostegno armonico e in generale evitano tenuti e prolungate fasce di sfondo. Assecondando la scrittura ritmica del pianoforte – evidentemente non semplicemente idiomatica ma espressiva – s'incaricano di restituire un accompagnamento nervoso e staccato. L'organo a questo punto, oltre a rendere il colore della liturgia, offre al coro il rinforzo necessario, lasciando agli archi l'esclusiva funzione ritmico-percussiva. Si pensi ad esempio al celebre esordio del Kyrie con l'accompagnato staccato e ritmato degli archi; si pensi ai fugati di Gloria e Credo, la cui ritmica, che sottolinea il contrappunto serrato, è resa dallo staccato di viole e violoncelli, unito ai bicordi secchi di violini e bassi; o ancora al Qui tollis che, lasciato l'arpeggio alle arpe, colora le armonie con tenuti affidati esclusivamente ai fiati, per scandire il ritmo sempre con gli archi. È chiaro che il numero esteso di archi che si usa oggi, invece di enfatizzare la spigolosità dell'accompagnamento che tanto rende affascinante la versione da camera, sfoca i contorni dell'accompagnamento e rende monocromatica l'orchestra, spesso tesa in un legato che crede di au-

³¹ L'alibi spesso avanzato per cui in molte sale da concerto manca l'organo trova sponda nei materiali d'orchestra preparati da Ricordi nel 1957 (contestualmente alla nuova riduzione per pianoforte e armonium), assente l'organo, da integrarsi eventualmente con la parte per armonium pubblicata nella riduzione. Solo nel 1996 fu predisposta una revisione del materiale d'orchestra che integrava l'organo. Anche l'armonium nell'organico cameristico era percepito come «ad libitum», almeno in tutte le numerose edizioni ottocentesche. La stessa seconda edizione Ricordi (1957) stampava la parte dell'armonium (ovvero una riduzione dell'organo) su due righe di dimensione ridotta. Sebbene non esistano incisioni da camera senza armonium, la soluzione non è infrequente in concerto. Al contrario sono state incise esecuzioni senza il secondo pianoforte (come ad esempio la celebre del 1976 diretta da Romano Gandolfi). Va tuttavia riconosciuto che, malgrado fino al 1980 sia mancata una pubblicazione della parte, perlopiù le esecuzioni destinate al mercato discografico hanno preferito usare due pianoforti (anche per sostenere cori spesso assai numerosi). Per un censimento delle incisioni precedenti il 2005, cfr. WEBER, *Petite messe*.

mentarne il *pathos*, ma che invece, oltre a rendere superfluo l'organo, va contro l'intuizione timbrica originaria.

A questo punto l'orchestrazione di Rossini, da sempre tanto criticata, ritrova la coerenza di una soluzione sperimentale. Il peso armonico è soprattutto spostato sui fiati o, in presenza del coro, sull'organo. L'uso di fiati molto diversi (con varie tipologie di corni e trombe, con o senza pistoni) va nella direzione di frastagliare la gamma cromatica. La forza ritmica della partitura è tutta negli archi, che dovrebbero restituire un'esecuzione al possibile trasparente e ruvida. La *Messe* pertanto appare coerentemente una composizione per quartetto vocale, cui un piccolo coro dà occasionalmente profondità drammatica e il cui accompagnamento orchestrale è meglio espresso da una piccola orchestra.

L'idea di «piccola messa» si conserva anche nella versione d'orchestra, il cui connotato cameristico, quasi di gruppo strumentale e piccolo coro, deve essere conservato per non alterare sia gli equilibri della scrittura, sia gli scopi di un brano la cui espressività è tutta interiore e privata. L'obiezione per cui i fiati usati da Rossini sono una compagine estesa che obbliga ad ampliare archi e coro, decade dopo un primo confronto con la partitura. È vero che Rossini usa molti fiati, ma raramente tutti insieme, la finalità essendo soprattutto coloristica: in effetti, a parte nei fugati, i fiati puntellano la partitura più che imporsi come massa³².

Questa chiave di lettura sposa d'altra parte le condizioni di molte chiese parigine – per Rossini luogo ideale d'esecuzione per la sua *Messe*³³. Qui spesso lo spazio per il coro è limitato, la preparazione della compagine corale non necessariamente professionale e l'unica garanzia di qualità vocale poggia sulle voci soliste che devono necessariamente cantare sempre, svolgendo la funzione di parte-guida. L'idea di un'orchestrazione tersa e trasparente, cromaticamente molto varia, su cui si muovono quattro voci liriche è certamente il suono che Rossini ha in

³² Gli stessi quattro corni non suonano quasi mai insieme. Rossini semmai, con tre fagotti e tre tromboni, ricerca sonorità cupe (il terzo fagotto era in origine un contro-fagotto), non necessariamente potenti (la tuba che oggi sostituisce l'originario oficleide tende ad appesantire la sezione degli ottoni).

³³ In realtà l'esecuzione della *Messe* rossiniana in chiesa, anche in riferimento alle prime esecuzioni postume, fu veramente un'eccezione; cfr. RIVA, *Il dibattito sulla musica sacra*, pp. 105-106, e CARLO LANFOSSI, «*La réclame recommence, elle mûrit la solennité*». *Critica musicale e recezione della versione orchestrale della «Petite messe solennelle»*, in DAOLMI, *Testi*, pp. 125-138: 126.

testa e che non solo realizza nella versione da camera, ma riconferma nella destinazione orchestrale; soluzione che nulla ha a che vedere con la monumentalità sinfonica verso cui, all'indomani della sua morte, si sarebbe indirizzata l'orchestra tardo-ottocentesca; e ovviamente soluzione molto distante anche da tutte le attuali esecuzioni della *Messe*. È chiaro che l'espansione ipertrofica dell'organico, segnatamente nella parte corale – come tendono a fare oggi anche le versioni da camera – va proprio nella direzione opposta ai propositi di Rossini.

Nuovi compiti per la filologia

Tutto questo fraintendimento muove da un *wishful thinking* che ha ragioni storiche. Un'intervista all'anziana Marchisio, la prima interprete della *Messe*, pretese far dire alla cantante che Rossini in quell'occasione le aveva confessato di prediligere la versione da camera. Quell'intervista di Vittorio Podrecca, apparsa alla fine degli anni Dieci, pochi mesi dopo la morte del contralto, verrà incessantemente ricordata proprio per quella frase che è dubbio sia stata detta. Queste le parole messe in bocca alla Marchisio:

In quei giorni ci faceva sentire l'istrumentazione della Messa dicendoci: «La preferisco a solo piano e armonio come l'abbiamo eseguita, ma siccome sono sicuro che dopo la mia morte la farebbero strumentare da un altro, preferisco pensarci io»³⁴.

Non è solo il triplice livello di trasmissione (Podrecca che riporta Marchisio che riporta Rossini) che rende la testimonianza discutibile. Come poté infatti Rossini far «sentire» alla cantante una strumentazione avendo a disposizione un pianoforte? E poi se anche quella frase fosse stata realmente detta, chi può escludere che non fosse una lusinga rivolta alla Marchisio (“preferisco la *nostra* versione” ovvero “quella che hai cantato tu”). Insomma affermazioni incerte sotto troppi punti di vista per interpretare, come s'è fatto, i sentimenti di Rossini³⁵. La

³⁴ VITTORIO PODRECCA, *Con una cantante d'altri tempi*, «Il primato artistico italiano», 1/2 (novembre 1919), pp. 32-35: 35.

³⁵ La divulgazione di questo episodio avvenne attraverso GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 2 voll., Tivoli, Chicca, 1927, II, p. 463, che omette Podrecca rendendo la frase testimonianza diretta della Marchisio.

versione da camera era ciò che, almeno all'inizio, la cultura cattolica detestava – Pio X aveva in quei giorni escluso l'uso del pianoforte dalla musica liturgica³⁶. Pertanto la *Messe* fu adottata dalla sinistra prima antifascista e poi d'avanguardia per fare del brano un baluardo di controcultura, pretendendo di riconoscerci, come detto, i prodromi delle *Noces* di Stravinskij³⁷. Si è preferito non *capire* l'orchestrazione di Rossini, perché tanto la versione da camera offriva già quello di cui c'era bisogno. Che la *Messe* diventi testamento prima ancora stilistico che spirituale sarà un concetto che pervaderà tutta la critica rossiniana, senza eccezioni: «oggettività» e «antiromantico» saranno parole usate diffusamente per porre la *Messe* in un prospettiva avveniristica con un messaggio «volutamente affidato ai posteri»³⁸. Ma sono soprattutto le orecchie del Novecento che, contigue all'avanguardia, recepiscono la combinazione liturgia e pianoforte come una condizione estetica³⁹.

Al di là di tali giudizi, mi preme osservare che, sia la condizione *in progress* della *Messe*, sia la sua predisposizione a essere orchestrata (testimonianza di una posizione precisa di Rossini in merito al ruolo della musica sacra) sono tutti aspetti che senza l'indagine sul testo sarebbe stato molto difficile mettere a fuoco. La stessa possibilità qui proposta di ripensare alla sua prassi esecutiva muove dalla ricerca filologica e, se non si scontrasse con i conservatorismi della tradizione esecutiva, potrebbe innestare un interessante processo di rivalutazione dell'opera⁴⁰.

Purtroppo questo ruolo consapevole della filologia – cioè di una filologia che indaga i testi per investigare la condizione storica, per trarre dal processo compositivo nuovi spunti sulla personalità del compositore, per comprendere più da vicino la musica in analisi – tale funzione sembra non rientrare più negli scopi della disciplina, segnatamente ope-

³⁶ Nel *motu proprio Tra le sollecitudini* (1919). La *Messe* come manifestazione anticattolica si affermò a partire dal secondo Dopoguerra: la prima incisione della versione da camera è del 1954 (sotto la guida di Renato Fasano), quando tutte le registrazioni precedenti sono sempre per orchestra (cfr. WEBER, *Petite messe*).

³⁷ O eventualmente Franck (CAGLI, *L'ultima stagione*, p. 332), o Fauré, o Poulenc (RICHARD OSBORNE, *Off the stage*, in *The Cambridge companion*, pp. 124-135: 134).

³⁸ BRUNO CAGLI, *Rossini*, p. 11, e anche ID., *L'ultima stagione*, p. 332.

³⁹ Cfr. GUARNIERI, *La recezione dell'ultimo Rossini*, che evidenzia un recupero consapevole dell'ultimo Rossini da parte dell'avanguardia a partire dagli anni Cinquanta del Novecento.

⁴⁰ Quest'auspicio al momento non si è ancora realizzato. La dipendenza della filologia musicale verso l'editoria almeno per la musica ottocentesca ha mancato d'innestare un dialogo fra interpreti e musicologi. Bisogna poi ammettere che l'enorme impegno profuso nella "ripulitura" delle partiture non è stato altrettanto solerte nel riconoscere una legittimità all'evoluzione della prassi (e quindi dei testimoni).

ristica, a cui è ormai richiesto solo un burocratico accumulo di varianti, in apparati formalmente inattaccabili, ma muti e spesso relegati in annotazioni poco accessibili⁴¹. La diffusa convinzione per cui la filologia debba dare un testo attendibile per poi, su queste ripulite edizioni, dar agio al musicologo di produrre idee è una pericolosa ipocrisia. Oltre a ridurre l'indagine filologica ad atto compilativo – alibi che alimenta il discredito comune rivolto alla disciplina – tale “scorciatoia” dimentica che ciò che vale sono proprio le ore passate sul testo, il confronto diretto con i testimoni, la necessità di spiegare non solo la fenomenologia delle varianti ma anche le loro ragioni, elementi che producono un valore aggiunto alla ricerca filologica. Se si dividono le carriere – ovvero: il filologo “scemo” prepara le edizioni che userà il musicologo *à la page* – si uccide la filologia musicale (che diventerà sempre più l'applicazione di asettici criteri editoriali) e si priva l'indagine sulla musica delle risposte che l'instabilità del testo può ancora offrire.

Le accuse alla filologia, come noto, non sono nuove; nella sua formulazione più clamorosa risalgono almeno a Joseph Kerman⁴², ma per peccato d'orgoglio una risposta efficace non è mai stata data, se non attraverso appunto la ripartizione dei compiti⁴³. Il risultato è che oggi bisogna evitare d'inserire la parola «filologia» in una richiesta di bando europeo se non si vuole essere trascurati già al primo *step*. Le ragioni addotte dai detrattori hanno una loro legittimità: in un'ottica estesamente utilitaristica lo sforzo è sovradimensionato e i risultati modesti, con vantaggi che andranno in gran parte agli editori. Quest'ultimo aspetto appare vittima, almeno in Italia, proprio del diritto d'autore,

⁴¹ Si osservi come non sembra importare a nessuno che all'apparato non si possa accedere a partire dalla musica: come se in un saggio con le note a fondo libro fossero eliminati dal testo i numeri di rimando, ciascuna nota essendo introdotta dalla pagina/riga cui si riferisce. Questo palese sintomo di disinteresse per l'apparato fa il paio con la parcellizzazione delle informazioni sparse in note disgregate e spesso prolisse. Nella *Messe*, pur cercando di non alterare troppo l'impianto dell'*Edizione*, ho scelto di trattare il grosso dei problemi testuali in forma discorsiva nell'ampia parte introduttiva e limitare l'apparato, al possibile sintetico, agli aspetti descrittivi secondari, per aprire semmai schede esplicative su questioni più articolate. Voglio riconoscere alla Fondazione Rossini ampia disponibilità ad accogliere il mio diverso approccio.

⁴² Una sintesi della vicenda è in NICHOLAS COOK, *Music. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1998 (trad. it. *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2005), § 6.

⁴³ In realtà qualche risposta c'è stata – penso ad esempio alle posizioni prese dalla *new philology* che, pur da storicizzare, riconobbero come inevitabile l'instabilità del testo – ma al momento, almeno in merito alla musica, nuove metodologie d'approccio si rintracciano solo nell'ambito della medievistica o dell'*early music* (quest'ultimo quasi esclusivamente focalizzato su questioni di prassi esecutiva).

riconoscimento che alla fine ha fatto più male che bene alla disciplina. Non solo per aver privilegiato solo alcune circostanze editoriali – *in primis* i grandi autori del melodramma – ma per aver indotto gli editori a rincorrere l’etichetta di “edizione critica” senza aver interesse alle reali potenzialità *critiche* della ricerca testuale. I grandi apparati editoriali, d’altra parte, sembrano servire solo a garantire una “criticità” di facciata, non un’indagine sul testo che dica qualcosa di nuovo su quel testo.

Se però l’equazione riduttiva filologia-uguale-apparati ha offerto il destro per sparare a zero sulla disciplina, le colpe per non aver voluto rivendicare un’identità diversa sono proprio della filologia musicale; non solo perché spesso autoreferenziale, ma proprio perché, ingabbiata dalle logiche editoriali, è apparsa disinteressata a difendersi in quanto strumento d’indagine.

L’idea che la partitura orchestrale della *Messe* sia un atto “eversivo” non appare dall’edizione, ma solo dalla ricostruzione del processo compositivo. Gli interpreti che hanno adottato l’attuale edizione della *Messe* (2013) non credo abbiano notato differenze significative con le edizioni precedenti, a parte la correzione di pochi errori: l’idea di suono che si propone non è infatti nel testo editato, ma nel processo di trasformazione che quel testo testimonia. Certo, per accorgersene, bisogna confrontarsi con la prefazione all’edizione e non limitarsi a concertare le parti. Purtroppo la convinzione che la filologia non abbia nulla da offrire alla *performance*, se non un testo corretto, persiste. In merito alla *Messe* il risultato è che, malgrado la qualità degli interpreti, gli ascoltatori si sono rinsaldati nella convinzione di essere di fronte a una “trascrizione” inefficace. Per una volta, provare a sperimentare come *suonano* i suggerimenti “critici” dell’edizione invece di limitarsi a pagarne i diritti potrebbe essere non solo un modo per riscoprire una partitura bistrattata, ma l’occasione di riconsegnare a Rossini un pezzo importante della sua opera.

THINKING ABOUT THE *PETITE MESSE*: THE ROLE OF MUSIC PHILOLOGY BETWEEN HISTORICAL RESEARCH AND PERFORMANCE PRACTICE

The mounting diffidence toward philology and specifically music philology justifies itself at best in terms of a fanciful attempt to reconstruct a text without keeping performance in mind, and at worst by considering lists of variants as useless for understanding musical phenomena. The essay reconsiders the emergence of current editorial models,

which, especially when it comes to opera, seem concerned more with commercial needs than scholarly ones, while at the same time keeping at bay those who are not themselves philologists. Starting from the case of the *Petite messe*, recently published by the Fondazione Rossini, the essay highlights the key role of philology in answering historical questions, regarding not only the compositional process, but also the social and political context in which musical works emerge.