

IL LIBRO DI MUSICA

*Per una storia materiale
delle fonti musicali in Europa*

a cura di

Carlo Fiore

con contributi di

Luca Aversano

Giacomo Baroffio

Marco Beghelli

Stanley Boorman

Vincenzo Borghetti

Tim Carter

Mariateresa Dellaborra

Anik Devriès-Lesure

Mark Everist

Piero Gargiulo

Franco Pavan

Angela Romagnoli

Maria Grazia Sità

John Stinson

Claudio Toscani

15 L
B.
069

Proprietà letteraria riservata.
La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione
o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia,
in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet)
sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

© 2004 L'EPOS Società Editrice s.a.s.
di Biagio C. Cortimiglia & C.
Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo
telefono 091 6113191 • fax 091 6116011
www.portidiulisse.it
info@lepos.it

Progetto grafico
Maurizio Accardi
Cura redazionale
Laura Cosentino
Impaginazione
Grazia Lo Scudato
Revisione finale
Jessica Lo Jacono

CARATTERISTICHE
*Questo libro è composto in Adobe Garamond e
Helvetica Neue; è stampato su Ivory Print da 100
g/mq delle Cartiere Germagnano; le segnature
sono piegate a sedicesimo (formato rifilato 13,5 x 21
cm) con legatura in brossura e cucitura a filo refe;
la copertina è stampata su GardaMatt Art da 250
g/mq delle Cartiere del Garda e plastificata con
finitura opaca.*

Il libro di musica : per una storia materiale
delle fonti musicali in Europa / a cura di
Carlo Fiore. - Palermo : L'Epos, 2004.
(De charta ; 7)
ISBN 88-8302-264-5.
1. Musica - Storia - Fonti. I. Fiore, Carlo.
780.26 CDD-20

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana
"Alberto Bombace"

INDICE

9	INTRODUZIONE (di Carlo Fiore)
21	I libri liturgici musicali, con particolare attenzione ai codici italiani (Giacomo Baroffio)
43	Le fonti della musica polifonica, ca. 1170 - 1330 (Mark Everist)
65	I manoscritti musicali del Trecento (John Stinson)
89	Il manoscritto di musica tra Quattro e Cinquecento (Vincenzo Borghetti)
115	I primi stampatori musicali (Stanley Boorman)
137	L'editoria musicale tra Cinque e Seicento (Tim Carter)
163	La musica nei trattati italiani tra Cinque e Seicento (Piero Gargiulo)
193	Le intavolature (Franco Pavan)
215	Il manoscritto di musica nel Seicento (Angela Romagnoli)
239	La tradizione di musica manoscritta nel Settecento italiano (Mariateresa Dellaborra)
263	Un commercio in espansione: l'editoria musicale in Francia nel Settecento. Pratiche editoriali (Anik Devriès-Lesure)
277	Il libretto d'opera (Marco Beghelli)
315	L'opera italiana dell'Ottocento: le fonti manoscritte (Claudio Toscani)
341	La produzione di musica a stampa in Italia nell'Ottocento (Luca Aversano)
363	Note sulle partiture di musica nuova nella seconda metà del Novecento (Maria Grazia Sità)
383	BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE
393	INDICE DEI NOMI

L'opera italiana dell'Ottocento: le fonti manoscritte

di Claudio Toscani

Ad onta della popolarità e della capillare diffusione nazionale del melodramma, le partiture d'opera italiane sono trasmesse, fino all'Ottocento inoltrato, da una tradizione manoscritta. Il testo musicale "ufficiale" dell'opera è lo spartito, cioè la riduzione per canto e pianoforte, stampata e diffusa attraverso i canali del mercato amatoriale; le partiture complete, invece, sono uno strumento professionale escluso al pubblico e non vengono, di norma, date alle stampe. È questa una particolarità tutta italiana, che ha avuto importanti conseguenze storiche (non ultima, la mancanza di testi "standard", ufficializzati da una versione a stampa, per molte opere del primo Ottocento) e il cui retaggio è ancor oggi avvertibile nella scarsità di partiture d'opera disponibili per il comune lettore; ma più in generale, questa consuetudine ha avuto conseguenze su larga scala per la considerazione nella quale il melodramma è stato tenuto all'interno della società italiana, per il relativo ritardo con cui si è sviluppata una rigorosa riflessione critica sul repertorio (spesso investito, in passato, da una pregiudiziale prevenzione), per il ri-

tardo con cui è stata avvertita l'esigenza di sottoporre i testi a una revisione critica, applicando anche all'opera italiana i metodi della filologia altrove ampiamente collaudati.

La tradizione manoscritta delle partiture operistiche è spiegata da ragioni di varia natura. Ve ne sono innanzitutto di economiche: la mancanza di un mercato sufficientemente ampio per la stampa, ma anche l'esigenza di proteggere i diritti di proprietà, in un'epoca in cui è il possesso fisico della partitura che ne garantisce lo sfruttamento economico, e in un paese come l'Italia, in cui il diritto d'autore ha un riconoscimento tardivo. Ve ne sono altre, non meno importanti, da ricondurre allo statuto e alla natura estetica del melodramma, i cui testi – ritagliati, ancora nel primo Ottocento, su specifiche occasioni e su specifiche compagnie di canto – nascono in una forma virtualmente "aperta", passibile di futuri adattamenti. Altre ragioni ancora si spiegano con le caratteristiche storiche del sistema operistico italiano, connotato da rapidità e intensità produttiva, soggetto alle leggi dell'imprenditoria e a un'accesa concorrenza; un sistema produttivo "chiuso", i cui protago-

nisti condividono un atteggiamento pragmatico lontano da dichiarazioni di intenti o professioni di impegno artistico, e interferiscono generalmente poco con la vita culturale della società. Un sistema, infine, che accentua fortemente gli aspetti performativi ed esalta, prima ancora del testo fissato nella partitura, l'interpretazione vocale (all'interesse per i cantanti, preminente nell'Ottocento, oggi si affianca quello per il direttore d'orchestra e per il regista, ma ciò non muta i termini della questione). La tradizione manoscritta delle partiture d'opera è dunque un aspetto strettamente correlato a un genere e a un sistema produttivo specifici, che nella prima metà dell'Ottocento conoscono la loro massima espansione, prima che i rivolgimenti storici e sociali a metà del secolo ne mutino i meccanismi, le convenzioni, i principi estetici, facendo emergere nuove figure professionali e modificando un complesso sistema di rapporti mantenutosi invariato per due secoli abbondanti [1].

1] È tuttora difficile rintracciare dati completi sul patrimonio superstiti. Molti dati vanno confluendo nel *Répertoire international des sources musicales* (RISM), che un tempo si arrestava al sec. XVIII, e nel Sistema Bibliografico Nazionale (SBN); un'altra fonte d'informazione è l'Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano. Una concentrazione unica di partiture operistiche autografe dell'Ottocento è costituita dall'Archivio Storico di Casa Ricordi a Milano. Fondi particolarmente ricchi di manoscritti teatrali italiani dell'Ottocento si trovano presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella" di Napoli, il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, la Biblioteca del Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze, la

LA FUNZIONE DEI MANOSCRITTI

I testi "ufficiali" dell'opera italiana dell'Ottocento, per il pubblico che in teatro assiste alla rappresentazione e per gli appassionati che in privato ne ascoltano e riproducono i brani, sono il libretto e la riduzione a stampa per canto e pianoforte. Alla partitura completa, il pubblico di norma non ha accesso: questo documento materiale è destinato e riservato agli addetti ai lavori, agli operatori che lo utilizzano per allestire lo spettacolo operistico. Non esiste dunque alcuna convenienza economica nello stampare un testo che non troverebbe sufficienti acquirenti né avrebbe la possibilità di essere utilizzato in ambito domestico. È vero che tra il 1825 e il 1840 la casa editrice romana di Ratti & Cencetti dà alle stampe otto partiture operistiche di Rossini; ma è, questa, un'operazione eccezionale e isolata, legata forse al progetto di un'edizione completa, monumentale e celebrativa, delle opere del Pesarese. E l'editore

Biblioteca del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Milano, la Biblioteca Musicale Opera Pia Greggiati di Ostiglia, la sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma, la Biblioteca Musicale di Santa Cecilia di Roma, l'Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia, il British Museum di Londra, la Bibliothèque Nationale e la Bibliothèque-Musée de l'Opéra di Parigi, e in molte altre biblioteche pubbliche in Italia e all'estero. Il patrimonio è, comunque, estremamente disperso; segnalazioni continue emergono dai cataloghi d'asta, da collezioni private, dai cataloghi di librerie antiquarie. Un certo numero di manoscritti d'opera dell'Ottocento è riprodotto in facsimile nella serie a c. di P. Gossett, C. Rosen, *Early Romantic Opera*, Garland, New York 1978-1979.

fiorentino Guidi, che negli anni Sessanta stampa partiture d'opera in formato tascabile proponendo anche melodrammi del Sei-Settecento, lo fa per venire incontro al nascente interesse storico e antiquario di una parte del pubblico, non certo per licenziare testi destinati all'uso pratico. Le partiture d'opera italiane continuano, per gran parte dell'Ottocento, ad essere prodotte e trasmesse in forma manoscritta, perpetuando una tradizione che dura sin dalle origini del melodramma [2].

La destinazione pratica delle partiture d'opera manoscritte ne spiega l'aspetto esteriore e le caratteristiche notazionali. L'autore che stende una partitura teatrale non prepara un testo da consegnare all'editore per la stampa, vale a dire un testo definitivo, coerente e completo in tutti i suoi dettagli. Prepara invece un testo che verrà utilizzato nel corso di una o più rappresentazioni, che andrà in mano ai copisti, i quali ne effettueranno la copia e ne estrarranno le parti, e più tardi a un editore che preparerà riduzioni di estratti o di tutta l'opera. Redatto generalmente in gran fretta, questo manufatto fa uso abbondante di abbreviazioni, rimandi e segni convenzionali, e si serve di una notazione musicale che spesso è sommaria, imprecisa o addirittura contraddittoria. Nella stesura della sua partitura, l'autore si può per-

2] È vero che agli albori della storia dell'opera alcune partiture d'opera, una dozzina, vengono date alle stampe; ma l'operazione ha un intento più encomiastico che pratico: è legata

mettere di fissare sulla carta in forma veloce – e magari parzialmente incompleta – ciò che poi sarà interpretato, integrato, reso coerente da altri, che agiranno in base a una prassi, a un sistema di conoscenze e a un'estetica interiorizzati e largamente condivisi.

Ma anche a prescindere dalle imprecisioni della notazione e dalle lacune degli autografi, è lo statuto stesso della partitura operistica che ne fa un testo *sui generis*. Almeno fino a metà Ottocento il sistema dell'opera italiana, fortemente sbilanciato in favore dell'interprete e del momento esecutivo, condiziona il compositore e fa della partitura manoscritta, più che un testo definitivo e dotato di un'autonomia estetica, il documento che attesta una versione dell'opera legata a circostanze determinate. La partitura preparata per la prima rappresentazione di un'opera non resta di norma inalterata per gli allestimenti successivi: si dà per scontato che al mutare delle condizioni produttive e del cast vocale siano apportate al testo tutte quelle modifiche – adattamenti, trasporti, tagli, sostituzioni – che vengono giudicate opportune per valorizzare al meglio le doti vocali degli interpreti; e se non è l'autore stesso ad occuparsene, il compito è demandato a un altro incaricato o agli interpreti stessi. Solo verso la metà dell'Ottocen-

all'evento della rappresentazione e intende tramandarne ai posteri la memoria, celebrando indirettamente la gloria del mecenate che ha promosso l'allestimento.

to, con l'affermarsi di un piú deciso principio di autorialità, il testo prodotto dal compositore è oggetto di una mutata considerazione generale: non è piú, allora, solo un oggetto intenzionale, virtuale e incompleto, un testo aperto alle rielaborazioni e agli adattamenti necessari in vista di futuri allestimenti dell'opera, bensì il testo definitivo cui l'autore consegna la propria volontà artistica. Dagli anni Cinquanta in poi è soprattutto Verdi, che licenzia partiture accurate in ogni dettaglio e ne esige fermamente il rispetto, a svolgere un ruolo determinante in questo senso; ma decise affermazioni della volontà d'autore non sono infrequenti anche prima, in Bellini e Donizetti in particolare.

Il principio dell'intangibilità del testo fissato dal compositore, affermato definitivamente nella seconda metà dell'Ottocento, va di pari passo con sostanziali mutamenti nelle condizioni produttive e, soprattutto, con l'affermazione del repertorio. I manoscritti teatrali cessano allora la loro antica funzione, soppiantati dalle versioni standard dell'opera preparate dagli editori e noleggiate ai teatri con tutti i materiali d'esecuzione. È a questo punto che le partiture autografe, al pari delle lettere dei personaggi famosi, diventano oggetti di commercio antiquario, oggetti tanto piú preziosi quanto piú il titolo è radicato in repertorio. Significativo è il caso della partitura autografa di *Norma*, riprodotta in facsimile nel 1935, con ammirabile perizia tecnica, dalla Reale

Accademia d'Italia: una sontuosa edizione celebrativa, l'omaggio – invero un po' feticistico – a una delle glorie nazionali, del quale tuttavia nessuno si servì per accertare il testo autentico dell'opera, né per indagare il processo compositivo di Bellini.

COMPOSITORE, IMPRESARIO,
EDITORE: LA RETE DEI RAPPORTI

Ancor piú che per la mancanza di potenziali acquirenti, negli stati italiani le partiture d'opera non vengono stampate per ragioni di protezione. Il proprietario della partitura – che per una prassi antica, ancora in uso nel primo ventennio dell'Ottocento, è il committente, cioè l'impresario che scrittura il compositore – non ha alcun interesse a divulgarla: ne può ricavare un utile cedendola a nolo ai teatri, assieme ai materiali d'esecuzione, e può contrattare con un editore il diritto di stamparne estratti. A queste trattative il compositore, che è retribuito una volta per tutte e non trae alcun guadagno da eventuali riprese dell'opera (a meno che sia chiamato a rimaneggiarla), non prende parte. In questo scenario Rossini sembra rappresentare una parziale eccezione, in quanto si fa restituire dall'impresa le proprie partiture originali, che conserva presso di sé (a questo proposito nel 1823 sorsero contrasti con l'impresario Domenico Barbaja, che reclamava la partitura autografa della *Zelmira*). Meyerbeer è un'altra eccezione: negli anni in cui compone per

i teatri italiani (1817-1825) esige la proprietà esclusiva della partitura. Per le consuetudini della Penisola questa è una richiesta anomala; ma anomala, in verità, è la stessa figura di Meyerbeer, figlio di un ricco banchiere che non chiede alcun compenso per la composizione, scrive un'opera solo se gli aggrada e pretende di sorvegliare strettamente ogni aspetto dell'allestimento. Negli altri casi, le cose vanno diversamente; ancora all'altezza del 1828 i contratti tra Donizetti e Barbaja prevedono che la proprietà delle partiture resti all'impresa, senza che al compositore sia consentito farne una copia, neppure parziale [3]. Va da sé che questi accordi non si riferiscono tanto al diritto di proprietà di un'opera in astratto, quanto al possesso di una fonte materiale – l'autografo della parti-

tura – che autorizza l'impresario ad allestire l'opera altrove.

È a partire dagli anni Trenta che gli impresari cercano sempre piú di promuovere allestimenti delle partiture di cui sono in possesso, anziché inseguire il successo con partiture sempre nuove. Alcuni impresari, come Domenico Barbaja e Alessandro Lanari, lavorano su larga scala: si assicurano l'esclusiva su cantanti e partiture d'opera, instaurano una rete estesa e capillare di rapporti, puntano a ottimizzare i guadagni con la gestione simultanea di stagioni teatrali in centri diversi. Questo modo di operare, che presuppone il possesso di un archivio di partiture da parte dell'impresario, prelude alla nascita e all'uniformazione di un repertorio teatrale [4].

Nel sistema variabile e complesso dei rapporti tra compositore e im-

3] Così in G. Valle: «non può il maestro alienare né regalare verun pezzo di musica, che poscia venisse eseguito fuori del teatro, giacché l'Impresa che fa scrivere un'opera è l'assoluta proprietaria della medesima; e quanto si concedesse in proposito senza di lei licenza e volontà, è un danno manifesto, sul quale potrebbero aver luogo i piú forti legali e giuridici reclami» (*Cenni teorico-pratici sulle aziende teatrali*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1823, p. 156). Nel contratto tra Barbaja e Donizetti per *Gianni di Calais* e *Il paria*, stipulato il 16 gennaio 1828, si legge che «La proprietà della musica di dette due opere, resterà esclusivamente dell'Impresa come di uso, e non potrà il Sig. Donizetti estrarne copia sotto qualunque pretesto, né delle opere complete, od in parte» (cfr. A.L. Ringer, «Aspetti socio-economici dell'opera italiana nel periodo donizettiano», in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, 22-28 settembre 1975, 2 voll., Azienda Autonoma di Turismo di Bergamo, Bergamo 1983, vol. II, pp. 943-958: 956). La stessa clausola compare nel contratto con la Società d'industria e belle arti di

Napoli per *Maria Stuarda*, sottoscritto da Donizetti nell'aprile del 1834 (*Ivi*, pp. 957-958). All'epoca, il possesso della partitura valeva di norma per un anno, trascorso il quale l'impresario ne perdeva l'esclusiva; si veda ad esempio quanto specificato da Donizetti, nella lettera a Giovanni Ricordi del 15 settembre 1838, in merito alla proprietà della *Lucrezia Borgia*, ceduta alla società del duca Carlo Visconti di Modrone appaltatrice della Scala di Milano: «a norma del mio contratto, la proprietà dopo un anno di pertinenza, non è piú né sua né mia, ma metà per ciascuno per lo meno, poiché in scrittura non havvi proprietà riserbata» (G. Zavadini, *Donizetti. Vita - musiche - epistolario*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1948, p. 488).

4] Sul ruolo dell'impresario nel sistema operistico italiano è fondamentale lo studio di J. Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. it. ampliata *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino 1985).

presario si inseriscono, a un certo punto, gli editori. Molti di essi iniziano la loro attività come copisti, e tengono aperta una copisteria anche dopo l'avvio dell'impresa editoriale; acquisiscono fondi di manoscritti stipulando accordi con le imprese teatrali e noleggiando ai teatri le partiture e i materiali d'orchestra, che pubblicizzano con annunci periodici (nei primi anni dell'Ottocento Bertoja, Martorelli, Artaria, Girard, Ricordi e molti altri pubblicano regolarmente avvisi di questa natura) [5]. All'epoca di Rossini, inoltre, l'editoria musicale italiana conosce un rapido incremento grazie alla diffusione degli estratti d'opera e delle varie riduzioni a stampa [6]. La riduzione per canto e pianoforte o per pianoforte solo si rivolge soprattutto al mercato amatoriale, lasciando a chi possiede partitura e parti d'orchestra la possibilità di sfruttarle economicamente con il nolo ai teatri; ecco perché molti editori, almeno finché l'Italia è priva di una legislazione sulla proprietà artistica, possono pubblicare estratti d'opera senza preoccuparsi troppo dei diritti altrui. Gli impresari cercano comunque di mantenere il controllo sulle

rappresentazioni successive dell'opera, autorizzando l'editore-copista a stampare gli estratti ma non a vendere copie dell'intera partitura manoscritta. Ma intorno agli anni Venti, quando il mercato dell'editoria musicale inizia ad avere un certo peso, la cessione a un editore del diritto di stampare gli estratti dell'opera può divenire oggetto di contratto; ed essendo gli introiti assicurati dall'attività editoriale sempre meno marginali, è sempre più frequente che l'autore ottenga una forma di compartecipazione agli utili. In quest'ottica vanno lette le accanite battaglie che i compositori della generazione di Donizetti e di Bellini intraprendono per difendere i loro diritti e per contrastare le edizioni abusive.

A partire dagli anni Trenta il ruolo degli editori cresce rapidamente: in molti casi è l'editore stesso che acquista la proprietà della partitura e ne fa preparare copie manoscritte che noleggia, con i materiali d'esecuzione, ai teatri interessati (lo fanno, tra i primi, Ricordi a Milano e Girard a Napoli), organizzando una rete per la distribuzione in grande scala. Di conseguenza è tra il compositore e l'edi-

tore che possono intervenire accordi diretti, sia per la proprietà della partitura sia per la stampa degli estratti. Verso la fine degli anni Quaranta ciò pare essere ormai la norma: l'editore acquista la proprietà della partitura non più dall'impresario ma dal compositore stesso, e in qualche caso è l'editore che commissiona addirittura l'opera (avviene nel 1845 per *Il corsaro*, che Lucca richiede a Verdi senza avere in vista né una compagnia né un allestimento specifico). Dagli anni Quaranta in poi Ricordi influenza il mercato operistico italiano stringendo accordi commerciali con i principali impresari, assume il controllo della distribuzione dei materiali d'esecuzione (che ha interesse a sfruttare il più possibile) ed esercita un ruolo sempre più determinante nel determinare le riprese di un'opera. La sua politica editoriale e impresariale è sostenuta dall'affermazione dell'opera di repertorio, dall'espansione internazionale del mercato operistico italiano e dalle prime leggi sul diritto d'autore, che consentono di sfruttare più a fondo la proprietà della partitura (riconosciuta, ora, come un diritto immateriale, e non come il semplice possesso di un manoscritto).

Gli antichi accordi vengono, perciò, modificati. Verdi, che capisce prontamente la nuova situazione e ne approfitta, chiede somme minori per la

composizione dell'opera, ma contratta con l'editore il diritto di effettuare riduzioni e chiede percentuali sui noli teatrali in Italia e sulla vendita dello spartito all'estero. Nel 1843, trattando con l'impresa della Fenice per la composizione di *Ernani*, Verdi le offrì due alternative: o la vendita della partitura, o la cessione dei diritti sulla stessa (nel secondo caso, Verdi ne avrebbe mantenuto la proprietà, ma avrebbe preteso solo la metà del suo onorario per la composizione). La partitura di *Ernani* fu poi acquistata da Ricordi, che permise all'impresa della Fenice di effettuarne una copia per altre eventuali, future rappresentazioni. Per *Rigoletto* Verdi mantenne la proprietà della partitura, cedendo alla Fenice il solo diritto di rappresentarla nella stagione del 1851; ne vendette poi a Ricordi i diritti, concordando una percentuale sulle rappresentazioni successive [7]. Dopo *Un ballo in maschera* (1859), Verdi non trattò più direttamente con gli impresari: per far valere i suoi diritti si appoggiò direttamente al suo editore.

IL DIRITTO D'AUTORE E LA FINE DI UN'EPOCA

Perché l'impresario o l'editore proprietario della partitura ne traessero qualche profitto, era indispensabile

5) Un caso tipico è quello di Giovanni Ricordi, che nel 1825 – con un'intuizione in anticipo sui tempi – fece proprio l'archivio del Teatro alla Scala, assicurandosi la proprietà delle partiture rappresentate sino a quel momento e la possibilità di sfruttarle economicamente. Anche in precedenza Ricordi, grazie alla propria copisteria e a contratti con le imprese dei teatri milanesi, aveva accresciuto il proprio archivio di partiture manoscritte; dal 1830 acquisì inoltre il diritto esclusivo di stampare le riduzioni delle opere rappresentate alla Scala. Cfr. la voce "Ricordi" in B.M. An-

tolini (a. c. di), *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, ETS, Pisa 2000, pp. 286-313.

6) È soprattutto a partire dagli anni Venti dell'Ottocento che il sistema editoriale, sostenuto dalla generale diffusione del pianoforte, si impone in Italia, ed è allora che la riduzione a stampa per canto e pianoforte diviene veramente il testo "ufficiale" dell'opera. Fino agli anni Cinquanta-Sessanta le riduzioni vengono stampate in formato oblungo, in seguito – seguendo l'uso già affermatosi in Francia – nel caratteristico formato in ottavo, "in piedi".

7) Nel 1850 Verdi si accordò con Ricordi per ottenere il 30% sul nolo delle parti d'orchestra delle sue opere e il 40% sulla vendita della riduzione a stampa per canto e pianoforte, per una durata di dieci anni; cfr. G. Cesari, A. Luzzio (a. c. di), *I copialtteri di Giuseppe Verdi*, Tip. Stucchi Ceretti &

C., Milano 1913 (rist. anastatica Forni, Bologna 1968), pp. 93-95. Sull'argomento, più in generale, oltre al citato Ringer (*Aspetti socio-economici dell'opera italiana nel periodo donizettiano*) cfr. J. Rosselli, *Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano*, in «Studi verdiani» II (1983), pp. 11-28.

che i copisti e i teatri ai quali la partitura veniva noleggiata fossero tenuti sotto controllo, affinché non ne ricavassero copie abusive vanificando i diritti di proprietà. Ma contrastare la pirateria, nell'Italia del primo Ottocento, era assai difficile. Le partiture potevano essere facilmente trafugate corrompendo un copista, e un impresario disonesto poteva anche incaricare qualcuno di strumentare l'opera partendo dalla riduzione a stampa per canto e pianoforte. Una contraffazione del genere riguardò ad esempio *La son-nambula* di Bellini, che protestò con energia sui giornali; e nel 1834, mentre da Parigi negoziava per corrispondenza con la direzione del teatro di Napoli, vide le trattative andare a monte perché il copista di cui s'era fidato aveva effettuato di nascosto una copia della partitura autentica dei *Puritani*, di cui editori e impresari italiani erano già venuti in possesso [8]. Gli stessi impresari, del resto, non si facevano troppi scrupoli nel servirsi di versioni falsificate o illegali se giudicavano troppo onerose le richieste per il noleggio della partitura, e nelle trattative non esitavano a far presente che avrebbero potuto facilmente procurarsi una partitura abusiva. Non meno problematico era il tentativo di con-

trollare le edizioni non autorizzate, stampate da editori disonesti e oggetto di un attivo commercio malgrado la sorveglianza esercitata dall'editore che ne aveva acquisito i diritti. La pirateria era direttamente proporzionale al successo dell'opera, ed era tanto meno controllabile nei paesi remoti nei quali il mercato dell'opera italiana si andava allargando.

Il trattato austro-sardo del 26 giugno 1840, esteso a tutti gli stati italiani con l'eccezione del Regno di Napoli, costituisce un primo tentativo di limitare la pirateria: riconosce all'autore un diritto vitalizio sulle sue opere e stabilisce che la loro esecuzione debba essere soggetta all'approvazione dell'autore stesso. In base a questa convenzione Verdi reclama il diritto di sorvegliare l'allestimento delle sue opere, compito al quale provvede lui stesso o del quale incarica il suo editore Ricordi; Verdi è il primo compositore italiano, inoltre, a inserire nei contratti la clausola che vieta manomissioni delle sue partiture. Con la legge del 25 giugno 1865 sulla proprietà artistica e letteraria, varata dal Parlamento nazionale di Torino e fortemente voluta da Verdi e da Ricordi, il diritto d'autore riceve un riconoscimento definitivo. La legge contiene una clausola

che obbliga esplicitamente chi vuole allestire un'opera ad avere il consenso dell'autore o di chi lo rappresenta. Il controllo sugli allestimenti da parte degli autori e degli editori, negli anni successivi, si fa sempre più sistematico: non solo ci si accerta che il testo musicale venga utilizzato integralmente e non venga modificato (a meno che gli interventi non vengano effettuati dallo stesso compositore), ma si arriva a pretendere la sorveglianza sui cantanti scritturati, sul vestiario, sui materiali scenici; in certi casi l'editore correda la partitura fornita ai teatri con disposizioni sceniche e figurini [9].

Dopo il 1870, quando l'opera di repertorio è ormai la regola, è l'editore che fornisce i materiali d'esecuzione e controlla l'allestimento, servendosi di un moderno apparato distributivo e promozionale; ed è con l'editore che il compositore si accorda direttamente. Alla fine degli anni Ottanta il mercato operistico è in mano a Ricordi (che assorbe Lucca nel 1888) e a Sonzogno; entrambi sono in grado di influenzare le scelte dei teatri in Italia e all'estero. Nel frattempo l'opera italiana ha perduto il ritmo creativo dei decenni precedenti: le rappresentazioni sono sempre più numerose, ma il numero del-

le opere rappresentate è sempre più limitato. Negli anni postunitari giunge a compimento il processo iniziato negli anni Quaranta con l'affermazione dell'opera di repertorio; il vecchio mondo degli impresari teatrali scompare e si modifica profondamente un sistema produttivo rimasto pressoché immutato per oltre due secoli [10].

Questi cambiamenti non restano senza conseguenze per la produzione, la funzione, lo statuto delle partiture d'opera. Il sistema del repertorio e l'allargamento del mercato operistico fanno crescere la domanda di partiture a noleggio, tanto che in certi casi le copie manoscritte non bastano più: per l'editore, che nel frattempo è sufficientemente protetto dalle leggi sul diritto d'autore, può essere conveniente stampare i materiali d'esecuzione. Di *Rigoletto* Ricordi stampa, per la prima volta, le parti orchestrali complete; della *Traviata* mette sotto i torchi anche la partitura, realizzandone un'edizione a scopo di noleggio che rende inutile la produzione di copie manoscritte. L'editore punta ad avere una versione standard dell'opera, da distribuire nel numero più alto possibile di luoghi; al compositore chiede perciò una partitura definitiva e

[8] Cfr. le lettere di Bellini a Francesco Florindo del 2 settembre 1835 e a Giovanni Ricordi del 3 settembre 1835 in L. Cambi (a c. di), *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Mondadori, Milano 1943, pp. 589-593. Si vedano anche la lettera di Donizetti a Lambertini del 31 dicembre 1834, pubblicata nella «Gazzetta privilegiata di Milano» del 2 gen-

naio 1835, con l'accorata difesa della *Parisina* autentica, soggetta a un'azione di pirateria (G. Zavadini, *op. cit.*, p. 367), e la lettera del 29 novembre 1836 a Luigi Spadaro, nella quale Donizetti chiede l'intervento della polizia per impedire la rappresentazione di un *Marino Faliero* contraffatto (*Ivi*, pp. 422-423).

[9] Le prime "disposizioni sceniche" apparse in Italia sono quelle stampate da Ricordi nel 1856 per *Giovanna de Guzman* (versione italiana, censurata, delle *Vêpres siciliennes*), tradotte dal *livret de mise en scène* di Louis Palianti pubblicato l'anno precedente a Parigi. Cfr. D. Rosen, "La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle 'disposizioni sceniche' Ricordi",

in L. Bianconi (a c. di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 209-222.

[10] Sui regolamenti e le leggi vigenti nel mondo teatrale italiano del secondo Ottocento cfr. E. Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, 2 voll., F. Manini, Milano 1872-1873; vi vengono riportati anche contratti standard tra autore e impresario e tra impresario ed editore.

fissata in tutti i suoi particolari, anziché un testo aperto a futuri adattamenti. Non sarà più, dunque, il compositore a scrivere per una determinata compagnia: sarà preoccupazione di chi allestisce l'opera trovare cantanti adatti a ciò che il compositore ha fissato in modo definitivo nella sua partitura autografa. Tutto ciò costituisce una vera e propria rivoluzione nella lunga tradizione dell'opera italiana.

UN'OPERA IN DUE SETTIMANE

Un "sistema" come quello del teatro d'opera di primo Ottocento, che richiede continuamente novità, comporta ritmi produttivi sostenuti, paragonabili a quelli dell'odierna industria cinematografica; per reggerli il compositore deve possedere mestiere solido e velocità di stesura. Mayr, Rossini, Pacini, Mercadante, Donizetti producono tre-quattro partiture nuove all'anno, e ancora negli anni Quaranta Verdi ne sforna mediamente due ogni anno. Questi ritmi sono resi possibili da un insieme di convenzioni – che vanno dalla costituzione della compagnia di canto alle situazioni drammatiche, alla struttura del libretto, alle regole di versificazione, alle forme musicali – e da metodi operativi codificati, che

facilitano l'intesa tra librettista e compositore e velocizzano progettazione e stesura del testo verbale e di quello musicale [11]. Tra la consegna del libretto e il momento in cui l'opera va in scena il tempo, di norma, è limitato: il compositore deve essere perciò in grado di compiere il suo lavoro in tre-quattro settimane. Rossini stende la partitura del *Barbiere di Siviglia* in meno di venti giorni, a Donizetti bastano due settimane per quella dell'*Elisir d'amore* e undici giorni per il *Don Pasquale*. Bellini, l'eccezione, scrive solo un'opera all'anno; ma ciò dipende unicamente dalla sua strategia di lavoro e di guadagno: nella preparazione delle sue partiture procede con la stessa rapidità dei colleghi. Anche Verdi, che pur appartiene a un'epoca posteriore, mantiene la capacità di scrivere di getto e in poco tempo; *La traviata* è composta – fatta salva la strumentazione – in meno di un mese.

La velocità con cui stendono le partiture è, dunque, un tratto che accomuna i compositori d'opera italiani. Questa velocità è consentita e spiegata, almeno in parte, da alcune prassi largamente condivise. Ai primi dell'Ottocento è ancora abbastanza comune l'impiego di collaboratori per la stesura dei recitativi e, a volte, delle arie per i personaggi secondari. Per *Il barbiere di Siviglia*

lo stesso Rossi in margine al testo del libretto manoscritto: cfr. M.G. Miggiani, "Di alcuni termini e concetti prescrittivi in Gaetano Rossi", in F. Nicolodi, P. Trovato (a. c. di), *Le parole della musica* 1, Olschki, Firenze 1994, pp. 225-258.

Rossini fa comporre a un anonimo collaboratore tutti i recitativi secchi tranne uno; nella *Cenerentola* fa scrivere, oltre ai recitativi, due arie e un coro al compositore romano Luca Agolini, suo collaboratore al Teatro Valle. Un altro espediente cui ricorrono spesso i compositori di teatro è l'autoimprestito, cioè il riutilizzo – che può essere più o meno letterale, e presuppone l'adattamento del nuovo testo verbale – di musica precedentemente composta per un'altra occasione. Rossini, è ben noto, se ne serve con sistematicità; ma la prassi è ancora tutt'altro che infrequente in Donizetti e Bellini. Il ricorso all'autoimprestito è comune finché il "sistema" del teatro d'opera richiede l'avvicendamento rapido e continuo di opere nuove, ma viene progressivamente limitato man mano che si rafforzano le nuove consuetudini, basate sul repertorio e su una considerazione più "autorale" dell'opera in musica. Un terzo accorgimento capace di accelerare la preparazione delle partiture d'opera consiste nell'impiego estensivo di notazioni abbreviate. Stendendo la partitura, il compositore fa ampio ricorso a segni convenzionali ogni volta che vuole prescrivere la ripetizione integrale di musica già fissata sulla carta (sia che si tratti di passi di poche battute, sia di sezioni più lunghe, come un'intera cabaletta); formule d'accompagnamento ripetute vengono notate una sola volta; si impiegano segni convenzionali di rinvio anche quando una linea melodica deve essere suonata all'unisono,

all'ottava, alla terza o alla sesta da più parti strumentali che procedono parallele (l'altissima frequenza con cui l'operista italiano ricorre a questi espedienti si spiega con le sue abitudini di strumentazione, sulle quali oltralpe spesso si ironizza).

Queste stenografie di scrittura si commentano soprattutto alla luce del fatto che il testo manoscritto della partitura preparato dall'autore non riveste un carattere "ufficiale", ma è un tipico testo d'uso: il compositore se ne serve per dirigere le prove con l'orchestra e le rappresentazioni dell'opera, e prima ancora lo appoggia sul leggio del cembalo per provare le parti con i cantanti; lo trasmette ai copisti perché ne traggano le parti vocali e strumentali; lo consegna all'editore perché ne effettui e ne stampi una o più riduzioni. Ciò che l'autore scrive nella sua partitura deve essere interpretato, e in molti casi integrato, da lui stesso o da un altro operatore – il copista, l'editore, l'interprete – cui spetta il compito di realizzare compiutamente ciò che trova annotato in forma abbreviata o parzialmente incompleta. Più in generale va detto, comunque, che a velocizzare il lavoro del compositore sono le caratteristiche strutturali e morfologiche, ampiamente standardizzate, dell'opera italiana del primo Ottocento. La chiarezza delle articolazioni formali, già impostate nel piano generale («ossatura», «selva») concordato con il librettista e prefissate nella struttura metrica del libretto, gli facilita grandemente il lavoro. Non è un caso che il sempre più spiccato

[11] Su queste convenzioni sono illuminanti le lettere che il librettista Gaetano Rossi indirizza all'esordiente (e inesperto) Albert Guillion, incaricato di comporre la musica della *Maria di Brabante* per la stagione 1829-1830 alla Fenice di Venezia, oltre alle annotazioni del-

allontanamento dalle convenzioni dell'opera italiana, che si fa evidente soprattutto verso gli anni Cinquanta, comporti tempi piú allungati nella stesura delle partiture.

L'ASPETTO ESTERIORE DEI MANOSCRITTI

La carta delle partiture teatrali autografe è spesso diversa per qualità, formato e numero dei pentagrammi, perché acquistata dall'autore in luoghi e tempi differenti. Le copie manoscritte invece, realizzate di norma in un unico luogo e in un'unica fase, sono frequentemente costituite da carta dello stesso tipo, ma sono redatte da piú mani se vengono realizzate in una copisteria professionale, nella quale piú copisti lavorano contemporaneamente.

L'unità basilare della carta da musica messa in commercio nell'Ottocento è la doppia carta, costituita da quattro facciate e corrispondente alla metà di un foglio. Il foglio originale, uscito dalla cartiera, viene piegato due volte e tagliato a metà in corrispondenza della piega piú lunga, in modo da ottenere due doppie carte nel caratteristico formato oblungo (spesso le filigrane, per questa ragione, risultano anch'esse tagliate a metà). Le due doppie carte ottenute dal taglio di un foglio possono essere lasciate l'una dentro l'altra oppure possono essere messe in successione; per ottenere fascicoli piú voluminosi, inoltre, si possono inserire l'una nell'altra diverse doppie carte (questo procedimento permette

anche di effettuare una cucitura piú robusta). Il formato oblungo, che di norma caratterizza i manoscritti italiani, è sostituito a un certo punto dal formato "in piedi", anche a causa di organici orchestrali piú nutriti e bisognosi di un numero maggiore di pentagrammi. Nel secondo Ottocento il formato "in piedi" diviene la norma, ed è utilizzato anche per copiare vecchie partiture in oblungo.

Gli autografi di Rossini, Bellini e Donizetti sono costituiti da una successione di doppie carte accostate, o al piú da una successione di fascicoli formati ciascuno da due doppie carte provenienti da un unico foglio e inserite l'una nell'altra. Questa struttura permette al compositore di iniziare a scrivere un brano senza sapere esattamente di quanta carta avrà bisogno per giungere al termine; alla fine, l'eventuale carta singola rimasta vuota potrà essere facilmente eliminata (alterazioni nella struttura del fascicolo, come l'eliminazione di una carta o l'inserimento di una carta singola in una doppia, indicano solitamente un ripensamento dell'autore, intervenuto in qualche fase del processo compositivo o a partitura ultimata). Diverso è il modo di procedere dei copisti. Questi, conoscendo in anticipo l'estensione del brano (e quindi le dimensioni del fascicolo occorrente), formano un fascicolo unico infilando in serie le doppie carte l'una nell'altra. La copia di una partitura d'opera del primo Ottocento, perciò, è costituita di norma da tanti fascicoli

quanti sono i "numeri" o le sezioni musicali [12].

La disposizione in partitura delle parti vocali e strumentali presenta, rispetto alle regole odierne, poche ma significative differenze. La piú vistosa riguarda gli archi: i primi violini (la cui parte ha un ruolo di primo piano nella conduzione del discorso musicale, e a tratti è scritta già nei primissimi stadi della composizione) sono collocati in alto, sul primo pentagramma; il secondo e il terzo rigo sono occupati rispettivamente dai secondi violini e dalle viole. I violoncelli e i contrabbassi occupano invece gli ultimi pentagrammi di ogni accollatura; qualora coincidano, le loro parti sono frequentemente tracciate su un unico pentagramma. Nelle partiture ottocentesche le viole hanno, di norma, una parte indipendente; di conseguenza è rara la prescrizione «col basso» (comunissima, invece, nelle partiture del Settecento), che indica il raddoppio, all'unisono o all'ottava superiore, della parte dei violoncelli. Altre differenze rispetto all'uso odierno riguardano l'ottavino, scritto in prevalenza sotto il pentagramma del flauto perché all'epoca era il secondo strumentista della coppia che alternava

l'ottavino al secondo flauto, e i fagotti, che in qualità di bassi generali del gruppo dei fiati sono scritti sotto la famiglia degli ottoni.

L'impiego di carta da musica di formato oblungo – che di norma comprende dieci, dodici, sedici o venti pentagrammi per facciata – può creare problemi: se il numero dei pentagrammi è insufficiente per l'organico strumentale e vocale previsto, il compositore o il copista sono costretti a omettere dalla partitura alcune parti; in questo caso le annotano separatamente, su una o piú pagine (il cosiddetto "spartitino") che vengono poste in fondo al fascicolo sul quale è stato scritto il "numero" musicale. Il trattamento è riservato, di norma, agli strumenti d'orchestra la cui funzione può essere considerata di "ripieno", vale a dire gli strumenti d'ottone (le trombe e i tromboni, piú raramente i corni) e le percussioni.

Molte partiture operistiche del primo Ottocento prevedono uno o piú interventi della banda sul palco, nei quali una musica di scena veniva realizzata da un gruppo di strumentisti che suonava dietro le quinte oppure, in costume, sul palcoscenico. Spesso questa formazione era costituita dal-

12] Una numerazione progressiva per pagina o per carta non è molto frequente, soprattutto per le partiture autografe; quando è presente essa è, in genere, successiva. È invece normale una numerazione per fascicolo (un fascicolo corrisponde a un "numero" musicale o a una sezione compiuta della partitura), posta in margine sulla prima pagina di ogni nuovo fascicolo. È raro che l'autografo di una partitura d'opera venga rilegato (benché a volte i singoli fascicoli pos-

sano essere cuciti): con somma frequenza esso è perciò soggetto a scompaginazioni e perdite successive. Un caso emblematico è costituito dall'autografo della seconda versione di *Adelson e Salvini* di Bellini, smembrato, le cui parti superstiti sono oggi disperse tra almeno quattro biblioteche italiane e una collezione privata (cfr. C. Toscani, *Una nuova acquisizione belliniana: fonti sconosciute per Adelson e Salvini*, in «Fonti musicali italiane» VI (2001), pp. 105-117).

la banda della guarnigione militare del presidio cittadino (al Teatro alla Scala di Milano prestava servizio, intorno al 1830, la banda degli ussari di stanza in città; alla Fenice di Venezia la banda reggimentale austriaca). Realizzare compiutamente gli interventi della banda sul palco non spettava, comunque, all'autore della partitura: questi si limitava a scrivere una parte-guida, cioè una partitura sintetica scritta su uno o su due pentagrammi; era poi il direttore della banda che si incaricava di armonizzare e di strumentare queste sommarie indicazioni, in base all'organico di volta in volta disponibile. In qualche caso ci sono pervenute realizzazioni manoscritte coeve della banda sul palco, redatte su fogli separati acclusi a una copia della partitura [13]. Nella seconda metà dell'Ottocento è invece l'editore che fornisce di norma ai teatri, assieme alla partitura e ai materiali d'esecuzione dell'opera, una versione standardizzata della banda sul palco.

LE COPISTERIE

La maggior parte delle partiture d'opera manoscritte che ci sono pervenute sono copie, tratte dalle fonti originali oppure da altre copie. In

molti casi esse sono prodotte da copisterie professionali specializzate, che lavorano a stretto contatto con i teatri d'opera e gli impresari, realizzando – oltre alle partiture – i materiali d'esecuzione necessari all'allestimento (a Venezia intorno agli anni Trenta, per fare un esempio, operano per le stagioni della Fenice le copisterie di Camillo Querci e di Giacomo Zamboni). Alcune di esse sono al centro di un'ampia rete di rapporti: il bolognese Gaetano Buttazoni è per molti anni fornitore ufficiale del Comunale di Bologna e degli impresari teatrali in Romagna e nelle Marche, e in più di un'occasione è incaricato di fornire i materiali al Théâtre Italien di Parigi [14]. Compito delle copisterie è anche fornire estratti d'opera manoscritti – in riduzioni pianistiche e in vari arrangiamenti – per il mercato amatoriale; questo settore dell'attività, che ha ancora un certo peso ai primi dell'Ottocento, è coltivato soprattutto dagli editori musicali (molti di essi iniziano il loro esercizio commerciale come copisti, e mantengono in vita una copisteria anche dopo aver avviato l'attività editoriale), che possono mettere in commercio i manoscritti sfruttando gli stessi canali delle edizioni a stampa [15].

Rossini: *Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera*, Princeton University, Ph.D. Diss., 1970, e dai lemmi rispettivi nel *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, cit.

[15] Cfr. L. Aversano, *Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e Germania nel primo Ottocento (1800-1830)*, in «Fonti musicali italiane» IV (1999), pp. 113-160.

Non molto è noto sulla figura e l'attività dei copisti; sappiamo comunque che per velocizzare il processo di copiatura il manoscritto da duplicare veniva smembrato in fascicoli e affidato a diversi copisti, che lavoravano simultaneamente. La copia di un'intera partitura operistica, grazie a questo sistema, poteva essere effettuata in una sola notte. Trovare grafie diverse nei manoscritti realizzati dalle copisterie teatrali è dunque la norma. Riguardo al testo musicale che tramandano, diverso è il grado di attendibilità delle copie manoscritte. In generale è raro che il copista intervenga di fronte a errori, anche palesi, nell'antigrafo; quando nel manoscritto copiato ci sono correzioni, è perché esso è stato effettivamente utilizzato per un'esecuzione. Frequenti sono, invece, le omissioni e gli impoverimenti della lezione originale: la fretta con cui operano i copisti e il metodo di lavoro che utilizzano li porta, a quanto pare, a considerare secondari i segni dinamici, agogici e di articolazione rispetto al ritmo e alla diastemazia.

L'attendibilità del manoscritto copiato dipende sia dalla maggiore o minore propinquità alle fonti originali, sia dallo scopo per cui la copia

è realizzata. La prima copia tratta dall'autografo è, in genere, quella che l'impresa fa realizzare a sue spese per gli archivi del teatro, come prevede il contratto d'appalto. Quando ci è pervenuta, questa copia riveste un'importanza particolare ai fini dell'accertamento testuale: essa deriva direttamente dalla partitura autografa, è redatta nei giorni stessi della composizione dell'opera e non reca, di norma, interventi e correzioni successivi, che l'autore può effettuare sull'autografo durante le prove con l'orchestra o anche dopo la prima rappresentazione [16]. In qualche caso, le copie manoscritte della partitura vengono realizzate per obbligo di legge. Dal 1816 al 1856 gli impresari dei teatri regi di Milano sono tenuti a depositare presso il locale Conservatorio di musica una copia della partitura di ogni nuova opera rappresentata, a beneficio della biblioteca scolastica; un obbligo analogo vincola, sin dal 1795, gli impresari dei teatri napoletani. È verosimile che gli impresari, in generale, si assoggettassero malvolentieri all'imposizione governativa: molte fra le partiture operistiche che oggi si trovano nelle biblioteche dei Conservatori di Milano e di Napoli sono redatte in modo vistosamente affrettato.

[16] Un caso tipico è quello del Teatro La Fenice di Venezia, nei cui contratti d'appalto è specificato l'obbligo di far realizzare una copia della partitura per gli archivi del Teatro. Queste copie erano effettuate, almeno intorno agli anni Trenta, dalla copisteria di Camillo Querci; un buon numero di queste partiture fa parte attualmente dell'Archivio Storico del Teatro La

Fenice, custodito presso la Fondazione "Ugo e Olga Levi" in Venezia. Nel caso in cui l'autografo di un'opera rappresentata alla Fenice sia andato perduto (ciò che si verifica, ad esempio, per *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer), questa copia costituisce generalmente il testo più fedele e più vicino a quello della prima rappresentazione dell'opera.

[13] Realizzazioni coeve della banda sul palco sono riportate in appendice a due moderne edizioni critiche: cfr. G. Rossini, *La donna del lago*, a c. di C. Slim, Pesaro, Fondazione Rossini, 1990, e V. Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, a c. di C. Toscani, Ricordi, Milano 2003.

[14] Sui copisti e le copisterie teatrali italiane manca uno studio sistematico; qualche particolare si evince da Ph. Gossett, *The Operas of*

Un tipo particolare è rappresentato dalle copie di partiture d'opera realizzate per incarico di collezionisti (in genere di nobile lignaggio, membri talvolta di case reali). Queste copie, spesso poi confluite nelle biblioteche pubbliche italiane, sono facilmente riconoscibili: sono redatte in bella copia, non recano segni d'uso e a volte sono rilegate lussuosamente [17]. L'usanza di commissionare copie manoscritte di partiture teatrali per uso privato, che ancora sopravvive ai primi dell'Ottocento, si fa tuttavia sempre più rara e tende presto a scomparire, soprattutto dopo che il poderoso sviluppo dell'editoria musicale, iniziato negli anni Venti, fa della riduzione a stampa per canto e pianoforte il testo privilegiato per l'impiego domestico e il collezionismo.

[17] Un esempio classico è rappresentato dalla ricca collezione di manoscritti teatrali conservata presso la sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma, in gran parte proveniente dalla raccolta di Maria Luisa Infanta di Spagna, duchessa di Lucca.

[18] Gli studi sul processo compositivo degli operisti italiani sono stati frenati, in passato, dalla scarsità e dalla limitata accessibilità di schizzi e abbozzi preparatori; questo settore ha tuttavia conosciuto un notevole impulso negli ultimi trent'anni, tanto che la bibliografia sull'argomento è, oggi, relativamente ampia. Cfr. P. Petrobelli, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, in «Acta musicologica» XLIII (1971), pp. 125-142 (anche in *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1998, pp. 49-78); Ph. Gossett, *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, in «Acta musicologica» XLII (1970), pp. 48-58; J.A. Hepokoski, *Compositional Emendations in Verdi's Autograph Scores. "Il trovatore", "Un ballo in maschera", and "Aida"*, in «Studi verdiani» IV (1986-1987), pp. 87-109; Ph. Gossett, «La composizione di *Ernani*», in *Ernani ieri e oggi*, Atti del Convegno

I MANOSCRITTI AUTOGRAFI E IL METODO COMPOSITIVO

La partitura autografa di un'opera italiana è il prodotto di fasi successive di stesura [18]. In un primo tempo l'autore annota sulla carta pentagrammata le parti vocali al completo e il testo verbale, con l'aggiunta di occasionali spunti strumentali (alcuni compositori, ma non tutti e non sempre, scrivono per esteso anche il basso strumentale), lasciando vuoti i pentagrammi che verranno riempiti in seguito con le altre parti orchestrali. Questo canovaccio, detto "partitura scheletro" [19], è completato in una fase successiva – solitamente quando il compositore è già in loco, poco prima che inizino le prove con l'orchestra – con tutte le parti mancanti. La partitura finale è

internazionale di studi, Modena 9-10 dicembre 1984, Istituto di studi verdiani, Parma 1987, pp. 60-91 (pubblicato anche, in versione inglese, in C. Abbate, R. Parker (a c. di), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1989, pp. 27-55); K. Kuzmick Hansell, «Compositional Techniques in 'Stiffelio': Reading the Autograph Sources», in M. Chusid (a c. di), *Verdi's Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, The University of Chicago Press, Chicago 1997, pp. 45-97; M. Walter, *Kompositorischer Arbeitsprozess und Werkcharakter bei Donizetti*, in «Studi musicali» XXVI (1997), pp. 445-518. Considerazioni importanti sull'argomento emergono dall'esame delle partiture autografe, effettuato dai curatori dell'edizione critica delle opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, i cui risultati sono consegnati al commento critico ai singoli volumi.

[19] Il termine deriva dall'espressione inglese *skeleton score*, coniata da A. Porter, *The Making of "Don Carlos"*, in «Proceedings of the Royal Musical Association» XCVIII (1971-1972), pp. 73-88.

dunque un manoscritto stratificato, preparato in due fasi distinte e successive; con un esame accurato è solitamente possibile distinguere le parti scritte allo stadio della partitura scheletro da quelle aggiunte in fase di strumentazione, diverse per lo spessore del tratto lasciato dal pennino e per il colore dell'inchiostro. L'autore può correggere il suo manoscritto in una qualsiasi delle fasi della composizione ed anche a partitura ultimata, durante le prove con i cantanti o con l'orchestra e a volte persino dopo le prime rappresentazioni, con rifacimenti, tagli, correzioni, nuovi inserimenti; in tutti questi casi il manoscritto presenta ulteriori stratificazioni [20].

Questo metodo di stesura – che non è esclusivo degli italiani: se ne servirono Mozart e Schubert, tra gli altri – è spiegato, innanzitutto, da ragioni strutturali: la partitura è ideata in funzione delle parti vocali e modellata sulle qualità di cantanti determinati; è dunque naturale che la stesura della composizione operistica inizi dalle parti vocali, che ne costituiscono la struttura portante. Ma il metodo, cosa ancor più decisiva, è funzionale al lavoro che precede la rappresentazione dell'opera. Il compositore (che può iniziare a scrivere anche senza avere ancora il testo com-

pleto del libretto) prepara, in partitura scheletro, un "numero" per volta; quando il pezzo è completato in questa stesura, il fascicolo viene mandato alla copisteria del teatro, che ne ricava le particelle per i cantanti. A questo punto possono iniziare le prove al cembalo, durante le quali il compositore (o chi per esso) accompagna i cantanti servendosi della partitura scheletro. In seguito la partitura viene integrata con le parti strumentali al completo: a questo punto i fascicoli tornano in copisteria per l'estrazione delle parti e possono iniziare le prove con l'orchestra, che richiedono meno tempo e si svolgono, di norma, a ridosso della prima rappresentazione.

Altre importanti informazioni sul metodo compositivo provengono dalla struttura dei fascicoli dai quali è composta una partitura d'opera manoscritta. Alcuni autori – ad esempio Rossini – utilizzano una successione di doppie carte, accostate l'una dopo l'altra; ciò fa supporre che abbozzino il "numero" direttamente in partitura scheletro, tornando in seguito su questo canovaccio per completare la strumentazione. Ma in altri casi i fascicoli della partitura autografa – ciascuno dei quali corrisponde a un pezzo chiuso, o a una sua sezione se il brano è particolar-

[20] I manoscritti autografi delle partiture operistiche mostrano tre tipi sostanziali di correzioni e ripensamenti: semplici cancellature, con riscrittura della nuova lezione; cancellazione di battute o di interi sistemi con tratti di penna; revisioni più radicali, che richiedono la sostituzione di uno o più fogli. La correzione può es-

sere effettuata con la sabbia per asciugare l'inchiostro e il temperino per raschiare; più spesso, tuttavia, è eseguita con un metodo più rapido: l'autore cancella ciò che ha scritto passando il dito sull'inchiostro ancora fresco; ottiene così un alone sul quale è possibile tornare a scrivere. Cfr. J.A. Hepokoski, *op. cit.*

mente lungo – sono costituiti da doppie carte infilate l'una nell'altra. Per poter procedere in questo modo, è necessario conoscere preventivamente la lunghezza del pezzo e calcolare il numero delle carte necessarie: è chiaro, allora, che la stesura della partitura scheletro non può essere il primo stadio della composizione, ed è invece il frutto della trascrizione di abbozzi, più o meno completi, che l'autore ha preparato in precedenza.

È questo il metodo compositivo seguito abitualmente da Verdi. Abbozzi più o meno completi delle opere verdiane, precedenti la stesura della partitura scheletro, sono conservati nella Villa Verdi a Sant'Agata; nel 1941 Carlo Gatti vi ebbe accesso e pubblicò in facsimile l'abbozzo continuo di *Rigoletto* [21]. Questo contiene l'opera intera, dalla prima all'ultima scena, notata quasi sempre su due pentagrammi: quello superiore per le parti vocali solistiche o corali, quello inferiore per il basso generale. Anche i materiali preparatori della *Traviata* sono stati recentemente resi pubblici, in facsimile e in una trascrizione diplomatica curata da Fabrizio Della Seta [22]. In questo caso, la stesura della partitura scheletro fu preceduta da schizzi di diversa natura. Per il primo atto

Verdi predispose un abbozzo sinottico, una sintesi che consiste più di annotazioni verbali che musicali, e che fissa a grandi linee il piano completo dell'atto. Per altre parti dell'opera annotò singole idee melodiche di dimensioni variabili, in genere prive di testo verbale, spunti ancora privi di una destinazione finale e di una tonalità definitiva, che poi sarebbero stati sviluppati in una melodia completa. In altri casi ancora Verdi produsse abbozzi completi di singole sezioni, redatti a volte in versioni plurime e pronti per essere copiati nella partitura scheletro [23].

È noto che a Sant'Agata si trovano anche i materiali preparatori delle altre opere verdiane; pur non conoscendoli, possiamo supporre che Verdi applicasse questo metodo di lavoro sistematicamente sin dagli inizi della sua carriera di compositore teatrale. Questa prassi, tuttavia, non è esclusivamente sua. Anche Bellini, un autore del quale si sono conservati molti materiali preliminari, fa precedere la stesura delle sue partiture da un lungo periodo in cui fissa ed elabora abbozzi di varia natura: a volte semplici idee melodiche, altre abbozzi più lunghi che prefigurano scene, recitativi, sezioni intere di pezzi solistici o d'insieme. Per Donizet-

21] C. Gatti, *L'abbozzo del "Rigoletto" di Giuseppe Verdi*, Ministero della cultura popolare, Milano 1941. Lo stesso Gatti pubblicò qualche altra pagina con abbozzi verdiani in *Verdi nelle immagini*, Garzanti, Milano 1941.

22] G. Verdi, *La Traviata: schizzi e abbozzi autografi*, a c. di F. Della Seta, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2000.

23] È probabile che per *La traviata* Verdi non

abbia avuto il tempo di copiare uno dopo l'altro i singoli abbozzi, preparati per ogni sezione, come invece aveva fatto per *Rigoletto* realizzando un abbozzo continuo di tutta l'opera. La differenza, tuttavia, è più apparente che reale: anche per *La traviata* Verdi realizzò una stesura preliminare pressoché completa, pur se fisicamente frammentata, e trasferì poi nella partitura scheletro i vari pezzi, nell'ordine mentalmente stabilito.

ti, la stesura di un abbozzo continuo dell'opera è accertata almeno per gli ultimi anni di attività, come dimostrano recenti ritrovamenti [24]; alla stessa prassi sembra aver fatto ricorso frequente anche Mercadante. Non è solo Verdi, dunque, che si concede una lunga fase di preparazione prima di iniziare a lavorare sul supporto cartaceo destinato a diventare, una volta completata l'orchestrazione, la partitura autografa definitiva. È il la-

voro stesso del compositore d'opera che lo richiede, in un'epoca in cui la complessità crescente dei lavori drammatici e il peso sempre minore delle convenzioni rendono necessari una pianificazione più accurata e molteplici stadi di elaborazione: l'opera dell'Ottocento – non c'è bisogno di sottolinearlo – aspira ad essere qualcosa di più che una semplice costellazione di brani pensati in funzione dell'esibizione canora.

24] L'abbozzo continuo del secondo atto della *Maria di Rohan* (autunno 1842), recentemente ritrovato (ringrazio Luca Zoppelli per la cortese segnalazione), mostra che questo procedimento era praticato, prima di Verdi, almeno da Donizetti negli ultimi anni della sua attività

creativa. Si veda anche la lettera di Donizetti a Mayr del 15 luglio 1843, in cui scrive a proposito del *Dom Sébastien*: «per ora non ho che abbozzi sopra ogn'atto, ma però tali, da stendere il canto di un atto per settimana per quattro atti» (G. Zavadini, *op. cit.*, pp. 678-679).

Act I

Violini

Viola

Clarinetto

Fagotto

Tromba

Tromboni

Timpani

Contrabbasso

Otello

Act I

Fig. 1: Gioachino Rossini, *Otello*: prima pagina della partitura autografa, con l'inizio della Sinfonia.

Act III

Violini

Viola

Clarinetto

Fagotto

Tromba

Tromboni

Timpani

Contrabbasso

Les vêpres siciliennes

Act III

Fig. 2: Giuseppe Verdi, *Les vêpres siciliennes*: una pagina dalla partitura autografa.



Fig. 3: Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*: una pagina della partitura autografa, nella quale si fa ampio ricorso a segni convenzionali di abbreviazione.

All.^o Stretta del Sestetto.

Cornia in C^{mi} 2/4

Cornia in C^{sol} 2/4

Trombe in C^{mi} 2/4

Tromboni 2/4

all. in C^{mi} 2/4

Timpani 2/4

Fig. 4: Giacomo Meyerbeer, *Il crociato in Egitto*: copia manoscritta realizzata a Venezia all'epoca della prima rappresentazione. Spartitino con le parti di corni, trombe, tromboni e timpani.

Fig. 5: Gaetano Donizetti, *Maria de Rudenz*: una pagina della partitura autografa con la parte-guida per la banda sul palco, che dalla sesta battuta prende il posto dell'orchestra.



Fig. 6: Vincenzo Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*: una pagina della partitura autografa. Le quattro battute cancellate, che recano le parti vocali e qualche accenno strumentale, riflettono la stesura allo stadio della partitura scheletro: esse furono eliminate prima che la strumentazione fosse completata.



Fig. 7: Vincenzo Bellini, una pagina di schizzi preparatori per *Il pirata*.



Fig. 8: Giuseppe Verdi, *Rigoletto*: una sezione dell'abozzo continuo, con l'inizio della scena che apre il secondo atto ("Ella mi fu rapita").



Fig. 9: Giuseppe Verdi, *La traviata*: abbozzo "sinottico" del primo atto.

La produzione di musica a stampa in Italia nell'Ottocento

di Luca Aversano

CENNI STORICI

Nel corso del XVIII secolo diversi paesi dell'Europa centro-settentrionale, in special modo Francia, Inghilterra, Olanda e Germania [1], conobbero una grande fioritura dell'editoria musicale. Oggetto e alimento delle attività di stampa erano soprattutto le composizioni strumentali, il cui mercato prosperava su una clientela garantita da un buon numero di dilettanti di musica, per lo più di estrazione benestante [2]. In Italia, dopo i fasti dei secoli precedenti [3], si attraversava invece una fase di profonda depressione. La crisi editoriale, innescata già dagli anni Venti del Seicento da una perdurante congiuntura economica negativa, era presumibilmente connessa anche con il calo, rispetto al Nord

Europa, dell'esercizio amatoriale degli strumenti nelle case e nei circoli privati. La circolazione della musica avveniva in massima parte in forma manoscritta [4], un mezzo di diffusione che risultava evidentemente più efficace, anche dal punto di vista economico, rispetto alla produzione e al commercio di edizioni a stampa. Primi, timidi segnali di ripresa dell'editoria italiana si registrano verso l'ultimo terzo del Settecento: soprattutto a Venezia, con la stamperia Innocente Alessandri & Pietro Scattaglia e gli esercizi di Catterino Aglietti e Antonio Zatta; a Firenze, con Ranieri Del Vivo e la ditta Niccolò Pagni & Giuseppe Bardi; a Napoli, con l'attività di Luigi Marescalchi. A differenza delle imprese veneziane e fiorentine, approdate al campo musicale dall'espe-

1] Per la Francia cfr. il capitolo di Anik Derrière-Lesure.

2] All'epoca le edizioni musicali erano un genere di lusso che potevano permettersi soltanto i benestanti (cfr., tra gli altri, T. Widmaier, *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom spätem 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, PFAU-Verlag, Saarbrücken 1998, p. 26). Ancora nel 1791, quando pubblicò il primo volume dei suoi *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di*

suonare il violino (Roma, Pilucchi Cracas), Francesco Galeazzi dovette rinunciare ad inserire brani musicali per l'esercizio violinistico, altrimenti, scrisse, «a quale voluminosa mole, e per conseguenza a quale eccedente prezzo sarebbe l'opera mia giunta? Ciò che forse l'avrebbe resa inutile allo scopo principale a cui essa è destinata, di girare cioè per le mani de' Professori [di musica], che pur troppo non suol essere la gente più facoltosa del Mondo».

3] Cfr. il capitolo di Tim Carter.

4] Cfr. il capitolo di Mariateresa Dellaborra.