

ISTITUTO STORICO LUCCHESI



ACTUM LUCE

RIVISTA DI STUDI LUCCHESI



ANNO XLIII - N. 2

LUCCA
DICEMBRE 2014

Si ringrazia la Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca per il contributo all'attività dell'Istituto Storico Lucchese.

SCUOLA NORMALE SUPERIORE PISA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
ISTITUTO STORICO LUCCHESE

RECONDITA ARMONIA GLI ARCHIVI DELLA MUSICA

ATTI

DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

LUCCA
26, 27, 28 GIUGNO 2014

With the support of EU Culture Programme 2007- 2013

This project has been funded with support from the European Commission. This publication reflects the views only of the author(s), and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.



INDICE

ANDREA MARCUCCI, <i>Presidente Commissione Beni Culturali Palazzo Madama</i>	pag.	9
GIOVANNA CAGLIOSTRO, <i>Prefetto di Lucca</i>	».	11
STEFANO BACCELLI, <i>Presidente della Provincia di Lucca</i>	».	13
ALESSANDRO TAMBELLINI, <i>Sindaco Comune di Lucca</i>	».	15
ANNATERESA RONDINELLA, <i>Segretario Generale Federazione Italiana Centri e Club UNESCO</i>	».	17
ARTURO LATTANZI, <i>Presidente Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca</i>	».	23
BENEDETTO BENEDETTI, <i>Scuola Normale di Pisa</i>	».	25
ANTONIO ROMITI, <i>Presidente Istituto Storico Lucchese</i>	».	29
ANTONIO ROSTAGNO: <i>Musicologia in archivio oggi</i>	».	39
MAURO TOSTI CROCE: <i>Gli archivi musicali: una realtà da scoprire</i>	»	55
CHRISTIANE HAUSMANN: <i>Il database Bach Digital</i>	»	81
ADRIANA DE FEO: <i>Digitale Mozart-Edition: progetti e contenuti</i>	»	85

FRIEDERIKE GRIGAT: <i>Documenti e informazione nell'era digitale. La Beethoven Haus di Bonn</i>	» 107
GABRIELLA BIAGI RAVENNI: <i>Archivi digitali per Giacomo Puccini. Realizzazioni e prospettive future</i> . . .	» 113
MARCO MANGANI: <i>L'informatizzazione del catalogo tematico di Luigi Boccherini: questioni generali e aspetti specifici</i>	» 129
MARIA PIA FERRARIS: <i>La valorizzazione digitale dell'Archivio Storico Ricordi</i>	» 147
FEDERICA RIVA: <i>Archivi nei Conservatori di musica</i> . . .	» 161
HERBERT HANDT: <i>La musica lucchese negli archivi internazionali</i>	» 177
VITO TOMMASO: <i>Gli archivi musicali: una realtà da scoprire</i>	» 185
ANDREA MALVANO: <i>Il nuovo portale sull'archivio storico dell'Orchestra Rai</i>	» 189
GIULIO BATTELLI: <i>La biblioteca dell'Istituto Musicale "Luigi Boccherini". Le sue origini, la sua storia</i> . .	» 197
ELISABETTA PICCIONI: <i>Gli archivi della musica nell'Archivio di Stato di Lucca</i>	» 207
MARCO PAOLI: <i>L'archivio musicale della Biblioteca Statale di Lucca. Libri corali medioevali e rinascimentali, fondo pucciniano e altro</i>	» 219
BEATRICE ROMITI: <i>Gli archivi della musica e le carte del maestro Gaetano Luporini (1865-1948)</i>	» 227

RODOLFO ROSSI: <i>La sezione musicale "Emilio Maggini" della Biblioteca Diocesana di Lucca: cinque secoli di storia</i>	» 241
SARA MATTEUCCI: <i>La musica sacra nell'archivio della Cappella "Santa Cecilia" della Cattedrale di Lucca</i>	» 249
GIANLUCA BOCCHINO: <i>L'archivio privato di un paleografo musicale: il fondo Baralli</i>	» 263
ELISEO SANDRETTI: <i>Alcune musiche cembalo-organistiche in archivi lucchesi: considerazioni sulla prassi esecutiva</i>	» 277
BARBARA ALLEGRANTI: <i>Le melodie della Raccolta Barbi</i>	» 291
STEFANIA GITTO: <i>Il Centro di documentazione musicale della Toscana: presentazione di un nuovo servizio della Regione toscana a supporto della gestione e tutela dei fondi musicali</i>	» 307

La storia di Lucca coincide anche con la biografia dei grandi musicisti che qui sono nati, lasciando tracce notevoli della loro arte.

Una vocazione che si è tramandata nel tempo, tanti anche oggi sono i gruppi musicali, le associazioni, i singoli cantanti che spaziano tra i diversi generi, portando comunque i tratti indelebili di una vera e propria passione identitaria.

Per questo l'archiviazione è non solo conservazione del passato ma anche propellente per il futuro.

Bellissima, da questo punto di vista, la citazione di Marguerite Yourcenar, ricordata da Annateresa Rondinella, Segretario Generale Federazione Italiana Centri e Club Unesco.

Ammoniva la scrittrice francese che 'fondare biblioteche è un po' come costruire ancora granai pubblici'.

Questo credo sia il compito e al tempo stesso il debito che ha Lucca, la città di Giacomo Puccini e di Luigi Boccherini, nei confronti del mondo.

Archiviare, proteggere, divulgare le opere di questi e di altri 'mostri sacri' e soprattutto alimentarne il fuoco sacro, affinché ispiri tante nuove generazioni di musicisti, di studiosi e di appassionati.

Abbiamo un patrimonio di importanza globale dal punto di vista culturale, fondamentale per la formazione musicale e che rappresenta una straordinaria opportunità dal punto di vista turistico. Laddove il turismo è da considerarsi una esperienza unica per soddisfare la propria sete di conoscenza, la propria curiosità.

Sono certo che anche da appuntamenti come Recondita Armonia si rafforzi la convinzione che la nostra identità di europei passi attraverso la storia. Da qui l'importanza degli archivi, e nel caso specifico degli archivi musicali, veri e propri tesori che svolgono una straordinaria funzione didattica ma che devono essere sempre di più valorizzati come itinerari della crescita culturale di ciascuno di noi.

Andrea Marcucci
*Presidente Commissione Beni Culturali
Palazzo Madama*

La musica costituisce a Lucca un patrimonio culturale cui hanno contribuito artisti di fama internazionale. Fin dal mio primo insediamento, quale Autorità di Governo, ho avuto modo di apprezzare che la storia della città che mi ospita, è intessuta di stretti legami con la cultura musicale. Francesco Saverio Geminiani, Luigi Boccherini, Alfredo Catalani, Giacomo Puccini, sono i più illustri autori lirici e strumentisti del passato che hanno fatto di Lucca il simbolo universale della migliore tradizione musicale. Probabilmente la ricchezza di quella tradizione si deve alla circostanza che gli eventi musicali dell'epoca erano da sempre considerati ornamenti irrinunciabili della vita politica e sociale. La musica nella città di Lucca si identifica inoltre con istituzioni come la Cappella di Palazzo, che ha costituito il cuore pulsante dell'attività musicale per quasi due secoli ed il teatro del Giglio, specie durante il Ducato Borbonico.

Non a caso, pertanto si è tenuta in grande considerazione l'istruzione musicale, che è culminata, nel 1842, con la creazione di un Istituto Musicale tuttora attivo, il Conservatorio Boccherini, intitolato al violoncellista Luigi che, lucchese di nascita, nel 1743, studiò presso il Seminario di San Giovanni, divenendo in poco tempo il più abile violoncellista e compositore del tempo.

È evidente che a fronte di tanta produzione nasce l'esigenza di una catalogazione a fini di conservazione di un patrimonio preziosissimo. Ed invero a Lucca è possibile effettuare un percorso culturale della storia della musica accedendo ad alcuni luoghi dove vengono conservati importanti testi, documenti e ricerche dedicate al mondo della

musica. Proprio all'interno dell'Archivio di Stato sono custoditi importanti documenti musicali tra i quali il Codice Musicale Lucchese detto "Codice Mancini" e il Libro di coro detto "Codice Strhom", contenente preziosi fogli musicali di elevato pregio storico artistico, antiche Corali, Codici di contenuto musicale e manoscritti. Molto rilevante è poi il fondo documentario relativo al maestro Giacomo Puccini.

Nell'Archivio Arcivescovile di Lucca sono conservate alcune delle pergamene dell'alto medioevo più antiche d'Europa. L'Unesco le ha riconosciute come Patrimonio Storico dell'Umanità, con l'iscrizione ufficiale, nel Registro Internazionale della Memoria.

La Biblioteca del Seminario Arcivescovile, poi, è nota proprio per la sezione musicale contenente numerose opere a stampa con migliaia di manoscritti di musicisti lucchesi (tra i quali anche molti della famiglia Puccini). All'interno del Museo Casa natale di Giacomo Puccini sono conservate numerose lettere autografe e alcune preziose pagine delle opere del maestro Giacomo Puccini, tra cui le partiture originali delle opere giovanili "Preludio a orchestra" e "Messa a 4 Voci". Inoltre la Biblioteca dell'Istituto Boccherini contiene manoscritti e stampe antiche di notevole valore con un ricco patrimonio bibliografico e importanti fondi musicali tra i quali il Fondo del Maestro Giacomo Puccini.

Proprio in considerazione del vasto patrimonio archivistico musicale, la città di Lucca gode in questo settore di un'alta considerazione in ambito nazionale e internazionale.

In tale contesto culturale è di fondamentale importanza la tutela degli archivi musicali anche attraverso la digitalizzazione, oramai ineludibile, in prospettiva futura per la conservazione e la tutela della memoria musicale di Lucca.

Giovanna Cagliostro
Prefetto di Lucca

«È un onore per me darvi il benvenuto a Palazzo Ducale e ospitare nella sede della Provincia un convegno tanto importante. È proprio la vostra stessa presenza a Lucca in questi giorni a farmi piacere perché con la cultura e le professionalità di cui siete 'testimoni' confermate l'importanza di Lucca per la storia della musica e definite in modo sempre più nitido la sua posizione di rilievo a livello internazionale.

A Lucca sono nati Giacomo Puccini e la sua famiglia, Luigi Boccherini, Francesco Geminiani, Alfredo Catalani; Lucca è ricca di una grande tradizione musicale legata alla musica sacra e agli organi; il nostro Istituto musicale vanta una storia lunga e prestigiosa. Tutto questo, nei secoli, ha dato origine a un patrimonio di musica, storia e cultura che, adesso più che mai, è doveroso e necessario promuovere e valorizzare.

Da questa consapevolezza è nata la proposta, supportata da Provincia e Comune di Lucca, di candidare Lucca al riconoscimento Unesco di "Città creativa della musica" e, in un certo senso, questo convegno rafforza questa ambizione, dimostrando il valore del vastissimo patrimonio archivistico musicale lucchese. Un patrimonio "nascosto", dedicato agli studiosi e ai filologi ma fondamentale per definire le radici storiche e scientifiche dei tanti musicisti che sono nati e hanno lavorato a Lucca. Fondamentale per essere sempre più forti e consapevoli della nostra tradizione.

In questa tre giorni interverranno i rappresentanti dei più importanti e preziosi archivi musicali del mondo, provenienti da città il cui nome è indissolubilmente legato ai

grandi compositori a cui hanno dato i natali: Lipsia per Bach, Bonn per Beethoven, Salisburgo per Mozart. Ed è un'occasione bellissima per noi poterli ascoltare e intuire, progettare, sognare nuove prospettive per i nostri archivi lucchesi. Che sono tanti, sorprendentemente tanti. Leggo infatti sul programma che si va dall'archivio dell'istituto "Boccherini" a quello della Biblioteca Statale; da quello dell'Archivio di Stato a quello personale e ricchissimo del maestro Herbert Handt; e poi quelli di Gaetano Luporini, di Lamberto Landi, il fondo "Emilio Maggini" alla Biblioteca Diocesana, il fondo Baralli e quello della Cappella S. Cecilia della Cattedrale. Una ricchezza immensa che, di fatto, contribuisce a definire Lucca come città della musica.

Mi congratulo con gli organizzatori di questo evento perché donano alla città un'ulteriore chance di crescita culturale. Mi auguro che i tanti operatori locali della musica classica sappiano cogliere gli spunti che sicuramente verranno da questi incontri e a tutti voi che partecipate al convegno auguro buon lavoro».

Stefano Baccelli
Presidente della Provincia di Lucca

Lucca è città di musicisti, e tra questi di autori di musica, fin dal passato lontano. La Chiesa lucchese infatti era usa celebrare le festività maggiori dell'anno liturgico con l'esecuzione di opere musicali commissionate allo scopo: una tradizione questa che si è mantenuta sino ai nostri giorni, se solo si pensa al "mottettone" in onore del Volto Santo, la massima icona religiosa custodita a Lucca, eseguito alla vigilia festività della Santa Croce, il 13 settembre. Ma il Governo della Repubblica era solito celebrare gli avvenimenti salienti della vita civile dello Stato con l'esecuzione di opere musicali commissionate allo scopo.

E la tradizione così alimentata ha prodotto musicisti che hanno poi valicato, nel '700 i confini dello stato lucchese verso ambiti di più vasta rilevanza. Basta pensare allo scopo a Francesco Saverio Geminiani, che troverà accoglienza e fortuna artistica in terra anglosassone. O meglio ancora, a Luigi Boccherini, che finirà i suoi giorni a Madrid, presso la corte spagnola, dialogando artisticamente con i migliori musicisti europei dell'epoca. Ma anche quando le carriere si formeranno all'interno dei confini della città stato, o poco oltre - penso in questo caso, a quanti hanno formato il robusto albero genealogico della famiglia Puccini, prima di Giacomo universalmente noto - la produzione musicale è di primo livello, sulla scorta di quanto si insegnava ad esempio alla scuola bolognese, la cui fama aveva attirato lo stesso Mozart. E insieme all'acume di Giacomo Puccini, pronto a percepire l'apertura internazionale della musica con opere che tematicamente spaziano dall'Europa all'America, fino all'estremo Oriente, non va dimenticata la vena di fas-

cino wagneriano della musica di Alfredo Catalani, la cui genialità non poté raffinarsi in una vita più lunga.

Arrivando fino a noi, la tradizione non si perde. Continua con l'opera innovativa di maestri quali Gaetano Giani Luporini ed altri, giovani oggi promettenti, spesso già affermati, che non conviene tuttavia ancora citare per lasciare che il loro lavoro possa svilupparsi senza i fardelli della troppo precoce notorietà.

Accanto ai maestri di larga fama, poi, moltissimi altri che hanno lavorato e prodotto intensamente, a livelli notevoli, senza tuttavia raggiungere la grande notorietà, ma che sono l'oggetto, oggi, di incursioni della ricerca storica, che restituiscono opere di grande caratura. E il giacimento pare infinito, tanto dura il lavoro di scoperta, di riordino, di risistemazione filologica, di trascrizione: con sorprese che incontriamo ogni volta che un'opera ritrovata viene poi restituita alla fruizione di tutti, quando, eseguita, riprende la sua originale freschezza.

Vi è dunque un materiale documentario enorme, raccolto in diversi giacimenti, che oggi grazie all'azione meritoria intrapresa da tempo dagli studiosi, torna alla luce, restituito alla comune fruizione. Il piccolo Stato di Lucca ebbe politicamente, in passato, un'unica preoccupazione: quella di passare inosservato. Stretto tra i grandi, lontano da ogni disputa territoriale tesa alla maggiore grandezza, sognava di essere dimenticato, per poter attendere in pace alla sua vita operosa, non solo eccellente nell'artigianato e nel commercio, ma anche nell'arte, e tra le arti soprattutto nella musica, come di continuo mostrano gli affioramenti del lavoro di archivio che da anni si vanno compiendo e che oggi sono raccolti e pubblicati.

Alessandro Tambellini
Sindaco del Comune di Lucca

Un saluto e un ringraziamento a tutti i convenuti a questa assise culturale.

È motivo di orgoglio per la Federazione Italiana dei Club e Centri UNESCO prendere parte a questo convegno per gli obiettivi e interrogativi che esso pone in linea con gli ideali di azione dell' UNESCO per la salvaguardia e conservazione del Patrimonio documentario. Sono passati ben oltre venti anni da quando nel 1992 l' UNESCO ha lanciato il programma " Memory of the Word" con l'obiettivo di salvaguardare il Patrimonio documentario dell'umanità: «in un mondo in cui tutto procede in modo sempre più veloce, confuso e frettoloso, dobbiamo trovare il tempo- dichiarava l'UNESCO- per conservare la memoria di tutto ciò che definisce le nostre origini, il nostro passato e la nostra esistenza».

L'impegno che l'UNESCO si assumeva e indicava al mondo, attraverso questo programma era volto alla salvaguardia, alla conservazione e alla conoscenza del "Patrimonio dell'umanità", conservato nelle biblioteche e negli archivi, ma non più affidato solo al supporto analogico (carta, pergamena, ecc.) ma ai media digitali. Negli anni 2000 infatti, con la riduzione dei costi e la diffusione delle tecnologie informatiche, la documentazione digitale prende via via sempre più campo. Con documentazione digitale l' UNESCO intende: "Les documents numériques comprennent, parmi un large éventail de formats électroniques qui ne cesse de se diversifier, des textes, des bases de données, des images fixes et animées, des documents sonores et graphiques, des logiciels et des pages Web. Ils sont souvent

éphémères, et leur conservation nécessite des mesures volontaires d'entretien et de gestion dès leur création" (1).

La Conferenza dell' UNESCO tenuta a Monza nel giugno del 2011, dal suggestivo titolo " Il futuro del libro" se da un lato si chiedeva se non siamo oggi di fronte ad una rivoluzione paragonabile a quella di Gutenberg, rendendo accessibili i documenti prima cartacei solo in formato digitale, dall'altro lato sottolineava il rischio che la rinuncia al supporto analogico comportasse l'enorme rischio di perdere questo capitale di conoscenza.

Il problema della documentazione digitale era stato messo a fuoco dall'UNESCO nel 2003, con un documento di enorme importanza la Carta sulla conservazione del Patrimonio digitale - Charter on the Preservation of Digital Heritage (Résolution 31 c/ 34, décisions 164 ex/3.6.1.et 166 ex/.6.4) Sulla base di questa risoluzione il direttore generale, aveva presentato il rapporto sulla conservazione dei documenti digitali, approvato in conferenza generale da 47 stati membri e 15 organizzazioni internazionali. La Carta affrontava questioni politiche e tecniche, invitando gli stati a definire misure per la conservazione del patrimonio digitale nazionale, ben consapevole che la conservazione del Patrimonio documentario costituisce motivo di grande preoccupazione in quasi tutti i paesi.

Al fine di salvaguardare i patrimoni documentali in pericolo l' UNESCO ha creato un fondo costituito sia da capitali pubblici che privati.

Marguerite Yourcenar scriveva nelle Memorie di Adriano che «fondare biblioteche è un po' come costruire ancora granai pubblici: ammassare riserve contro l'inverno

(1) Charte sur la conservation du patrimoine numérique 15 octobre 2003. Article premier - Champ d'application

dello spirito che da molti indizi, mio malgrado, vedo venire». Considerare i beni documentari come beni comuni non significa – si faccia attenzione – porli sotto il diretto controllo di enti o organizzazioni pubbliche: l'apporto di soggetti privati può essere utile, se non fondamentale, ma esso deve avvenire non in una logica di sfruttamento commerciale, bensì in una di servizio e di contributo alla vita collettiva della società, e – cosa non meno importante – in una cornice di regole chiare e rigorose; tenendo fermo, soprattutto, il principio per il quale la conservazione e l'utilizzo di tutti i beni comuni sia un compito fondamentale e imprescindibile delle istituzioni sempre nell'interesse della comunità.

In questo quadro l'UNESCO ha promosso una Conferenza Mondiale a Vancouver - Canada dal 26 al 20 Settembre del 2012, per porre a fuoco alcuni problemi e cercare di porvi rimedio:

quali possono essere gli strumenti per la conservazione del patrimonio digitale

*quali le strategie, per una maggiore protezione dei dati
quale la metodologia che possa aiutare i paesi in via di sviluppo*

quali possono essere le raccomandazioni pratiche: poiché gli ostacoli da superare sono di ordine, giuridico, tecnologico, sociale, finanziario, politico.

La Conferenza ha lanciato iniziative specifiche per rivedere la Carta, valutandone gli aspetti giuridici, definendo le opportunità di scambio e contributo offerti dalle Università, dall'industria, dai governi. Un cammino lungo e sempre più articolato che traspare già nelle premesse dell'atto costitutivo dell' UNESCO che "l'Organisation aide au maintien, à l'avancement et à la diffusion du savoir: en veillant à la conservation et protection du patrimoine uni-

versel de livres, d'oeuvres d'art et d'autres monuments d'intérêt historique ou scientifique⁽²⁾ trova conferma nel programma "Informations pour tous" affrontando anche il problema delle misure da prendere per la salvaguardia del sapere, per giungere al programma "Memory of the Word" e alla Carta che assicura la «Conservation du patrimoine documentaire mondial et son accessibilité universelle».

Dopo questi anni trascorsi nella città di Lucca credo di poter dire che una speranza che questo obiettivo dell'UNESCO possa essere realizzato viene dal forte bisogno di cambiamento, dalla forte richiesta di attenzione che ho colto nelle moltissimi occasioni di dialogo e di ascolto per la realizzazione del dossier di candidatura di "Lucca città creativa per la Musica": sono convinta che una straordinaria energia positiva attraversi questa città e riprova né è questo convegno che ci offre un affascinante viaggio negli archivi Musicali, ed è un'energia che reclama un futuro differente, una crescita differente. È proprio sulla bellezza del patrimonio cittadino, sulla memoria del proprio passato e della propria storia, ma anche su questa energia, che rappresenta – io credo – la parte migliore del Paese, che noi siamo chiamati a costruire il futuro di questa città, fiduciosi che dopo il parere favorevole della Commissione Nazionale Italiana UNESCO, dal quartier generale di Parigi arrivi il meritato riconoscimento di Lucca iscritta nel registro della Rete delle Città creative per la Musica.

Sono davvero lieta in qualità di Segretario Generale della Federazione Italiana Centri e Club UNESCO di inviare questo contributo. Ricordo infatti che la Federazione Italiana Centri e Club UNESCO nasce con il fine di parte-

(2) *Constitution de l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture du 16 novembre 1945. Art. 1 Comma C.*

cipare con tutte le componenti della società civile alla tutela del patrimonio storico, artistico, documentario e naturale della Nazione, di promuoverne la conoscenza e di sollecitare le autorità statali, regionali, locali e l'opinione pubblica alla sua tutela e valorizzazione in una dimensione internazionale.

Annateresa Rondinella
*Segretario Generale Federazione Italiana
Centri e Club UNESCO*

La Musica e lo studio, la Musica e la ricerca. Connubi sostanzialmente indissolubili per un'arte che nelle sue forme più note e apprezzate è fatta di melodie, esibizioni e concerti, ma che pone le proprie basi sull'esercizio e sulla conoscenza.

E in questi termini è quanto mai opportuno parlare di "recondita" armonia, riferirsi cioè ad un universo meno conosciuto, quasi nascosto e tutto da esplorare: quello delle interrelazioni tra archivi e Musica.

Il principale merito è di aver fatto dialogare due ambiti che a Lucca godono di una tradizione prestigiosa, gli studi musicali e quelli archivistici. Un obiettivo raggiunto affrontando problematiche che mirano alla definizione di metodologie e pratiche per la gestione delle fonti riferibili all'ambito musicale all'interno dell'immenso patrimonio documentario lucchese.

Ma il dialogo tra discipline si è esteso anche alla tecnologia: impossibile infatti ignorare le opportunità rappresentate dalle tecniche di digitalizzazione e trascrizione, come strumenti di conservazione e come occasione per elaborare nuove prassi di ricerca.

In questo convegno e nelle motivazioni che lo hanno ispirato la Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca ha individuato la precisa volontà di impostare un serio ragionamento su metodologie di studio e percorsi di ricerca non astratti. Idee e progetti concreti per valorizzare un importante patrimonio documentario e legarlo in maniera diretta all'ambito di studi che più gli compete.

Dagli archivi dunque le testimonianze sul mondo della

Musica in una città che, oltre a dare i natali ad importanti compositori, ha visto alimentare storicamente la passione per quest'arte da numerosi appassionati e cultori.

Arturo Lattanzi
*Presidente Fondazione
Cassa di Risparmio di Lucca*

Ricorrendo alla retorica consuetudinaria ma con piena convinzione, esprimo la mia soddisfazione per questo Convegno, che è stato coordinato con il prof. Romiti, avendo alle nostre spalle, rispettivamente, la Scuola Normale di Pisa e l'Istituto Storico Lucchese. Ricordo che questo Convegno si inserisce istituzionalmente anche in un quadro europeo per essere organizzato e sostenuto nell'ambito del progetto europeo ENARC.

Constatando il successo delle adesioni nazionali e internazionali, penso che si possa auspicare con fondatezza la possibilità di costituire a Lucca, sullo sviluppo delle premesse e delle relazioni che si sono e si saranno predisposte, un centro culturale archivistico-musicale che possa integrare le tradizionali e antiche istituzioni archivistiche con quelle precipuamente legate alla musica, partendo proprio dalle istituzioni lucchesi. Il Centro culturale lucchese, probabilmente nella forma di un'associazione, dovrebbe raccogliere e sviluppare le esigenze e le tendenze emergenti nei campi della musica e dell'archivistica musicale, nelle loro più varie espressioni, integrando la realtà lucchese in un ambito europeo e internazionale.. Questo Centro potrà consentire di sviluppare proprio quelle tematiche presentate nel convegno stesso e proporre, facilitandole, forme attive di collaborazione fra archivi, istituti musicali e fondazioni operanti soprattutto nel territorio lucchese nell'intensa e radicata tradizione pucciniana, e non solo.

Il primo passo sarà quello di sviluppare, con comunione di intenti e con attenzione alle specifiche esigenze delle istituzioni presenti nel territorio lucchese e in quello toscano, un programma concreto e operativo che, passo a passo, riesca

a individuare il programma in fieri di questo nascente centro. Gli interlocutori istituzionali primi saranno, accanto ai referenti lucchesi, la Regione Toscana e il Ministero MiBACT, focalizzando nella realizzazione del programma operativo, il nostro originario duplice interesse verso le tematiche musicali, nel senso più ampio, e verso gli aspetti storico-archivistici. Parallelamente, perseguendo l'impostazione internazionale che fonda questo Convegno, si svilupperanno i contatti, già iniziati in questa occasione, con alcune importanti istituzioni europee e si tenderà ad aprirne altre, anche con enti e personalità internazionali.

In sintesi, la costituenda associazione dovrebbe muoversi verso una ideale e concreta, allo stesso tempo, integrazione delle istituzioni e tradizioni storiche archivistiche riccamente e autorevolmente operanti a Lucca con collaborazioni con gli archivi e istituti musicali lucchesi, italiani e europei. La stessa associazione, in un comune disegno da concordare e calibrare nelle giuste forme operative, dovrebbe progressivamente dar vita a un centro scientifico e didattico, nella sua possibile evoluzione, che possa raccogliere e organizzare con un disegno collaborativo e aperto la trattazione di temi e problemi attuali che toccano sia attività archivistiche storiche che quelle più precipuamente archivistiche musicali.

L'associazione dovrebbe costituire quindi un centro di studi e ricerche, anche in senso sperimentale e didattico, per una comunità internazionale che promuova:

- 1. workshop e seminari su temi e problemi di attualità nell'ambito musicologico e archivistico, scegliendo i temi e gli inviti in cooperazione con le istituzioni lucchesi e con i partner nazionali e internazionali*

- 2. eventi anche con la partecipazione di protagonisti della musica moderna, compositori e artisti*

3. individuazione di attività di ricerca e di didattica mirate a approfondire temi e problemi relativi agli archivi musicali integrandoli al filone di ricerca ben sviluppato a Lucca degli archivi storici

4. sviluppo di attività di ricerca e sistemazione di problemi inerenti alla gestione di archivi storici, archivi musicali in diretta collaborazione con conservatori nazionali e con fondazioni nazionali e straniere.

Forme di collegamento con i settori istituzionali, regionali e ministeriali delegati alla organizzazione degli archivi musicali.

Benedetto Benedetti
Scuola Normale di Pisa

La scelta di un titolo pieno di fascino come *Recondita Armonia* è stata accolta con molto favore poiché è stata ritenuta capace rappresentare, senza esitazioni, le finalità di un Convegno che intendeva rivolgersi agli archivi della musica; tuttavia, nel contempo, la sua forte sintetica espressività lasciava trapelare l'auspicio di una integrazione che consentisse di penetrare ancora di più all'interno del tema che si intendeva affrontare: si avvertì, così, la opportunità di reperire un *sottotitolo*, da abbinare a quello principale.

Per un Convegno che aveva quale finalità la conoscenza delle interrelazioni tra *archivi* e *musica*, con lo scopo di consentire una più intensa e più consapevole gestione dei relativi materiali, una tra le prime possibili ipotesi fu rappresentata dal binomio *Archivi Musicali* che, comunque, non ebbe un totale favorevole seguito poiché fu ritenuto, per alcuni aspetti, limitativo: in esso si riconosceva infatti una soluzione che avrebbe potuto essere letta come eccessivamente mirata a richiamare l'attenzione, in modo piuttosto esclusivo, nei riguardi della documentazione composta in prevalenza da *partiture*, *spartiti* e comunque da scritti su *carta pentagrammata*, con il rischio di collocare in un secondo piano quelle testimonianze che trovano una rappresentazione nei carteggi e simili.

Anche un'altra idea, *Archivi per la Musica*, non apparve del tutto convincente, perché poteva lasciare trasparire forme di aggregazione, create appositamente, a *favore* della musica, richiamando un concetto, quello della *volontarietà* che avrebbe potuto porsi in contrapposizione con alcuni principi teorici propri dell'archivistica, aprendo inoltre le porte più ai soggetti *conservatori* che a quelli *produttori*.

Una ulteriore ipotesi, senza dubbio assai più circoscritta in rapporto a quelle precedenti, avrebbe potuto essere individuata negli *Archivi Sonori*, coinvolgendo in modo ancora più specifico testimonianze che, realizzate in prevalenza su *supporti* non cartacei, avrebbe ristretto il richiamo sia a quella che fu un tempo la *Discoteca di Stato* e che, più di recente, ebbe il nome di *Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*, attivo presso il *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* sia ad altri simili centri di conservazione.

La soluzione che poi fu accolta, *Archivi della Musica*, ebbe il favore in quanto fu ritenuta la più ampia e la più espressiva per un approfondimento che lasciava trasparire il rapporto sia con i diversi *produttori*, elementi essenziali per la nascita e per la conduzione degli archivi, sia con la documentazione *musicale* intesa in senso stretto, sia con quelle carte che riguardavano la vita e l'attività dei singoli soggetti. Assieme a tali positive peculiarità emersero comunque in proposito alcuni *limiti critici* conseguenti al rapporto tra le *testimonianze musicali* e la natura dell'*archivio*. E' noto infatti come la ormai consolidata dottrina archivistica intenda delimitare il concetto di *archivio* riservandolo a quelle memorie scritte che il soggetto ha prodotto e conservato attraverso una *attività naturale*, a seguito della quale nella documentazione si riconosce la presenza di quel *vincolo originario* che, legando tra di loro le carte, pone in essere un *complesso organico*.

Quando, di contro, la produzione si concretizza a seguito di scelte *volontarie* non siamo più in presenza di *archivi*, bensì di *raccolte* le quali, sono talora destinate ad essere conservate in ubicazioni non uniformi, spesso altamente specializzate, ovvero in musei, in biblioteche e

in altre simili tipologie, le quali, grazie al sempre più raffinato uso delle tecnologie digitali, hanno sviluppato, in ambito nazionale e internazionale, sistemi di *gestione* altamente significativi che tuttavia solo per alcuni particolari situazioni si confanno alle *necessità organiche* degli *archivi*.

Nell'ambito di tale generale configurazione, gli *archivi della musica*, osservati nella loro generalità e nella loro variegata e articolata struttura, volendo schematizzare il contesto, possono convenzionalmente riconoscersi in almeno *tre tipologie*: la prima si distingue per la presenza esclusiva di carte *strettamente musicali*, basate, come già si è osservato, sulla *carta pentagrammata*; la seconda si individua per la sua attinenza ai carteggi relativi al soggetto produttore e ad altra documentazione con essi collimante; la terza si contrassegna per l'esistenza di una convivenza tra la prima e la seconda e si caratterizza per una struttura che possiamo definire *mista*, nella quale coesistono attestazioni di natura *strettamente archivistica*, assieme ad altre tipiche delle *raccolte* che, come si è osservato, pur in senso non esclusivo, sono riconducibili ad una produzione *strettamente musicale*.

Si può affermare inoltre che, volendo procedere ad una schematizzazione, la gestione degli *archivi della musica* è in linea generale condizionata da questa triplicità, pure nella consapevolezza che all'interno della stessa possono evidenziarsi ulteriori situazioni che attengono alle specialità dei singoli e sulle quali non possiamo soffermarci in questa sede.

Poiché nelle attività di conservazione, così come in quelle di gestione, i criteri *organizzativi* ed *esecutivi* che si applicano di norma per gli *archivi* procedono su binari metodologicamente e tecnicamente diversi da quelli

relativi alle *raccolte*, ne consegue che mentre in presenza della prima e della seconda fattispecie si possono reperire operatori dotati di una formazione mirata alla specifica gestione tanto di *archivi*, quanto di *raccolte*, nella terza, pure assai diffusa, nella quale convive un materiale *misto*, non è altrettanto facile avere a disposizione un personale dotato di conoscenze e competenze che possano consentire la gestione tanto della parte *archivistica* quanto di quella attinente alle *raccolte*. La rarità di questa figura pone in evidenza i problemi che possono sorgere per le attività di gestione degli archivi della musica *misti*.

Oggi, nella grande varietà di programmi digitali che sono destinati alle *raccolte* ve ne sono non pochi che intenderebbero unificare le descrizioni, su un unico livello, senza considerare quelle osservazioni che sopra sono state avanzate, trascurando i relativi aspetti teorici, con il rischio di attribuire alle pur indubbie alte qualità dei nuovi *supporti* l'autorità di ignorare, se non addirittura di modificare la *natura* stessa degli archivi. Tale atteggiamento, d'altra parte, può essere per alcuni aspetti compreso, ma non condiviso, quando si riconosce che in molte di tali soluzioni, anche le più avanzate, perseguono finalità che mirano all'*informazione* e alla *comunicazione*, lasciando solo spazi delimitati alla *conservazione*, elemento base per l'archivistica e per i problemi che ad essa possono conseguire. Crediamo che su questi temi dovrebbero prevedersi opportuni momenti di riflessione, rilevando la presenza di proposte che avrebbero potuto offrire prodotti più duttili se avessero considerato alcuni degli orientamenti propri della *teoria archivistica*.

Nel corso di questo Convegno sono state presentate relazioni aventi finalità in prevalenza illustrative e

descrittive, utili per la loro immediatezza e per la comprensione delle singole situazioni di base e dei relativi criteri applicativi. Aspetti più specifici potranno essere affrontati in seguito e, in riferimento alle future prospettive, ritengo che sarà opportuno prendere in seria considerazione la proposta che è stata avanzata dal professore Benedetto Benedetti, della Scuola Normale Superiore di Pisa, contenente l'idea di istituire in Lucca un apposito Centro, destinato a operare per contribuire alla conoscenza e per favorire la conservazione, la gestione e la valorizzazione degli *archivi della musica*. Posso assicurare che l'Istituto Storico Lucchese è molto disponibile ad raccogliere tale l'idea e si impegna per un suo sviluppo.

Tornando al presente, ci auguriamo che questo incontro, caratterizzato da una attenzione rivolta a un panorama, internazionale, nazionale e locale, nel quale si contraddistingue la presenza di variegata e significative realtà, potrà contribuire alla conoscenza di situazioni che, attraverso modalità e caratteristiche diverse, contribuiscono alla salvaguardia di beni di elevato interesse culturale e artistico.

Il copioso volume degli Atti, che oggi vede la luce, ripercorre nella sua quasi totalità l'evoluzione del Convegno che prevedeva una articolazione su tre giorni: così, come nel pomeriggio di apertura, il primo spazio è stato riservato ai saluti e alle considerazioni offerte delle maggiori Autorità, da S.E. il Prefetto, al Presidente della Provincia, dal Sindaco del Capoluogo alla Segretaria dei Circoli Unesco, dal Direttore dell'Istituto Musicale 'Luigi Boccherini' ai Presidenti delle due Fondazioni lucchesi, quella della Cassa di Risparmio e quella della Banca del Monte. Sono seguiti poi gli interventi dei rappresentanti dei 'tre' soggetti 'organizzatori': la Scuola

Normale Superiore di Pisa, l'Istituto Storico Lucchese e l'Università degli studi di Roma 1 "La Sapienza": dei primi due si riporta un testo illustrativo, mentre del terzo compare un ampio contributo conseguente al delicato compito di presentare la Relazione di Apertura.

Gli interventi della seconda giornata contengono aspetti di interesse internazionale e nazionale: si aprono con la 'voce' del rappresentante del Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione Generale degli Archivi, mirata all'illustrazione del progetto nazionale che prevede anche alcuni Portali musicali, continuano con tre Relazioni dirette alla presentazione di altrettante speciali realtà estere, con riferimento agli archivi di Bach, di Mozart e di Beethoven, con specifici approfondimenti sulle modalità applicative della gestione digitale. Seguono due contributi che richiamano tematiche italiane e lucchesi, ma di assoluto interesse mondiale, quali quelle relative a musicisti di altissimo livello e notorietà quali Giacomo Puccini e Luigi Boccherini.

Proseguendo su questa linea, troviamo inoltre la presentazione del prestigioso Archivio Ricordi, proseguita con uno sguardo agli archivi dei Conservatori Musicali italiani, per passare poi a una preziosa rilevazione circa la collocazione della musica lucchese in ambito internazionale, per concludere con un interessante sguardo alla modernità e agli archivi del Novecento, focalizzando l'attenzione su quelli della Radio e della Televisione.

Seguono nel volume i testi che furono presentati nella mattina del terzo giorno, dedicati nella quasi totalità ad alcuni *archivi della musica* presenti a Lucca. Conservando l'ordine originario, compare lo scritto relativo all'archivio all'Istituto Musicale "Luigi Boccherini", per passare poi a quelli conservati nell'Archivio di Stato

e nella Biblioteca Statale. Passando ad alcuni singoli musicisti si trova il testo concernente l'archivio di Gaetano Luporini, quello della Biblioteca Diocesana, quello della Cappella "Santa Cecilia" della Cattedrale e quello del paleografo musicale Raffaello Baralli. Per concludere, dopo uno sguardo alla musica cembalo-organistica, vi è l'illustrazione delle carte Barbi, conservate presso la Scuola Normale Superiore.

La stampa di questi Atti, come spesso avviene complessa e di non semplice realizzazione, ha offerto comunque un risultato positivo, poiché tutti i relatori, con una sola eccezione, hanno risposto positivamente, inviando l'elaborato per la stampa: al Programma originario, anzi, si sono aggiunte due significative voci: quella del prof. Malvano, del quale il Relatore Vito Tommaso nel corso della sua relazione aveva presentato alcune note introduttive e quella della dottoressa Stefania Gitto che, essendo presente tra il pubblico, intervenne con un contributo che è stato ritenuto utile alla materia del Convegno e meritevole di essere inserito nel volume.

Questa intensa presenza lucchese ci invita a un interrogativo che ci riporta all'inizio del nostro procedere: perché è stata scelta Lucca quale sede di questo Convegno che, ricordiamo, è stato proposto dalla Scuola Normale Superiore nell'ambito del progetto europeo? La risposta richiederebbe non poco spazio ma crediamo di poterci limitare ai due principali aspetti che possono avere influito su tale decisione: da un lato la particolare vocazione *archivistica* e dall'altro l'altrettanto speciale *qualificazione musicale* di questa città.

In riferimento alla prima, non abbiamo difficoltà ad affermare come Lucca goda per questo settore una alta considerazione in ambito nazionale e internazionale. Ci limitiamo a ricordare solo lalcune tra le molte perle di

una 'collana' davvero prestigiosa: l'*Archivio di Stato* che, con la legge n. 265 del 27 febbraio 1960, fu classificato, assieme a quelli di Torino, Genova, Milano, Venezia, Trieste, Mantova, Modena, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Palermo e Cagliari, uno dei quattordici Istituti di maggiore rilevanza in Italia, conserva, oltre ad una copiosa consistenza di documenti membranacei, anche anteriori al Mille, un contesto organico che comprende, in continuità e senza rilevanti lacune, testimonianze di vicende storiche dal Medioevo fino alla seconda metà del Novecento. Assieme a carte di privati, di famiglie e di personaggi, vi si trovano preziosi *archivi musicali*. Lucca vanta inoltre la *grande eccellenza* dell'*Archivio Diocesano* nel quale, assieme ad altri fondi di massima rilevanza, si conserva una raccolta di *pergamene alto medievali di età longobarda* che recentemente, per la sua ricchezza e per la sua unicità nel mondo, è stata dichiarata dell'Unesco *patrimonio dell'umanità*.

In materia di archivi, Lucca vanta inoltre un'altra rilevante caratteristica: grazie a un personaggio di alto spessore, come Salvatore Bongi e agli archivisti che a lui sono succeduti nell'Archivio di Stato, da Eugenio Lazzareschi a Domenico Corsi, tralasciando gli esempi più recenti, questa città si distingue in ambito nazionale e occupa i primi posti nel settore della *elaborazione teorica* e delle *applicazioni tecniche* attinenti alle metodologie della gestione, del riordinamento e della inventariazione degli archivi. E' questo un ruolo significativo che, presente in particolare a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, consente di collocare Lucca, nel contesto archivistico nazionale, in una posizione di assoluto di prestigio.

Per quanto attiene all'altro tema, ovvero alla rilevanza del rapporto tra *Lucca* e la *musica*, credo di poter aggiun-

gere ben poco a quanto è già più che noto in considerazione della fama che la città ha acquisito a livello internazionale: è sufficiente ricordare solo alcuni tra i compositori lucchesi che godono di una estesa notorietà: rispettando un ordine cronologico, con un criterio selettivo, iniziamo da Luigi Boccherini, per passare a Francesco Saverio Geminiani, poi ad Alfredo Catalani, quindi a Giacomo Puccini, per concludere con Gaetano Luporini del quale questo anno ricorre il centocinquantesimo della nascita. A questi nomi potremmo aggiungere molti altri, ma ci limitiamo a ricordare i Dorati, la dinastia dei Puccini, Francesco Gasparini, sino a giungere, nel Novecento, all'ultimo operista, Lamberto Landi. Il tutto supportato dalla presenza di un centro di riferimento di elevata qualificazione coincidente con l'Istituto Musicale 'Luigi Boccherini'.

Ci piace aggiungere inoltre che la città, ormai da non pochi anni, vive in un clima di crescente fervore musicale, del tutto particolare, che coinvolge anche un numero elevato di giovani molto attivi in questo settore e che attrae una consistente parte della cittadinanza. Per gli anni più recenti, il periodico mensile *Lucca Musica* ne è un fedele testimone.

Il binomio *Archivi e Musica* oppure *Musica e Archivi* senza dubbio trova quindi in Lucca non solo radici profonde nel passato, ma anche risultanze attuali e, auspichiamo, prospettive future, che ci auguriamo di crescente interesse, con un invito a continuare in un panorama che si propone veramente stimolante e può condurre a risultati di prestigio.

In conclusione, senza citare i nomi di tutti coloro che hanno collaborato nella organizzazione di questa iniziativa, desidero ringraziare la dottoressa Stella Montanari della Scuola Normale Superiore per la sua preziosa, atti-

va e fattiva presenza in tutte le fasi operative, da quelle della ideazione, a quelle della preparazione del Convegno, a quelle della realizzazione e, infine, a quelle della pubblicazione del presente volume di Atti.

Antonio Romiti
Presidente Istituto Storico Lucchese

ANTONIO ROSTAGNO

MUSICOLOGIA IN ARCHIVIO OGGI



*... non è possibile comprendere un'epoca
dal giudizio che quell'epoca aveva di se stessa.*
[Max Weber]

Domandarsi cosa cerca un musicologo in un archivio musicale sarebbe evidentemente una domanda inutile. Meno inutile è invece chiedersi cosa un musicologo oggi possa cercare in un archivio *non* musicale; rispondere a questa domanda quarant'anni fa sarebbe stato semplice, oggi molto meno. Occorrerebbe infatti chiarire prima in cosa consiste il lavoro del musicologo oggi, compito evidentemente troppo vasto e complesso per essere trattato qui. E tuttavia qualche riflessione può essere opportuna.

Anzitutto la musicologia degli ultimi decenni ha preso strade molto diversificate, avvicinandosi da un lato alla storia della cultura, dall'altro alla storia dei discorsi (ossia di come si è parlato di un evento o di un'opera o di un autore *dopo* che questo evento, opera o autore è passato); da un lato alla storia della composizione (della tecnica) dall'altro alla storia della ricezione; da un lato alla antropologia dall'altro alla storia delle mentalità, dei concetti, del lessico ecc. ecc. Per non parlare delle nuove tendenze della musicologia

applicata al teatro d'opera, che oggi coinvolge conoscenze dei *media* tradizionali e di *new media*, senza trascurare la storia delle messinscena storiche.

Nonostante il caleidoscopico rompicapo che si nasconde nella domanda “cosa fa oggi la musicologia”, rimane obiettivo imprescindibile per ogni storiografia che ambisca a una solidità professionale la ricostruzione del passato, non la sua attualizzazione interpretativa. Ma obiettivo imprescindibile non significa unico né ultimo.

Un problema si ripresenta ciclicamente, né forse esiste una soluzione valida per sempre: se è necessario ricostruire i *fatti* intorno alla musica, altrettanto necessario è che le opere d'arte rimangano tali, che l'esperienza estetica o meglio la “pratica” estetica non si trasformi solo in una esperienza storica. Un'opera d'arte è sì un evento, che si colloca in una catena causale; tanto il processo creativo quanto le esecuzioni sono eventi che hanno precise cause e conseguenze dimostrabili, a volte immediate altre volte dilazionate. Ma se il loro significato si esaurisse in questa catena causale, il valore estetico (che è sottratto al divenire storico, quindi a rigore non sembrerebbe lasciare traccia nell'archivio) finirebbe annullato e ogni composizione diverrebbe uguale a qualsiasi altra esauendosi nella sua rilevanza documentale.

È l'eterno problema che Carl Dahlhaus poneva nel 1977 (ma già nel 1966), riprendendolo dal fondamentale testo gadameriano *Verità e metodo*: come fare una storia dell'arte che sia *storia*, con tutti i requisiti di scientificità e sicurezza garantita da adeguata documentazione, ma che al tempo stesso conservi alle opere lo statuto di *arte*⁽¹⁾. E proprio qui si colloca la funzione della ricerca

(1) Carl Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto 1980 (ediz. orig. 1977) cap. II “Storicità e carattere artistico”, pp. 22-38; cfr. l'origine di questi pensieri in Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983 (ediz. orig. 1960), per esempio il paragrafo “La temporalità dell'estetico”, pp. 153-162, ma anche in molti altri luoghi del trattato. Anticipazioni si trovano in Carl Dahlhaus, *Storicismo e tradizione (Historismus und Tradition)*, 1966), ora in “*In altri termini*”. *Saggi sulla musica*, a cura di Alberto Fassone, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Ricordi, 2009, pp. 51-70: 68-70.

d'archivio, necessaria alla storiografia musicale, ma non sufficiente a salvaguardare la seconda esigenza indicata da Dahlhaus.

L'arte ha come suoi documenti primi le opere, che sono legate solo al momento che la ha prodotte, quindi non solo a elementi riducibili ai "fatti intorno alla musica" tracciabili con una indagine sulle testimonianze archivistiche. Ancora Dahlhaus ha per primo tematizzato quell'intreccio di problemi che si riassume nelle domande:

- 1) "cos'è un 'fatto' per la storia della musica"
- 2) "chi è il soggetto della storia della musica"

a cui se ne può aggiungere una terza:

- 3) "qual è l'oggetto della storia della musica".

Non è ozioso tornare su questi problemi, dopo decenni in cui la storiografia musicale ha sperimentato molteplici percorsi.

"*Cos'è un fatto*": si parlava sopra dei fatti "intorno" alla musica; ma occorre distinguerli dai fatti "della" storia della musica, fatti "interni" alla musica stessa e non solo esteriori coincidenze che hanno accompagnato la prima comparsa pubblica di una composizione, senza alcun significato sulla essenza estetica di essa. Allora la domanda è: un "fatto" nella storia della musica è la conclusione di un processo compositivo ("Verdi termina di comporre *Otello* nel 1886")? è l'ispirazione ("la prima idea per una composizione sul *Faust* venne a Schumann nel 1844")? È l'esecuzione e tutta la macchina organizzativa che la sostiene (nel caso di una sonata per pianoforte questo evento sarà del tutto irrilevante, per il *Sagre du printemps* la prima esecuzione è invece della massima importanza anche sul piano dell'*arte* e non solo su quello della *storia*, non parliamo poi delle esperienze performative degli anni Sessanta)? È la ricezione plurima, quindi ogni nuova interpretazione ("Bernstein ha 'scoperto' le sinfonie di Mahler, tanto che esse sono più contemporanee agli anni Settanta che agli anni Dieci del Novecento")?

E se questi sono "fatti" cosa può dire l'archivio su di essi? È chiaro che in linea di principio tutti sono "fatti" storici, ma non hanno la stessa importanza in ogni epoca e in ogni situazione.

Inoltre, la storia materiale da decenni ha affrontato altri generi di “fatti”, come la committenza, la composizione dell’uditorio, la costruzione di strumenti, la posizione sociale del musicista. E altri “fatti” sono rintracciati nella cosiddetta “microstoria”, la ricostruzione delle biografie anche dei minori o dei “manovali della musica”, non per illustrare una vita eccezionale, ma la vita media del professionista della musica (e non solo i grandi solisti di Isabella d’Este, ma anche il modesto violinista del teatro Falcone di Genova alla fine del Settecento).

Infine, la storiografia musicale più recente ha sviluppato alcuni settori interpretativi che tengono presente del «non-cosciente collettivo» (la *storia delle mentalità* sulla traccia di Le Goff e Ariès) o delle tendenze e distinzioni di appartenenza culturale, di genere sessuale ed altro, forme di storiografia che fanno largo appello all’intuizione e alla sensibilità dello storiografo. Qui più che mai la fonte d’archivio risulta del tutto necessaria, ma va interrogata e *per sé* non è in grado di fornire alcuna risposta. Vedremo in seguito un caso di storiografia verdiana in cui documentazione archivistica ha permesso un’acquisizione sul piano della storia dello stile di Verdi; ma anche in quel caso il documento non parla da sé. Chi voglia fare storia dello stile senza limitarsi a una catena di opere isolate dal resto della storia, dovrà interrogare serie documentarie di diverso genere per renderle significative rispetto al proprio interesse conoscitivo; dovrà insomma metterle in relazione non con la *storia*, ma con l’*arte* di Verdi.

“*Oggetto*”; cos’è un oggetto nella storiografia della musica? La prima risposta che verrebbe da dare è: l’oggetto della storia della musica è la musica; ma allora tutte le raccolte di documenti di musicisti non sono “oggetti” validi a questa storia? Se non parlano *della* musica sono dei “non-oggetti” per lo storiografo? Per esempio, quando il direttore d’orchestra Angelo Mariani scrive a Verdi pagine e pagine ogni giorno per raccontargli la guerra del 1859, queste lettere non sono “oggetti” per lo storiografo solo perché non incidono direttamente sull’*arte*? Evidentemente non può essere così

e non lo è mai stato. Allora qual è questo “oggetto”? In sostanza è e rimane la musica, ma solo se tolta dalla concezione idealistica (poi trapiantata sia pur con diverse intenzioni nell'estetica crociana) che la voleva estranea al mondo, “altro mondo” come dichiaravano Schumann, Wagner, Mahler e tanti altri, che infatti implicitamente erano portatori di uno storicismo mirato solo a giustificare il loro presente (torno fra poco su questo aspetto).

La musica è *dentro* i discorsi storici, e spesso è la testimone più vivace ed esauriente della mentalità che la circonda. L'oggetto della storia della musica è quindi la musica come testimonianza della mentalità che l'ha prodotta, ma anche di successive mentalità che la recepiscono⁽²⁾. Mi sembra questo un indirizzo che permette di salvaguardare al contempo l'autonomia dell'oggetto estetico e la sua funzione di testimonianza storica: il carattere di *storicità* e contemporaneamente quello della *artisticità*. La gamma di elementi che permettono la definizione della mentalità si amplia enormemente, richiedendo però ancor più l'intervento soggettivo per selezionare la documentazione e “intenzionarla”, ossia orientarla ad un interesse conoscitivo.

“*Chi è il soggetto*”: altro “monumento di problemi”. Verrebbe da dire che il soggetto è colui che scrive la storia. Croce sosteneva che il documento non parla se non viene interrogato; il documento da solo è, in questa ottica, un oggetto debole e insufficiente, «materia bruta» che dev'essere «tutt'uno» invece con la «critica» (ossia «valutazione» di esso)⁽³⁾. Negli ultimi decenni la musicologia ha relativizzato anche lo scientismo opposto, l'oggettivismo che voleva lasciar parlare da solo il documento. La massima, d'origine analiti-

(2) Originata dal grande alveo della scuola delle *Annales*, la storia delle mentalità cui faccio riferimento in queste pagine si è sviluppata soprattutto in area francofona e per periodi storici più remoti, senza coinvolgere finora significativamente la storiografia musicale. Un ottimo inquadramento di questa prospettiva per il lettore italiano è l'antologia curata da Francesco Pitocco, *Storia delle mentalità*, Roma, Bulzoni, 2012.

(3) Benedetto Croce, *Il concetto della storia*, antologia a cura di Alfredo Parente, Roma-Bari, Laterza, 1975 (prima ediz. 1954), pp. 77-80.

ca, per cui ogni affermazione dello storico *deve* avere una solida e indiscutibile base documentaria si è rivelata un'illusione, e peggio ancora un pregiudizio con conseguenze incontrollabili. La *mentalità* spesso non lascia "documenti", ma va dedotta dai documenti stessi con molta sensibilità necessariamente soggettiva (la "critica" di Croce): non per nulla uno dei maggiori rappresentanti di questo indirizzo storiografico, Philippe Ariès, parla di mentalità come «non-cosciente collettivo»⁽⁴⁾, ed è impensabile che un "non cosciente" lasci traccia nel documento d'archivio, senza che lo storico debba fare uno sforzo interpretativo. E questo è ancor più vero se dal campo della storia politica ci si sposta a quello della storia della musica.

Racconto una recente esperienza, secondo me molto utile a dimostrare cosa intendo: pochi mesi fa è uscita la *Cambridge Verdi Encyclopedia*⁽⁵⁾, un'iniziativa che ha un preciso e condivisibile indirizzo, e che proprio per questo mi sembra utile a chiarire le molteplici collocazioni della ricerca d'archivio per la musicologia. Nelle linee operative che la redazione ha dato all'inizio del lavoro, e che sono state più volte ripetute nei carteggi con gli autori man mano che le stesure procedevano e che venivano sottoposte ai lettori e redattori, il principio guida era quello di "eliminare una volta per tutte le *leggende* e i *miti* che circondano Verdi". È chiaro che una enciclopedia dedicata a Verdi, mirata a definire il personaggio storico e l'artista Verdi, non può né deve avere altri principi; è chiaro che gli autori hanno *dovuto* correttamente seguire questo imperativo. Ma conclusa felicemente la lavorazione e giunta a pubblicazione la *Cambridge Verdi Encyclopedia*, che sarà strumento utile per gli studi a venire, occorre chiedersi: se qui abbiamo "eliminato tutti i

(4) Philippe Ariès, *Storia delle mentalità*, in *La nuova storia*, a cura di J. Le Goff, Milano, Mondadori, 1980 [ed. orig. Paris, 1979], pp. 141-166: 166. In questo scritto programmatico Ariès insiste sul valore testimoniale del «non-cosciente collettivo. Collettivo: comune a tutta la società di un dato momento. Non-cosciente: non percepito o scarsamente percepito dai contemporanei, in quanto spontaneo» (*ibid.*).

(5) *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, a cura di Roberta Montemorra Marvin, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

miti e leggende” su Verdi non avremo perduto qualcosa? E poi: ma sono proprio leggende? Le ricezioni e i discorsi che per centocinquantaquattro anni sono stati fatti su Verdi sono realmente “fuori della storia?” O non piuttosto fatti storici, che hanno lasciato un quantità di documenti molto più ampia dei “fatti concreti *della* reale vita di Verdi?” Anche questi “miti e leggende” sono fatti storici, che il soggetto-storiografo interroga non con una pretesa oggettività impersonale, ma all’opposto con una spiccata sensibilità e comprensione. Certo, anche qui la ricerca d’archivio è il punto di partenza, come nell’indirizzo della *Cambridge Verdi Encyclopedia*, ma l’attività dello storiografo ha poi da seguire criteri diversi, non oggettivi ma valutativi, “critici” se si vuole.

Ripeto che la prospettiva di cui sto parlando, la storia delle mentalità, non considera affatto come “errore prospettico” l’indirizzo della *Cambridge Verdi Encyclopedia*, al contrario: oltre all’interesse conoscitivo del singolo storiografo, occorre tenere presente l’intenzione, la finalità della ricerca che si sta conducendo. Il ruolo delle enciclopedie tematiche, come anche, oggi, dei portali tematici⁽⁶⁾, sarà anzitutto quello di offrire una panoramica sì illustrativa e anche di consultazione immediata, ma documentata tanto da eliminare luoghi comuni tramandati (se erronei). Il portale, tuttavia, diversamente dall’enciclopedia cartacea tradizionale, dopo la ricerca archivistica per emendare il più possibile, ha a disposizione molti canali per proporre anche l’altro tipo di storiografia, quella interpretativa e “soggettiva”, che oltre a fornire informazioni sollecita la riflessione, proponendo anche interpretazioni storiografiche inusuali e persino dove necessario ardite.

(6) Due portali rilevanti si trovano nel SAN-Sistema Archivistico nazionale, alla pagina:

<http://www.musica.san.beniculturali.it/web/musica/enterprise/dettaglio-compl-archivistico?codiSanCompl=san.cat.complArch.73240&id=73240&istituzione=4&step=dettaglio>

e in SIUSA-Sistema Unificato per le Soprintendenze Archivistiche alla pagina:

<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=355157&RicFrmRicSemplice=scelsi&RicSez=complessi&RicVM=ricercasemplice>

Soprattutto negli anni Ottanta e Novanta molte pubblicazioni si sono limitate a raccogliere documenti, con minimi commenti, nella convinzione che la loro lettura sia garanzia di “verità storica”, ossia appunto la fine delle “leggende e miti” che circondano opere e autori. Ma il “soggetto” in tali pubblicazioni chi è? Al più, per questa strada, si fa quello che Croce con forse eccessiva rudezza chiamava “il lavoro dei chiosatori”, molto lontano da quello dello storiografo. Il soggetto della storia, quindi, prima di tutto ha bisogno di chiarire cosa si intende sul piano epistemologico quando si usano i concetti di “soggetto” e “soggettività”; e ricordo che una importante corrente a metà Novecento ha voluto chiamarsi “Nuova Oggettività”, già alludendo a una episteme opposta a quella storiografica-interpretativa che sto delineando. Credo che la filosofia della neo-ermeneutica medio-novecentesca, da Gadamer in poi, abbia riportato al centro un’idea di soggettività anche dialettica: il soggetto-storiografo non sta più *al di sotto* dei documenti, ma semmai *sopra* di loro e li immette in quello che si definiva qualche decennio fa, appunto, “circolo ermeneutico”. Lo storico della musica è così il *soggetto* che dà la forma e l’indirizzo ad una ricerca, un saggio, un libro di musicologia. Altrimenti è solo un collettore che trasmette informazioni e giudizi altrui, di altre epoche, di altre epistemi, contravvenendo al principio esposto da Weber nella frase posta in exergo.

Questo mi porta all’ultimo punto: la netta distinzione fra *res gestae* e *historia rerum gestarum*, che, posta con estrema chiarezza dagli storici politici latini, è stata forse irreversibilmente modificata dalla evoluzione epistemologica degli ultimi due secoli. Con lo storicismo romantico quella netta distinzione è stata annullata; l’ermeneutica ottocentesca è una teoria della attualizzazione, secondo la quale ogni opera tramandata, ogni elemento proveniente dal passato è parte del mio presente, in esso si rispecchia e si esaurisce. La «fusione di orizzonti» di cui parla la neo-ermeneutica novecentesca ha poi attualizzato questa posizione, salvando però l’identità autonoma delle opere del passato⁽⁷⁾; l’opera d’arte vive, grazie a questa prospettiva “fusionista”, in un presente continuo, la distanza stori-

ca viene eliminata e ogni rimanenza del passato è valida in quanto vive nel presente, che la risemantizza e la “presentifica”.

Un opposto atteggiamento storicistico novecentesco mira più spesso all’oggettività anche nelle discipline umanistiche: la avalutatività di Max Weber, ma anche il distacco fra materia e storiografo proposto dalle prospettive materialiste, o infine la prospettiva della filosofia analitica. Sarebbe ozioso discutere meriti e limiti delle rispettive posizioni, ma in alcuni casi il soggettivismo dello storiografo deve esercitare il suo atteggiamento critico, deve confrontarsi con la materia storica su più piani, da quello della creazione a quello delle ricezioni quando queste ultime hanno una prolungata persistenza e un’influenza radicata e diffusa.

Possiamo fare il caso emblematico del *Nabucodonosor* di Verdi, opera per la quale la storia “oggettiva” è completamente diversa dalla storia “discorsiva” che si è sviluppata *ex-post* (quella “risorgimentale”), dopo e in alcuni casi contro l’intenzione che l’ha generata. Al livello delle *res gestae* il *Nabucco* è un’opera addirittura fiancheggiatrice dell’Austria, filo-ferdinanda: il monarca-Nabucco giunge attraverso peripezie a realizzare la concordia anche religiosa fra popoli (babilonesi-ebrei = austriaci-italiani); al livello invece della *historia rerum gestarum* la stessa opera è il monumento al principio della autodeterminazione italiana contro gli austriaci (“morte allo straniero”): ciò che sarà, più avanti, nel 1848, un attivo principio del nazionalismo, ma che nel 1842 non era neppure *in mente dei*, dato che il concetto di nazione non aveva ancora soppiantato l’antico concetto di patria⁽⁸⁾.

(7) H. G. Gadamer, *Vérité*, p. 357: “il progetto di un orizzonte storiografico è dunque solo una fase dell’atto del comprendere, e non si irrigidisce nella definitiva estraneità di una coscienza passata, ma viene raggiunto proprio partendo dal peculiare orizzonte interpretativo del presente. Nell’atto della comprensione si realizza una vera *fusione di orizzonti*.”

(8) Per questi argomenti, non tuttavia applicati alla storiografia verdiana, vedere Maurizio Viroli, *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2001, in part. cap. V, “La nazionalizzazione del patriottismo” pp. 137-186

Propongo ora due esempi operativi tratti dalla pratica della ricerca sulla Roma musicale ottocentesca, sulla quale abbiamo svolto diversi progetti di ricerca alla Sapienza: l'esame delle relazioni di Franz Liszt con Roma e di quelle di Verdi con Roma.

I - Liszt e Roma

Perché Liszt è venuto a Roma il 21 ottobre 1861? perché è rimasto 10 anni? perché nel marzo 1870 ha lasciato la città? Sono eventi che l'archivio potrebbe documentare, ma probabilmente non si tratta affatto di motivi artistici, bensì politico-dottrinali. E quindi: quale sarà l'oggetto della ricerca? Non certo la musica di Liszt, non i semplici dati cronologico-biografici, ma motivazioni assai profonde che illuminano anche su tutta la situazione del papato in quegli anni caldi intorno alla breccia di Porta Pia, fra Pio IX e il cardinale Antonelli, e l'opposizione dei prelati tedeschi fra cui era molto influente il cardinale Gustav von Hohenlohe, a cui Liszt era strettamente legato. Il periodo in cui Liszt è rimasto stabilmente in città o a Villa d'Este a Tivoli è ancora enigmaticamente poco documentato⁽⁹⁾. Gli archivi romani sono poco generosi su questo punto: minime cose sono emerse fra l'Accademia di Santa Cecilia, l'Accademia Filarmonica, la Biblioteca Casanatense, la fondazione Besso, la biblioteca del Conservatorio. Ma per circa dieci anni di uno dei massimi compositori del momento (e certo il più importante fra quelli residenti a Roma) è di gran lunga troppo poco. Qualche risultato viene dall'Archivio di Giovanni Sgambati, allievo e assiduo frequentatore di Liszt, ora alla Biblioteca Casanatense. L'ingente fondo è stato acquistato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel dicembre 1994 (le lettere di Liszt,

(9) Il pregevolissimo Ernst Burger, *Franz Liszt. Die Jahre in Rom und Tivoli. 1839-1861-1886*, Mainz, Schott, 2010 propone una panoramica sulla società e sui costumi della vita romana di una società straniera quasi autoreferenziale. Ed è significativo che di Liszt si parli quasi sempre per interposta persona, per le cerchie o le famiglie che frequentò.

tuttavia, sono state scorporate e sono ora a Budapest; una parte dell'Archivio è poi stata ceduta al Museo Glinka di Mosca nel 1975); si tratta di 426 unità di musica manoscritta, contenenti brani musical per un numero quasi doppio (di altri autori, ma soprattutto di Sgambati, con abbozzi e materiali d'esecuzione), più circa 450 spartiti a stampa (spesso con appunti manoscritti). La corrispondenza conta circa 2000 lettere e rimane la fonte più ricca; fra i molti autorevoli corrispondenti interessano qui le lettere della famiglia Wagner (Richard, Cosima sua seconda moglie e figlia di Liszt, e del figlio Siegfried; quindi quelle di Carolina Sayn-Wittgenstein compagna di Liszt (8 lettere), di Gustav von Hohenlohe suo ospite per anni a Villa d'Este (14 lettere) e di Ludwig Strecker rappresentante della casa editrice Schott (30 lettere). Un'ulteriore raccolta della massima importanza, già studiata da diversi musicologi, è poi quella dei programmi di circa 700 concerti di o con Sgambati⁽¹⁰⁾.

Sta lavorando sull'epistolario Paola Canfora⁽¹¹⁾, che a breve pubblicherà i primi risultati. Nel novembre 2014, centenario della morte di Sgambati, verrà inoltre presentato un primo regesto di autografi, manoscritti di copisti ed edizioni musicali di Sgambati, a cura di Simone Caputo e Daniele Mastrangelo, due studiosi che collaborano con l'Università La Sapienza. Questa prima traccia di catalogo viene stilata partendo dal fondo Casanatense e collazionando i due altri principali siti di conservazione: il Conservatorio di Santa Cecilia e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

(10) Per un primo esame dei primi concerti, fino agli anni Sessanta, Daniela Macchione, *Attività concertistica e musica strumentale da camera a Roma (1856-1870)*, in «Rivista italiana di musicologia», XXXVII/2 (2002), pp. 265-301.

(11) Paola Canfora, *Il Fondo Sgambati. Trascrizione e selezione di documenti dal carteggio inedito di Giovanni Sgambati*, tesi di laurea magistrale in Musicologia, relatore Antonio Rostagno, correlatore Franco Piperno, Univ. di Roma "La Sapienza", a.a. 2011-2012.

II – Verdi e Roma

Altro argomento rilevante della storia musicale a Roma è costituito dalle presenze a Roma di Giuseppe Verdi (da *I due Foscari* al teatro Argentina nel 1844, a *Un ballo in maschera* al teatro Apollo nel 1859). I soggetti che Verdi sceglie per Roma presentano aspetti e problemi particolari, non tanto dal punto di vista drammaturgico quanto da quello storico-politico. Il libretto dei *Due Foscari* deve aver subito censure, ma dalla documentazione disponibile non emerge ancora quasi nulla⁽¹²⁾; l'archivio vaticano si rivela necessario (la censura era una complicatissima macchina a più livelli, e i più altri, quelli con maggior potere decisionale, dipendevano ovviamente non dal municipio ma dal governo pontificio)⁽¹³⁾. Più documentato è il travaglio della censura romana per la quarta ed ultima opera di Verdi per Roma, *Un ballo in maschera*, opera che va in scena, significativamente, nello stesso anno della Seconda

(12) I libretti che troviamo all'Archivio centrale hanno qualche interesse; la svela per *La forza del destino* e la traccia per *Un ballo in maschera* sono casi esemplari. Purtroppo meno interessante è la copia del libretto dei *Due Foscari* ora all'Archivio Capitolino, che conserva la documentazione della municipalità fino al 1847 (poi dal 1849 al 1870). Ho provato a contestualizzare l'opera di Verdi in questa direzione in *'I due Foscari' come opera politica. Magistratura e processo politico nella scena verdiana*, pubblicazione per il centenario di Giuseppe Verdi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, a cura di Olga Jesurum, di imminente pubblicazione.

(13) Monica Calzolari, *La censura nella Roma pontificia dell'Ottocento. Il ruolo predominante della Direzione generale di Polizia*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del convegno internazionale, Roma 4-7 giugno 1992*, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, Lim, 1994, pp. 287-297; tornano sulle carte di nostro interesse Monica Calzolari ed Elvira Grantaliano, *La legislazione di polizia dello Stato Pontificio da Pio VII a Gregorio XVI*, in *I regolamenti penali di papa Gregorio XVI per lo Stato pontificio (1832)*, a cura di Sergio Vinciguerra, Padova, Cedam, 1998, pp. CCXXXVI-CCXLVIII; successivamente Andreas Giger ha fatto tesoro delle ricerche delle due archiviste romane e ha portato qualche ulteriore approfondimento (*Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)* in «Cambridge Opera Journal», Vol. 11, No. 3 (November 1999) pp. 233-265, che tuttavia tocca solo marginalmente aspetti concernenti *I due Foscari*; né molto di più si trova in *La censura verdiana a Roma a metà dell'Ottocento*, in *I due Foscari*, Parma, Fondazione Teatro Regio-Istituto nazionale di studi verdiani, «I quaderni del festival Verdi», n. 3/2009, pp. 93-111.

Guerra d'Indipendenza. Forse *Un ballo in maschera*, che la storiografia indica come opera del disimpegno politico, manifesta al contrario una netta presa di posizione? A questa domanda gli archivi hanno dato ancora poche risposte, ma qualcosa inizia a emergere⁽¹⁴⁾.

Per chiudere questa sezione, ripropongo un'affermazione dello storico materialista Walther Wiora:

in una storia della musica senza centro [ossia non costruita sui "capolavori" che Wiora considera «*solo* un momento della trama complessiva del divenire della musica»] non ogni elemento rilevante sul piano conoscitivo è di tipo estetico. Sono importanti anche aspetti religiosi, politici, legati ad una concezione del mondo⁽¹⁵⁾;

forse datata, ma se considerata fuori da pregiudizi ideologici, questa posizione sembra ancora plausibile e non lontana dall'indirizzo della storia delle "mentalità".

Concludo con un'esperienza sul campo che ha permesso comparazioni fra serie documentarie di diversa provenienza geografica feconde di risultati: si tratta di un progetto pluriennale concluso qualche anno fa dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma sulla gestione dei teatri d'opera di diverse città italiane attraverso l'Ottocento (con un riguardo particolare ad alcuni dei teatri dove Verdi ha messo in scena le *première* di alcune sue opere)⁽¹⁶⁾. La

(14) Ho studiato più in dettaglio questi problemi in *Verdi, Gioberti, Manin e la "Società Nazionale Italiana"*, in Atti del convegno, Roma, Biblioteca della Camera dei Deputati – Fondazione Matteotti, Soveria Mannelli, Rubbettino (di imminente pubblicazione).

(15) Walther Wiora, *Ideen zur Geschichte der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, p. 4.

(16) I risultati sono pubblicati in due sedi: F. Piperno e A. Rostagno, *The Orchestra in Nineteenth-Century Italian Opera Houses*, in *Musical Life in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation. The Opera Orchestra in 18th and 19th-Century Europe* (I, "The Orchestra in Society"), Berlin, BWV – Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, a cura di N.M. Jensen e F. Piperno, vol. I pp. 15-62; A. Rostagno, *La Scala verso la moderna orchestra. Gli eventi e i motivi delle riforme da Merelli ad Aida*, in «Studi Verdiani» 16 (2002), pp. 157-216; G. Staffieri, *Firenze, Teatro della Pergola. Materiali per una storia dell'orchestra (degli anni Venti dell'Ottocento all'Unità d'Italia)*, ivi, pp. 97-136. A questi studi si rimanda anche

ricerca ha reso possibile un confronto fra le gestioni dei teatri di Milano e di Firenze da parte rispettivamente degli impresari Bartolomeo Merelli e Alessandro Lanari, teatri dove Verdi debutta rispettivamente con *Nabucodonosor* e *Macbeth*. La documentazione d'archivio ha dimostrato le opposte strategie al tempo stesso commerciali e artistiche dei due impresari. Merelli alla Scala punta a formare un'orchestra «delle migliori d'Europa» (esigenza sollecitata del governo di Vienna, non per caso la capitale del sinfonismo); la scrittura del giovane Verdi è atta a mettere in luce questo nuovo strumento, molto più di quanto non fosse possibile con la scrittura orchestrale di Bellini o di Pacini.

Quando però lo stesso Verdi scrive per Lanari cambia tutto, perché l'impresario, proprietario di un laboratorio scenografico e costumistico, punta più sull'aspetto scenico-visivo: Verdi compone il *Macbeth* anche per seguire le richieste dell'impresa, puntando molto sull'effetto della «fantasmagoria», l'elemento visuale-fantastico, sempre molto poco frequentato dal melodramma italiano. Certo, la documentazione archivistica semplicemente registra diverse percentuali di spesa; ma questi sono i dati oggettivi che permettono allo storico interpretante di condurre fondate riflessioni sulla diversa intenzione artistica di Verdi. La ricerca archivistica comparata, in questo caso, ha portato un risultato valido sul piano della storia della creazione artistica, non solo sul piano del contesto storico e politico, in modo simile a quanto avevamo visto nei casi di Roma prima indicati: una *storia* dell'arte che è diventata *anche* una storia dell'arte.

Spero sia chiaro quanta strada ha percorso la musicologia e quante “discipline sorelle” la abbiano spinta in direzioni molto divergenti: tutto rientra nella “apertura” dell'opera e del canone, che è al tempo stesso causa ed effetto della apertura della disciplina stessa; in parole povere: una scelta di relativismo.

per la panoramica sulla distribuzione della documentazione ottocentesca relativa al teatro alla Scala, assai frammentata e divisa fra istituzioni pubbliche e private, come spesso accade nella storia italiana di quel secolo a causa delle continue modifiche della gestione governativa.

Ciò significa una diversa richiesta che la musicologia pone oggi all'archivio: non solo "fonti" che parlano da sé, ma "oggetti" che entrano in dialogo con più "soggetti", quei soggetti che creano collettivamente e collaborativamente la *historia rerum gestarum*, una prospettiva che considero prioritaria e ricca di risultati.

In una sentenza: per fare storia delle mentalità, per comprendere il "non cosciente collettivo" di Jacques Le Goff e Philippe Ariès, l'archivio rimane *la* risorsa da cui partire, ma non esime il soggetto-storiografo da una attiva reazione ermeneutica, che lo spinga anche molto ad di là di "ciò che dicono i documenti".

MAURO TOSTI CROCE

GLI ARCHIVI MUSICALI:
UNA REALTÀ DA SCOPRIRE



Questo convegno dedicato ai fondi musicali è una ulteriore conferma di come tali complessi archivistici stiano definitivamente uscendo dalla posizione marginale che occupavano fin a non molto tempo fa e vadano acquistando una sempre maggiore visibilità all'interno del nostro patrimonio culturale. Praticamente fino almeno a metà degli anni Novanta la Direzione generale per gli archivi si è di fatto disinteressata di questa realtà, trascurata, a mio avviso, per diversi fattori, ma anche per la mancanza di un significato univoco da assegnare all'espressione archivio musicale⁽¹⁾.

In senso stretto si definisce archivio musicale quello presente presso un teatro d'opera o una istituzione concertistica che conserva le partiture con le relative parti orchestrali e vocali, cioè tutto il materiale necessario agli interpreti per eseguire una determinata composizione. Ma a me sembra che questo termine possa avere un

(1) Tra i rari interventi archivistici su fondi musicali cfr. Eleonora Simi Bonini, *Il fondo musicale dell'Arciconfraternita di S. Girolamo della Carità*, Roma 1992, pp. 230, (Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, 69).

significato più ampio, in quanto può indicare l'archivio che si viene a formare nel corso dell'attività di una determinata istituzione musicale o di una persona fisica che si occupa in senso lato di musica, che sia un compositore, un esecutore, un musicologo, ecc. In questa specifica accezione l'archivio musicale comprende in linea di massima non solo materiale musicale in senso stretto, come partiture manoscritte e a stampa, ma anche una gamma pressoché illimitata di altre tipologie documentarie, quali bozzetti, figurini, libretti, piante sceniche, manifesti, carteggi, fotografie, materiali audiovisivi.

Dunque gli archivi musicali sono caratterizzati da una estrema varietà tipologica che crea problemi non indifferenti per una loro adeguata descrizione. Si trovano infatti materiali che possono essere ricondotti all'ambito non solo archivistico, ma anche bibliografico e museale. L'unico criterio a cui a mio avviso occorre attenersi è di descriverli sulla base dei rispettivi standard di riferimento, accreditati a livello nazionale e internazionale. Chi si avvicina dunque a un archivio musicale deve saper spaziare in ambiti finora considerati come distinti e separati. Infatti, affrontare un archivio musicale dal solo punto di vista archivistico significa non tenere nel debito conto i materiali non riconducibili alla documentazione cartacea tradizionale e quindi rinunciare a descriverli nella loro specificità, mentre operare secondo un'ottica esclusivamente bibliografica o museale significa smarrirsi nel particolare e perdere di vista i legami che permettono di tenere insieme le diverse parti dell'archivio.

Ne consegue che la documentazione musicale costituisce davvero un materiale a metà strada tra il mondo archivistico, bibliotecario e museale, a dimostrazione di come queste realtà non siano affatto così rigidamente separate come si è affermato in passato, ma presentino al contrario terreni di incontro nei quali le rispettive metodologie possono proficuamente contaminarsi e integrarsi a vicenda. Proprio per tale ragione è, a mio avviso, assolutamente indispensabile nel campo degli archivi musicali abbandonare un'ottica settaria, e spingere chi si occupa di essi (si tratti di composito-

ri, musicologi, archivisti, bibliotecari) a considerare il bene musicale non esclusivamente dal proprio punto di vista, ma in un'ottica ampia e globale che richiede una stretta collaborazione interdisciplinare all'interno di una visione condivisa e coordinata.

Tanto per limitarmi a esperienze di mia diretta conoscenza, vorrei ricordare che, quando sono stato incaricato di coordinare il riordinamento e l'inventariazione dell'archivio del compositore Giacinto Scelsi, mi sono trovato davanti a una congerie informe di materiali estremamente diversificati che includevano partiture, spesso inedite, appunti e note, scritti poetici e filosofici, rassegne stampa, nastri, dischi in vinile, fotografie, corrispondenza: una massa documentaria caotica che si era venuta sedimentando in modo non strutturato e alla quale andava necessariamente imposto un ordine organico e coerente. In questo magma informe assumevano un'importanza straordinaria i documenti sonori, quale diretta testimonianza dell'*iter* creativo del compositore. Le oltre 400 bobine presenti in archivio recavano infatti incise le improvvisazioni del musicista al pianoforte o all'ondiola, una sorta di precursore del moderno sintetizzatore elettronico, capace di riprodurre i quarti e gli ottavi di suono. Tali improvvisazioni hanno una grande importanza perché costituiscono gli abbozzi delle future partiture, che venivano poi stese su carta da alcuni trascrittori di fiducia in base alle indicazioni, le precisazioni e le correzioni dell'autore. Quindi questi nastri sono documenti indispensabili per comprendere pienamente la genesi delle sue composizioni, nonché il suo approccio all'attività compositiva che, pur innovativo nell'uso dei mezzi e delle apparecchiature, rimanda però a un'antica pratica artigianale, la stessa utilizzata dai compositori dell'Ottocento, quali Verdi e Rossini che erano soliti in primo luogo stendere quella che il musicologo Philip Gossett chiama la partitura scheletro, comprendente cioè solo le linee vocali e quelle dell'accompagnamento, e poi procedere al lavoro dell'orchestrazione, svolto perlopiù durante il corso delle prove con i cantanti.

La stessa pluralità di materiali caratterizza anche l'archivio di Francesco Pennisi, donato all'Accademia Nazionale di S. Cecilia e di

cui si è di recente approntato un inventario sotto la supervisione della Direzione generale. Le carte riflettono i molteplici interessi di questo artista che è stato al tempo stesso compositore, pittore, scrittore, raggiungendo una felice ed originale sintesi di questi diversi linguaggi. Pertanto le sue stesse partiture sono non soltanto documenti musicali, ma anche opere di impressionante bellezza calligrafica, in cui l'eleganza della scrittura si coniuga con disegni raffinati che vengono a inserirsi nei righi del pentagramma. E va anche sottolineato che per alcune sue opere sceniche, come *Silvia Simplex* o *La descrizione dell'isola Ferdinanda*, Pennisi, oltre a essere l'autore del testo, nel quale rifonde memorie familiari e suggestioni native – non a caso il maestro siciliano è un autore per il quale la dimensione della memoria gioca un ruolo decisivo –, ha provveduto a realizzare di persona i bozzetti delle scenografie che restano ancora oggi, insieme ai suoi numerosi dipinti, una testimonianza inequivocabile della sua estrema versatilità nell'arte figurativa.

Ma anche l'archivio di Francesco Paolo Tosti presenta le medesime caratteristiche, dato che si tratta di un archivio composito, formatosi attraverso successive acquisizioni e donazioni che hanno permesso di ricostruire a tutto tondo la figura di un compositore che era al tempo stesso didatta, organizzatore musicale, cultore di poesia. Tutto questo determina una impressionante varietà documentaria che abbraccia versi di poeti oggi poco noti, da lui utilizzati per le sue melodie, quali ad esempio Lorenzo Stecchetti, Carmelo Errico, Riccardo Mazzola; programmi di concerti organizzati per la regina Vittoria e la corte inglese; album di memorie, sui cui fogli lo stesso Tosti ha provveduto a incollare lettere, ritagli di stampa, fotografie, insomma tutti i documenti a lui particolarmente cari. Non solo, ma accanto al nucleo originario costituito dalle carte di Francesco Paolo Tosti si sono andati aggiungendo nel corso delle successive acquisizioni documenti prodotti dalla moglie, Berthe de Verrue, nonché da altri membri della famiglia Tosti, in primo luogo i fratelli Angelo e Tommaso, e i nipoti Cesare e Giuseppe, nonché un fondo di documenti del Comune di Ortona, riguardante in particolare le celebrazioni organizzate nel

1927 in occasione del decennale della morte del compositore che impegnarono a fondo la città e il suo podestà Romolo Bernabeo e concretizzatesi nella stampa di un volume, a lungo un punto di riferimento indispensabile per la ricostruzione della figura di Tosti. Insomma un vasto materiale che impone delicati problemi di ordinamento, risolvibili attraverso la corretta individuazione dei diversi soggetti produttori⁽²⁾.

Va infine sottolineato che negli archivi di musicisti sono spesso presenti biblioteche personali, complessi librari strettamente connessi a quelli documentari sia perché completano la conoscenza di un determinato autore, mettendone in evidenza gli interessi e i testi su cui si è formato, sia perché in molti casi, presentano glosse marginali autografe che assimilano l'unità libraria a un documento archivistico. Per tale ragione, a mio avviso, la biblioteca personale non dovrebbe essere estrapolata dall'archivio della personalità e inglobata nella biblioteca generale dell'istituto di conservazione, come spesso viene fatto, ma dovrebbe al contrario mantenere la sua specificità di fondo librario separato.

Alla natura complessa degli archivi musicali fa poi riscontro la straordinaria pluralità dei soggetti pubblici e privati che possono conservarli, dalle istituzioni concertistiche ai teatri lirici, dai musei alle biblioteche, dagli archivi agli istituti culturali, dai conservatori alle case editrici musicali e discografiche fino ad arrivare ai singoli privati che detengono presso di sé le carte di questo o quel musicista loro antenato.

Tutto questo ha indotto la Direzione generale per gli archivi a realizzare un Portale tematico che intende costituirsi come un unico canale di accesso alla documentazione di interesse musicale presente sul nostro territorio nazionale⁽³⁾. È evidente che si tratta

(2) Istituto nazionale Tostiano - Ortona, *My Memories. L'Archivio del compositore Francesco Paolo Tosti e della famiglia. Inventario*, a cura di Gianfranco Miscia, Roma 2009, pp. xvi, 240, ill, (Strumenti, 182).

(3) Cfr. Mauro Tosti Croce, *Il Portale degli archivi della musica: uno strumento di divulgazione del patrimonio musicale*, in "Quaderni estensi", IV (2012), pp. 45-67 (accessibile anche on line all'URL: http://www.archivi.beniculturali.it/archivi_old/asmo/QE_4/index.html).

di un progetto che si può realizzare solo per tappe successive. Questo spiega perché il Portale degli archivi della musica, realizzato all'interno del Sistema Archivistico Nazionale (SAN)⁽⁴⁾, sia al momento dedicato al solo Novecento, anche se l'intento è quello di aprirlo alla documentazione dei secoli precedenti, cominciando dall'Ottocento e dal melodramma. Tuttavia vorrei sottolineare che si è voluto presentare sul web il patrimonio musicale nel suo complesso, quindi sia la musica "colta" che quella popolare.

L'*homepage* del Portale è infatti collegata con un link alla Rete degli archivi sonori delle musiche di tradizione popolare realizzata dalla Direzione generale per gli archivi in collaborazione con l'Associazione Altrosud, un'associazione culturale senza fini di lucro che opera, da oltre dieci, per la promozione e la valorizzazione della cultura meridionale, con particolare riferimento alle musiche di tradizione. Questo progetto ha consentito la catalogazione e la digitalizzazione delle raccolte etnomusicali, conservate presso soggetti pubblici e privati sparsi su tutto il territorio nazionale e relative ad alcune regioni italiane, in particolare la Puglia, la Basilicata e la Campania, a cui si sono aggiunti da poco anche l'Abruzzo e le Marche. I risultati della catalogazione e digitalizzazione sono concentrati negli Archivi di Stato con sede nel capoluogo di regione dove è possibile, attraverso apposite postazioni multimediali, consultare integralmente tali materiali, mentre la consultazione on line è limitata ai regolamentari 40 secondi in modo da evitare di incorrere nelle norme sul diritto d'autore.

La concentrazione del Portale sul Novecento dipende anche dal fatto che esso costituisce una evoluzione della *Guida on line agli archivi musicali del Novecento*, un progetto promosso dalla Direzione generale per gli archivi, in collaborazione con l'Associazione La Stravaganza, sulla base di una convenzione stipu-

(4) Per una trattazione esaustiva del SAN cfr. Giannetto Marina, *Conoscere per condividere: dal Sistema informativo degli Archivi di Stato al Sistema archivistico nazionale*, in "Digitalia", 2, 2009, pp. 77-88: intervento tenuto alla "II Conferenza nazionale degli archivi", organizzata dalla Direzione generale per gli Archivi, Bologna, 19-21 novembre 2009, disponibile all'URL: http://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/news/77_88_Digit2_2009.pdf

lata nel dicembre 2009. Il risultato del progetto è stata una banca dati integrata contenente le descrizioni degli archivi di compositori, esecutori, musicologi, individuati grazie alle operazioni di censimento effettuate in varie regioni sotto il coordinamento delle Soprintendenze archivistiche.

La *Guida on line* è stata poi trasformata nel Portale degli archivi della musica del Novecento che rappresenta un'area tematica all'interno del Sistema Archivistico Nazionale (SAN) e che è stato presentato per la prima volta al pubblico a Pescara il 14 dicembre nel corso delle giornate dedicate ai Poli archivistici e al SAN e ai Portali tematici.

La differenza fondamentale rispetto alla *Guida* sta nel fatto che il Portale offre all'utenza come valore aggiunto una serie di testi redazionali che consentono di contestualizzare la ricerca archivistica grazie a informazioni strutturate intorno a più sezioni, secondo lo schema adottato anche per gli altri Portali. I testi redazionali hanno un'impronta fortemente divulgativa e sono corredati da oltre 500 oggetti digitali, cioè riproduzioni in formato digitale di materiale fotografico, audiovisivo e iconografico (manifesti, bozzetti, figurini, disegni, quadri). La presenza di testi redazionali e di oggetti digitali sottolinea la finalità eminentemente divulgativa del Portale: rendere accessibile a un largo pubblico, composto non solo da esperti e addetti ai lavori, ma allargato a studenti, giovani, semplici interessati, un insieme di fonti archivistiche, bibliografiche, iconografiche, audiovisive, oggettuali, conservati da una pluralità di soggetti sia pubblici che privati. Va sottolineato che il Portale è inserito nel SAN in quanto le risorse archivistiche e quelle digitali provengono dai due serbatoi in cui quest'ultimo si articola: il Cat-SAN e la Digital Library.

Da qui vengono prospettati e visualizzati nel Portale attraverso un tag identificativo che ne garantisce il corretto indirizzamento.

Un breve accenno alla struttura del Portale che risulta articolato in 8 sezioni (fig. 1). Nella prima sezione "Progetto" sono illustrate le finalità del Portale ed è presente un ulteriore link alla Rete degli archivi sonori con la descrizione dei materiali qui reperibili

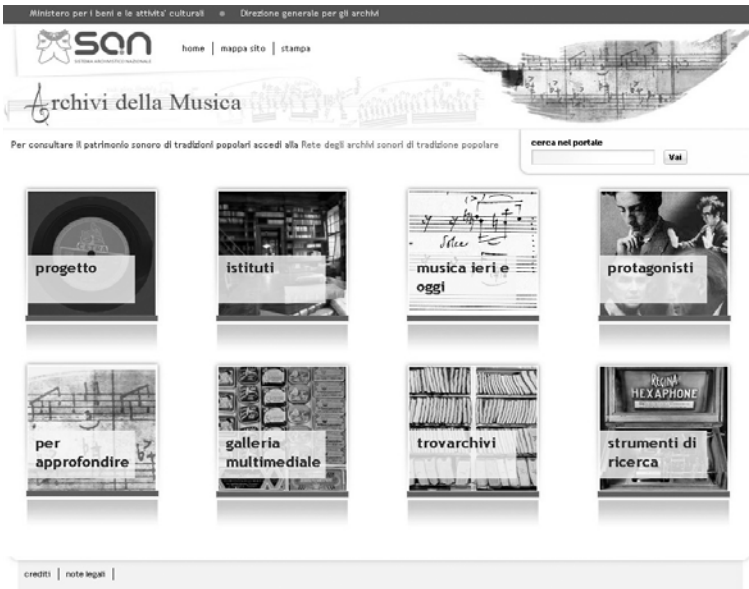


Fig. 1 - Homepage.



Fig. 2 - Sezione "Progetto".



Fig. 3 - Sezione "Istituti".

(fig. 2). La sezione “Istituti” visualizza l’elenco, con i relativi loghi, dei soggetti pubblici e privati che conservano gli archivi musicali censiti dalle Soprintendenze archivistiche (fig. 3). Il tab “Fonti archivistiche” introduce alla descrizione dell’archivio (fig. 4), mentre il tab “Oggetti digitali” consente di accedere a una esemplifica-

The screenshot shows the website interface for 'Archivi della Musica'. At the top, there is a header with the logo of the 'Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo' and the 'Direzione generale per gli archivi'. Below this, there are navigation links: 'home', 'mappa sito', 'stampa', and 'sistemi aderenti'. The main title is 'Archivi della Musica'. A search bar is present with the text 'cerca nel portale' and a 'Val' button. On the left, there is a sidebar menu with options: 'progetto', 'istituti', 'musica ieri e oggi', 'protagonisti', 'per approfondire', 'galleria multimediale', 'trovare chi', and 'strumenti di ricerca'. The main content area is titled 'G. Ricordi & C., Milano'. It features a sub-menu with 'istituti', 'fonti archivistiche', and 'oggetti digitali'. The 'fonti archivistiche' section is active, displaying the 'RICORDI & C.' logo and a brief description: 'La casa editrice Ricordi rappresenta un caso unico nel panorama musicale e imprenditoriale italiano. La sua comparsa e il suo affermarsi segnano prima il mutamento della tecnica dell'arte editoriale musicale, poi il trionfo nel mondo della nuova concezione melodrammatica italiana.' Below this, there are several paragraphs of text detailing the history of the company, its founders (Giovanni Ricordi, Felice Festa, Giulio Ricordi), and its impact on the Italian musical scene. A 'Link' section at the bottom provides a reference to 'Collezione Verdi Puccini in Internet Culturale'.

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo • Direzione generale per gli archivi

home | mappa sito | stampa | sistemi aderenti

Archivi della Musica

cerca nel portale Val

progetto

istituti

musica ieri e oggi

protagonisti

per approfondire

galleria multimediale

trovare chi

strumenti di ricerca

G. Ricordi & C., Milano

istituti fonti archivistiche oggetti digitali

RICORDI & C. La casa editrice Ricordi rappresenta un caso unico nel panorama musicale e imprenditoriale italiano. La sua comparsa e il suo affermarsi segnano prima il mutamento della tecnica dell'arte editoriale musicale, poi il trionfo nel mondo della nuova concezione melodrammatica italiana.

La casa editrice venne fondata nel 1808 da **Giovanni Ricordi** in società con Felice Festa. Questa società durò solo alcuni mesi ma Giovanni Ricordi, sebbene fosse rimasto solo, riuscì ad ampliare l'attività editoriale acquistando numerosi archivi teatrali, tra i quali quello della Scala, che gli permise di stampare, nel 1825, il primo catalogo delle opere pubblicate. Sempre in quegli anni, viene attivata a Milano la Litografia Ricordi, e si procede all'apertura di numerose succursali, quali quelle di Firenze e Londra. Sotto la direzione del figlio Tito, il numero delle succursali aumentò: nel 1864 viene aperta la prima succursale a Napoli, cui seguirono Firenze (1865), Roma (1871), Londra (1872), Palermo e Parigi (1888). Nel 1850, attuando un consiglio di Verdi, Tito conclude l'importante contratto di assorbimento della Casa musicale milanese Lucca.

Alla morte di Tito i congegni passano al figlio Giulio, con cui la famiglia Ricordi raggiunge il vertice delle sue vicende. A Giulio Ricordi è intimamente legata la carriera operistica di **Giuseppe Puccini**, con il quale il tradizionale rapporto di solidarietà che legava la Casa agli autori si trasformò in un sodalizio psicologico e artistico che andava ben oltre un semplice rapporto di lavoro.

Il primo secolo di attività di Casa Ricordi viene solennemente celebrato a Milano nel 1908. A cento anni dalla fondazione le edizioni Ricordi avevano raggiunto il numero 112.446.

Nel 1912 muore Giulio Ricordi e Tito II, ancor più proteso del padre a un'espansione a largo raggio dell'attività commerciale e industriale della Casa, fa dell'azienda un solido organismo internazionale a diffusione mondiale. Questo slancio è però improvvisamente troncato dallo scoppio della Prima guerra mondiale.

Nel 1919 Tito II si dimette dalla gerenza della Casa, che da allora non sarà più gestita direttamente dalla famiglia, e gli subentrano Rinaldo Maccanighi, già direttore commerciale dettando a Carlo Clausetti, della nota famiglia di editori napoletani. L'indirizzo editoriale si trasforma e si rinnova, dando forte spinta alla didattica musicale. Continua anche la tradizionale attività della Casa, di sostegno alla musica italiana nel campo teatrale, e ora anche in quello strumentale e sinfonico. Con le due rappresentazioni postume di Nerone di Bolto e Turandot di Puccini, Casa Ricordi conclude solennemente il periodo tardoromantico del melodramma italiano e dà l'avvio all'affermazione della scuola italiana di Montemezzati, Alfano, Zandonai, **Pizzetti**. Ma insieme, con la nuova collezione di partiture sinfoniche di piccolo formato, crea e diffonde il gusto per la nuova letteratura sinfonica italiana (**Bruni Casella**, Catalani, Falla, **Ghedini Halpeter**, Pizzetti, Ponchielli, Poulenc, **Respighi**, Verèse, Wolf-Ferrari, Zandonai, Zemlinsky).

Nel 1943 le due sedi milanesi della società vengono colpite dalle bombe e lo stabilimento è quasi totalmente distrutto. I danni furono enormi anche se si salvarono i preziosi autografi, gli atti e i documenti di proprietà, trasferiti per tempo altrove. Con un paziente lavoro, il patrimonio editoriale e di materiali a noleggio poté essere ricostruito e Casa Ricordi riprese l'attività.

Nel 1944 si costituisce una triplice gerenza, composta da Alfredo Colombo, procuratore della società già dal 1905, Eugenio Clausetti, figlio di Carlo, e Camillo Ricordi, nipote di Tito II, con il compito di porre mano alla faticosa opera di ricostruzione seguita alle distruzioni della Seconda guerra mondiale.

I vari settori della Casa vengono riorganizzati secondo le esigenze di una situazione culturale, di un pubblico e di un mercato in vertiginosa trasformazione: nel 1949 le Officine grafiche Ricordi si costituiscono in Società per azioni, nel 1950 viene inaugurato il negozio di vendita al pubblico di via Berchet a Milano e nel 1952 la ditta si trasforma da società per accomodamento semplice a società a responsabilità limitata, presieduta da Alfredo Colombo, con amministratori delegati Guido Maccanighi (fondatore, nel 1924, della succursale di Buenos Aires della ditta, poi Ricordi americana) ed Eugenio Clausetti, per poi diventare finalmente una società per azioni nel 1956.

Mentre si rinnovano le sedi italiane e si aprono nuovi sbocchi all'estero, una nuova trasformazione di indirizzo viene impressa all'azienda: si inaugura infatti nel 1957 a Milano il nuovo reparto dell'ufficio Distribuzione dischi, al quale viene affidato il commercio all'ingrosso dei dischi. E nella stessa sede inizia la sua attività l'ufficio Produzione dischi, diretto da Carlo Emanuele Ricordi, della quinta generazione di Ricordi dopo quello di Giovanni. A inaugurare la serie delle incisioni è l'opera *Macché di Chénouillet*, realizzata in collaborazione con il Teatro alla Scala e interpretata da Maria Callas. Dal consolidamento di questo ufficio nasce nel 1962 la Dischi Ricordi spa: negli stessi anni nasce la cosiddetta canzone d'autore italiana, di cui la Dischi Ricordi diventa un fondamentale punto di riferimento, pubblicando, tra le altre, le canzoni di Paoli, Tenco, Gabes, Battisti.

Link

Collezione Verdi Puccini in Internet Culturale

1 2

crediti | note legali | contatti

Fig. 4 - Esempio di descrizione archivistica.

Ministero del beni e delle attività culturali e del turismo | Direzione generale per gli archivi

SON SISTEMA ARCHIVISTICO NAZIONALE | home | mappa sito | stampa | sistemi aderenti

Archivi della Musica

cerca nel portale

sei in: home » istituti » scheda istituti » dettaglio istituto

progetto

istituti

musica ieri e oggi

protagonisti

per approfondire

galleria multimediale

trovare chi

strumenti di ricerca

G. Ricordi & C., Milano

schede | fonti archivistiche | oggetti digitali

<p>Giacomo Puccini, Torino sec. XIX Ritratto di Giacomo Puccini realizzato da The Bertieri platinumtype studio, Torino sec. XIX ...</p>	<p>Giuseppe Verdi, sec. XIX Studio per un ritratto di Giuseppe Verdi con annotazioni tecniche al margine, sec. XIX ...</p>	<p>Adolfo Hohenstein, scenografia, 1893 Bozzetto di Adolfo Hohenstein per la scenografia dell'Atto II di La Bohème di Giacomo ...</p>
<p>Carlo Ferrario, scenografia, 1886 Bozzetto per la scena dell'Atto I di Don Carlos di Giuseppe Verdi, realizzato da Carlo ...</p>	<p>Umberto Brunelleschi, figurino, 1940 Figurino di Umberto Brunelleschi per l'Atto II dell'opera Turandot di Giacomo Puccini, 1940 ...</p>	<p>Giacomo Puccini, Tosca, 1899 Manoscritto autografo di Giacomo Puccini dell'incipit della partitura di Tosca, gennaio 1899 ...</p>
<p>Adolf Hohenstein, tavola delle ... Tavola delle attrazzerie, acquerello e china su carta montata su cartoncino di Adolf ...</p>	<p>Nicola Benois, Una villa dell'Esarcia ... Una villa dell'Esarcia Basilio, bozzetto a tempera e collage, carta su cartone, di Niccolò ...</p>	<p>Bozzetto di Nicola Benois a tempera e collage su cartone dell'interno della Basilica di San ...</p>
<p>Figurino di Giovanni Grandi per Debora e ... Figurino originale del costume di Iside realizzato da Giovanni Grandi per la prima assoluta ...</p>	<p>Riccardo Zandonati, Milano, novembre 1912 Ritratto di Riccardo Zandonati, fotografia di Emilio Sommariva, con dedica a Tito II Ricordi, ...</p>	<p>Nicola Benois, Interno della Basilica di ... Bozzetto di Nicola Benois a tempera e collage su cartone dell'interno della Basilica di San ...</p>
		<p>Figurino di Giuseppe Palauti per ... Figurino originale del costume delle streghe realizzato da Giuseppe Palauti per la prima ...</p>

Risultati: 1-12 di 19


1 2

crediti | note legali | contatti

Fig. 5 - Esempio di presentazione di oggetti digitali.

zione dei materiali digitalizzati posseduti (fig. 5). La Sezione “Musica ieri e oggi” presenta una storia della musica italiana nel Novecento articolata per grandi temi (fig. 6). La Sezione “Protagonisti” raggruppa 85 biografie di compositori, esecutori, musicologi del Novecento italiano, organizzate in ordine alfabetico (fig. 7). La Sezione “Per approfondire” consente di esaminare più in dettaglio alcune figure chiave del Novecento, tra cui ad esempio Ottorino Respighi, Luigi Dallapiccola, Francesco Pennisi, Giacinto Scelsi. L'elemento distintivo di questa sezione è la possibilità di accedere tramite un link all'inventario analitico del relativo fondo archivistico (fig. 8). La “Galleria multimediale” consente di cercare tutti gli oggetti digitali presenti nel Portale attraverso l'incrocio di diversi parametri quali testo libero, datazione, tipologia docu-

Ministero per i beni e le attività culturali | Direzione generale per gli archivi


[home](#) | [mappa sito](#) | [stampa](#)

Archivi della Musica


[sei in: home](#) » [musica ieri e oggi](#)


cerca nel portale


progetto
 istituti
musica ieri e oggi
 protagonisti
 per approfondire
 galleria multimediale
 trovarchi
 strumenti di ricerca


musica ieri e oggi


La storia degli avvenimenti, delle idee e dei personaggi che hanno animato il Novecento musicale italiano riflette inevitabilmente due fattori: lo svolgersi delle vicende storico-politiche della nazione e le evoluzioni del linguaggio e degli orientamenti estetico-musicali che si sono delineati parallelamente in Europa e nel resto del mondo. Da un punto di vista storiografico, la suddivisione fra un "primo" e un "secondo" Novecento *continua*.


 **All'ombra di Verdi e Puccini**


 **Per un'identità nazionale: gli anni Dieci**


 **Musica nel Ventennio**

 **Due personalità: Petrassi e Dallapiccola**

 **"Nuova musica", neoavanguardie e tradizione**

 **Gli anni Ottanta e Novanta**

 **Verso i nostri giorni**

 **Musica e cinema**

crediti | note legali

Fig. 6 - Sezione "Musica ieri e oggi".

Ministero per i beni e le attività culturali | Direzione generale per gli archivi


[home](#) | [mappa sito](#) | [stampa](#)

Archivi della Musica

sei in: [home](#) » [protagonisti](#) » [Scelta Protagonista](#)

cerca nel portale

Francesco Paolo Tosti

[scheda](#) | [fatti archivistici](#) | [oggetti digitali](#)

Biografia

Francesco Paolo Tosti (Ortona, Chieti, 9 aprile 1846 - Roma, 2 dicembre 1916), figlio di Giuseppe e Caterina Schiàni, nel 1858 inizia a frequentare il Conservatorio di Napoli: oltre a studiare violino, studia contrappunto e armonia con Carlo Costa, e composizione con Conti e Marscardina, diplomandosi nel 1866.

Sul finire del 1870, tenta la fortuna a Roma, dove è notevole l'influenza della figura di Liszt, che conoscerà Tosti, e dell'italiano Giovanni Sgambati. La conoscenza di quest'ultimo gli apre le porte dei più aristocratici salotti romani, nei quali Tosti si fa apprezzare come maestro di canto. In tal veste entrerà nella corte di Margherita di Savoia e Verdi lo racconterà come uno dei pochi maestri di canto italiani di valore al direttore d'orchestra tedesco Hiller.

Ma è su Londra che il musicista abruzzese punta le sue speranze, giungendovi nel 1875. La grande occasione è un invito a suonare e cantare al ricevimento del lord Mayor, al quale forse non è estraneo Gaetano Braga, il violoncellista abruzzese che ha già il suo posto nella Londra vittoriana. A Buckingham Palace, Tosti diviene maestro di tutti i figli di Vittoria; il duca e la duchessa di Connaught lo invitano come organizzatore delle "ducali" serate musicali, come presto farà tutta l'aristocrazia inglese. Siamo nei primi anni Novanta dell'Ottocento.

L'editore londinese Chappell gli propone un favoloso contratto per almeno quattro romanze all'anno. Tosti decide di stabilirsi definitivamente a Londra e prende casa in Mortimer street. Presto assumerà una importanza cospicua come insegnante, compositore ed organizzatore musicale.

È docente nelle massime Istituzioni didattiche di Londra come la Royal Academy of Music e il Royal College of Music; le sue romanze e i suoi songs sono tutti celebrati successi; è l'organizzatore dei concerti e delle serate musicali della corte inglese.

Ma Tosti non dimentica l'Italia, specialmente Roma, Napoli e l'Abruzzo. A Roma soggiorna per lunghi periodi, cono- tero nei celebri salotti Giustiniani, Barberini, Del Drago, Massimo, Borghese, Chigi e dagli amici del "clan abruzzese": il pittore Michetti, lo scultore Barilla, il giornalista Scarfoglio e Gabriele D'Annunzio.

Il gruppo d'estate lascia Roma e si trasferisce a Francavilla (Chieti) dove, nel vecchio Convento di S. Antonio, Michetti ha realizzato una comoda residenza estiva. Anche a Napoli Tosti va con frequenza: nel 1886 compone su testo di Salvatore Di Giacomo Marchiare, uno dei suoi maggiori successi. Nel 1889 sposa a Londra Berte Victoria Jeanne Marie de Verrue, che sopravviverà al marito, morendo a Parigi nel 1943.

Nel 1890, nella villa Ricordi a Cernobbio, Puccini legge a Tosti e Giulio Ricordi il primo libretto della *Manon Lescaut*: è uno dei primi incontri tra Tosti e Puccini, che saranno sempre legati da profonda amicizia.

Per tutto l'ultimo decennio dell'Ottocento, pur non rinunciando ad annuali viaggi italiani, intensifica il suo impegno in Inghilterra, dove proseguono le collaborazioni con i due editori Chappell ed Enoch, che affiancano il costante impegno con Ricordi.

[Inventario del fondo Francesco Paolo Tosti](#)

1 2

crediti | note legali

Fig. 7 - Sezione "Protagonisti".

Ministero per i beni e le attività culturali | Direzione generale per gli archivi


[home](#) | [mappa sito](#) | [stampa](#)

Archivi della Musica

[vai in: home](#) » [per approfondire](#) » [Scheda approfondimento](#)

cerca nel portale

Ottorino Respighi

[scheda](#) | [fonti archivistiche](#) | [oggetti digitali](#)



Ritratto di Ottorino Respighi, Roma 1902.

Nell'opera di Ottorino Respighi si colgono influssi compositivi che derivano dal suo complesso percorso formativo, di respiro squisitamente europeo. Dal suo insegnante al Conservatorio di Bologna Giuseppe Martucci e poi da Max Bruch, di cui fu allievo a Berlino nel 1902, apprese il repertorio sinfonico-cameristico del tardo-romanticismo tedesco, non molto praticato all'epoca in Italia; da Nikolaj Rimskij-Korsakov, conosciuto in Russia nel 1900, quando come violinista ebbe modo di suonare nell'orchestra del Teatro Imperiale di Pietroburgo, ricevette lezioni di composizione e orchestrazione che lasciarono una profonda impronta sul suo stile, ugualmente segnato dall'interesse per la musica antica. Nato soprattutto come padre del poema sinfonico italiano, con capolavori quali *Fontane di Roma* (1916), *Pini di Roma* (1924), *Vetrate di chiesa* (1926), *Feste romane* (1928), che gli diedero la fama, si avvicinò nell'ultimo periodo della sua vita al teatro musicale, con titoli come *Belfégor* (libretto di Claudio Guastalla, Milano, 1923), *La cangiana sommersa* (Claudio Guastalla, Amburgo, 1927), *Maria Egiziaca* (Claudio Guastalla, Venezia, 1932), *La fiamma* (Claudio Guastalla, Roma, 1934), già frequentato in gioventù, senza troppo successo, con *Re Enzo*. La ritrovata via melodrammatica conduce Respighi, soprattutto nella *Fiamma*, al pieno recupero della struttura dell'opera a numeri chiusi, con arie, duetti, terzetti ed elaborati finali d'atto, nonché all'accentuazione lirica dell'elemento vocale rispetto alla scrittura sinfonica. In suoi lavori teatrali emerge comunque un sincretismo stilistico dove la patina arcadizzante, retaggio del Respighi elegante trascrittore di musiche antiche, si sposa alla ricerca dell'effetto che raggiunge livelli di brillantezza e di classicità pitagorica pari a quelli dei suoi poemi sinfonici coevi. Così sempre nella *Fiamma* domina un colore bizantineggiante, ricostruito riproducendo scale e melodie orientali, che trova la sua più efficace espressione nei grandi finali d'atto, nei versetti innochi dei chierici in quello del primo atto, come nei cori polifonici del finale ultimo: un colore che giustamente ha fatto intravedere nella *Fiamma* una sorta di «poema sinfonico intitolato a San Vitale, con cori e solisti».

L'archivio di Ottorino Respighi è conservato in due distinte istituzioni: la Fondazione "Giorgio Cini" onlus-istituto per la musica di Venezia e l'Archivio di Stato di Milano.

La prima parte venne donata nel luglio 1967 alla Fondazione Cini da Elsa Olivieri-Sangiacomo, moglie del compositore, mentre la seconda parte, già di proprietà dello studio bibliografico L'Arrenario di Gussago (BS), è stato acquistato nel 2004 dalla Soprintendenza archivistica per la Lombardia, previa approvazione del Ministero per i beni e le attività culturali, e destinato all'Archivio di Stato di Milano.

Il patrimonio documentario comprende: lettere; carteggi con case edifici, enti e personalità; scritti, appunti, documenti manoscritti (1915-1977) e di amministrazione finanziaria (1919-1956); testi, copioni, rapporti di viaggio; disegni, schizzi, fotografie; rassegne stampa, programmi di sala e testi vari; oltre 3.000 volumi.

La catalogazione informatica dell'archivio non musicale di Respighi è stata eseguita con il software Sesamo 4.1, di cui è stata usata la scheda ridotta. Il database si può consultare presso la Fondazione "Giorgio Cini" di Venezia.

Il riordino e l'inventariazione dell'archivio documentario del fondo Ottorino Respighi sono stati realizzati con il contributo e l'apporto tecnico scientifico della Soprintendenza archivistica per il Veneto. Le schede dell'istituto conservatore, del soggetto produttore e del fondo sono state redatte nell'ambito del progetto *Novecento Veneto Musica*, promosso dalla Regione Veneto e dalla Soprintendenza archivistica per il Veneto, da Maria Volpato e Paolo Dal Molin.

Il fondo Respighi (1890-1976) nell'Archivio di Stato di Milano, già di proprietà dello studio bibliografico "L'Arrenario" di Gussago (BS), è stato acquistato nel 2004 dalla Soprintendenza archivistica per la Lombardia, previa approvazione del Ministero per i beni e le attività culturali, e destinato all'Archivio di Stato di Milano. Dopo il lavoro di riordino, condotto dalla dottoressa Mariagrazia Carbone, il fondo Respighi risulta così strutturato:

1. Serie *Musica*: 5 unità documentarie (1896-1930)
2. Serie *Fotografie*: 117 unità documentarie (1894-1976)
3. Serie *Carteggio*: 84 unità documentarie (1917-1973)
4. Serie *Documenti*: 6 unità documentarie (1917-1976).

L'inventario è corredato di un'Appendice che offre la trascrizione integrale e la traduzione, quando necessaria, dei testi del Carteggio e dei Documenti.

Bibliografia

E. Respighi, *Ottorino Respighi, dati biografici ordinati*, Milano, Ricordi, 1970.

E. Respighi, *Cinquant'anni di vita nella musica: dal 1905 al 1955*, Cittadella, Rebellato, 1975.

L. Bragaglia, *"Arcadico vivo"* (Elsa Respighi - tre vite in una): *quasi un romanzo*, Roma, Bulzoni, 1983.

A. Cantù, *Respighi compositore*, introduzione di U. Ughi, Torino, Eds, 1985.

Ottorino Respighi, a cura di G. Rostrirolla, Torino, Eri, 1985.

P. Pedarra, *Catologo delle opere di Ottorino Respighi*, in *Ottorino Respighi*, a cura di G. Rostrirolla, Torino, Eri, 1985, pp. 325-440.

P. Alverà, *Respighi*, New York, Treves Publishing Company, 1986.

P. Pedarra, *Il pianoforte nella produzione giovanile di Respighi: composizioni per pianoforte solo, pianoforte a quattro mani, pianoforte ed altri strumenti, pianoforte e orchestra*, Milano, Rugginenti, 1995.

Elsa Olivieri Sangiacomo: *la vita, le opere*, in *Gli universalisti musicali del 1927*, a cura di P. Pedarra e P. Santi, Milano, Centro culturale Rosetum, 1977.

Ottorino Respighi, *Manoscritti musicali e archivio documentario alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, Dvd e libretto illustrativo, a cura di M. Bursi e V. Fano, Venezia, Fondazione Cini, 2008.

 [Archivio di Stato di Milano, fondo Respighi](#)

[crediti](#) | [note legali](#)

Fig. 8 - Sezione "Per approfondire".

mentaria, categoria professionale, luogo della musica, che consentono via via un raffinamento della ricerca fino all'oggetto digitale desiderato (fig. 9). Nella sezione "Trovarchivi" è possibile operare una ricerca sui soggetti produttori, soggetti conservatori e complessi archivistici presenti nel Portale, combinando tra loro i para-

Ministero per i beni e le attività culturali | Direzione generale per gli archivi

SON
SISTEMA DOCUMENTAZIONE NAZIONALE

home | mappa sito | stampa

Archivi della Musica

cerca nel portale

galleria multimediale

La ricerca può essere effettuata o per testo libero o incrociando i parametri relativi a tipologie documentarie, categorie professionali, periodo cronologico. La ricerca per data è possibile attraverso il solo anno (4 cifre) o per data estesa (gg/mm/aaaa).

Ricerca effettuata: [pennisi]

Risultati: 1-10 di 21

Tipologie

- Quisquos (*)
- Audio
- Documenti online
- immagini [20]
- video [1]

Categorie

- Quisquos (*)
- cantanti [1]
- compositori [21]
- critici musicali
- direttori d'orchestra
- luoghi della musica [1]
- strumentisti

data iniziale

data finale

Testo libero

perenni

Reset

Cerca

crediti | note legali

Fig. 9 - "Galleria multimediale".

metri messi a disposizione dell'utente (fig. 10). L'ultima sezione "Strumenti di ricerca" è articolata in Siti tematici, Normativa, Biblioteca (fig. 11). In Normativa sono raccolte le regole di descrizione archivistica e di catalogazione del materiale musicale. In Biblioteca sono riuniti in ordine alfabetico le fonti bibliografiche citate nel portale, ognuna delle quali rimanda alla relativa scheda OPAC SBN. In Siti tematici sono elencati da un lato i siti web di istituzioni, festival, centri di studio, e dall'altro i progetti dedicati a specifici argomenti quali l'Archivio sonoro della canzone napoletana o la versione informatizzata della *Guida alle biblioteche e agli archivi musicali italiani* edita nel 2004 dall'Ibimus (Istituto di bibliografia musicale), un'opera monumentale dove sono censite ben 1.918 istituzioni che conservano archivi musicali. La Guida cartacea è stata trasformata in un vero e proprio database strutturato in vari campi, tutti ricercabili.

The screenshot displays the 'Trovarchivi' search results page. At the top, there is a navigation bar with the SBN logo and links for 'home', 'mappa sito', and 'stampa'. Below this is the 'Archivi della Musica' header. A search bar is located in the top right corner. The main content area is titled 'trovarchivi' and shows search results for 'Accademia nazionale di Santa Cecilia'. The results list includes 'Accademia nazionale di Santa Cecilia. Archivio storico' and 'Accademia nazionale di Santa Cecilia. Archivio amministrativo'. Below these are several names: Bellezza Vincenzo, Bortolotti Mauro, Cametti Alberto, d'Amico Fedele, D'Atri Nicola, De Rensis Raffaello, Molinari Bernardino, and Mortari Virgilio. At the bottom of the results, it indicates 'Risultati: 1-10 di 16'. The footer contains 'crediti' and 'note legali'.

Fig. 10 - "Trovarchivi".

Ministero per i beni e le attività culturali | Direzione generale per gli archivi

home | mappa sito | stampa

Archivi della Musica

cerca nel portale
"de andré"

sei in: [home](#) > [strumenti di ricerca](#)

progetto
istituti
musica ieri e oggi
protagonisti
per approfondire
galleria multimediale
trovarchi
strumenti di ricerca

strumenti di ricerca

[gli strumenti](#) | [normativa](#) | [biblioteca](#)

Si presenta un primo elenco di siti afferenti alla musica contemporanea destinato a essere implementato in futuro

Portali tematici e progetti

[Archivio storico della canzone napoletana](#)
[Cabinus - Clavis archivorum ac bibliothecarum italicarum ad musicam artem pertinentium](#)
[Cemat](#)
[Centro di sonologia computazionale, Padova](#)
[Guida agli archivi musicali del Novecento](#)
[Internat culturale - Musica](#)
[Musa Marche - Archivio musicale marchigiano](#)
[Note in archivio](#)
[Portale Teca del Mediterraneo - Archivio musicale dei ghetti e campi](#)
[Rete degli Archivi sonori](#)
[Studio di fonologia musicale Rai, Milano](#)

Siti web

[Accademia di Santa Cecilia - Bibliomediateca](#)
[Archivio musicale Guido Alberto Fano](#)
[Associazione Nuova consonanza](#)
[Angelica Festival di Bologna](#)
[Associazione "Pietro Grossi", Firenze](#)
[Biblioteca e Museo teatrale del Burcardo di Roma](#)
[Biblioteca nazionale braidense](#)
[Conservatorio di musica, Milano](#)
[Conservatorio di musica "San Pietro a Majella", Napoli](#)
[Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi", Torino](#)
[Dipartimento di musica e spettacolo dell'Università di Bologna](#)
[Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus](#)
[Fondazione Giorgio Chi Onlus](#)
[Fondazione Ippolito Scodi](#)
[Fondazione Primo Conti](#)
[Fondazione Ugo e Olga Levi](#)
[Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux](#)
[Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi](#)
[Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani](#)
[Istituto di ricerca per il teatro musicale - IRTEM](#)
[Istituto Nazionale Togliano](#)
[Istituzione Casa della musica di Parma](#)
[Istituzione Teatro lirico sperimentale di Spoleto "A. Belli"](#)
[Teatro Verdi di Pisa](#)
[Università degli studi di Siena - Biblioteca della Facoltà di lettere e filosofia](#)
[Comitato nazionale italiano musica](#)
[EAI/Post](#)
[Festival Acerto di Reggio Emilia](#)
[Festival di Nuova Consonanza](#)
[IAML Italia - Gruppo di lavoro sugli archivi musicali](#)
[La Biennale Musica, Venezia](#)
[Milano Musica](#)
[RomaEuropa Festival](#)
[Ufficio Ricerca Fondi Musicali, Biblioteca Braidense, Milano](#)

credits | note legali

Fig. 11 - Sezione "Strumenti di ricerca".

In questi quasi due anni dall'inaugurazione si sono introdotte, nell'ambito del Portale, una serie di modifiche che hanno consentito di colmare alcune lacune particolarmente vistose a livello sia contenutistico che informatico. Si sono infatti, da un lato, apportati, in accordo con la Società Engineering, alcuni aggiustamenti alla struttura informatica in modo da ottimizzarne la fruizione da parte dell'utenza. Ma dall'altro si è soprattutto mirato a incrementare il numero dei fondi archivistici, passati dai 56 dell'inaugurazione agli oltre 160 attuali. Questo incremento è legato a una indagine capillare che è stata effettuata presso alcune istituzioni quali Accademie, Biblioteche, Conservatori che per effetto di lasciti, donazioni, acquisti stanno svolgendo soprattutto in questi ultimi anni una opera meritoria di acquisizione di fondi di musicisti che avrebbero altrimenti corso gravi rischi di dispersione. A questo proposito un ruolo senza dubbio rilevante lo svolge l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la cui Bibliomediateca, inaugurata nel 2005, sta diventando un fondamentale polo di concentrazione di archivi di musicisti del Novecento, specie di area romana. Si tratta di complessi documentari di grande valore, spesso collegati a una collezione libraria, che consentono di conoscere a fondo figure di spicco del Novecento italiano come i direttori d'orchestra Bernardino Molinari e Bonaventura Somma, i musicisti Virgilio Mortari e Goffredo Petrassi, i musicologi Alberto Cametti e Fedele D'Amico. Un ruolo altrettanto importante lo svolge l'Archivio contemporaneo "Alessandro Bonsanti" che opera all'interno del Gabinetto Vieusseux di Firenze e presso il quale sono conservati fondi di grandi personalità del secolo scorso, come Luigi Dallapiccola e Alberto Savinio, un'altra affascinante figura di artista versatile che ha praticato la musica, la letteratura e l'arte figurativa.

A queste istituzioni già presenti fin dal varo del Portale se ne sono ora aggiunte altre: in primo luogo la Fondazione Giorgio Cini di Venezia che conserva archivi fondamentali per la storia della musica italiana del Novecento, tra cui quelli di Casella, Respighi, Rota, Malipiero, Togni, dei quali è stata redatta la relativa scheda

SIUSA che si articola nella descrizione del soggetto conservatore, del soggetto produttore e del complesso archivistico. In tal modo si consente all'utente di avere a disposizione sul web una illustrazione di fondi archivistici che fino a qualche mese fa non erano stati neppure dichiarati di rilevante interesse storico.

Vorrei poi segnalare che dell'Archivio Ricordi, depositato, come è noto, presso la Biblioteca Braidense di Milano, è stato possibile redigere, grazie alla fondamentale collaborazione della Soprintendenza archivistica per la Lombardia, una descrizione molto più dettagliata rispetto a quella contenuta in precedenza nel Portale in quanto si dà conto delle serie archivistiche in cui questo archivio si struttura.

Si sono inserite nel Portale anche alcune prestigiose istituzioni parmigiane: la Casa della musica di Parma, che conserva tra l'altro l'archivio storico del Teatro Regio⁽⁵⁾, uno dei palcoscenici più importanti della nostra penisola, e l'Istituto nazionale di studi verdiani con il quale si è di recente stipulata una convenzione per il riordinamento e l'inventariazione dell'archivio che, oltre a testimoniare la storia di questa prestigiosa istituzione parmense, contiene anche in copia i materiali documentari conservati presso Villa Sant'Agata, per molti anni la residenza di Verdi e della moglie Giuseppina Strepponi.

Ma al tempo stesso si è cercato di allargare l'orizzonte degli archivi musicali estendendo l'indagine, grazie al coinvolgimento delle Soprintendenze archivistiche, anche ad altri ambiti: gli archivi di bande musicali, una documentazione conservata di norma presso gli archivi comunali, dato che le bande costituivano un'istituzione presente praticamente in tutti i Comuni italiani, spesso sovvenzionata o sostenuta dalle autorità locali e incaricata di scandire ogni momento rilevante della vita cittadina. Uno sguardo a queste raccolte, che comprendono partiture manoscritte o a stam-

(5) Roberta Cristofori, *Inventario dell'Archivio storico del Teatro Regio 1816-1859*, Parma, 1992, consultabile anche all'URL: <http://www.lacasadellamusica.it/regio/index.htm>.

pa, mostra come accanto alle riduzioni di brani di autori celebri come Verdi, Meyerbeer, Rossini, si trovino pezzi di compositori minori quali Giuseppe Manente, Alessandro Vessella, Francesco Masciangelo, Angelo Centofanti, le cui musiche offrono un panorama indicativo di quanto veniva eseguito sulle pubbliche piazze cittadine e che includeva marce, ballabili, composizioni di ispirazione religiosa, come inni a santi protettori o alla Vergine. Il Portale mette in evidenza che si tratta di un fenomeno che si afferma soprattutto nel Meridione, ad esempio in Puglia, dove sono state evidenziate tracce documentarie di oltre 50 bande musicali o in Abruzzo dove presso la Sezione di Archivio di Stato di Lanciano è conservato l'importante fondo Centofanti comprendente numerosi spartiti.

Ma si sta inoltre lavorando a una ricognizione dei fondi archivistici presenti nelle biblioteche dei Conservatori, specie quelli di più antica storia, quali Milano, Roma⁽⁶⁾, Parma, Pesaro, dove si trovano spesso tesori del tutto inesplorati a causa della mancanza di una figura specialistica. Se infatti ogni Conservatorio è dotato di un bibliotecario, non è prevista la figura di un archivistica che possa riordinare e inventariare in modo scientificamente corretto fondi che restano quindi per lo più abbandonati a se stessi e dunque soggetti a forti rischi di dispersione e depauperamento. Da qui l'auspicio che possa stabilirsi una proficua collaborazione con le Soprintendenze archivistiche che hanno le competenze necessarie per fornire indicazioni sull'adeguato trattamento di queste fonti; vorrei qui citare il caso felice che si sta profilando a Milano dove la bibliotecaria del Conservatorio ha effettuato con l'aiuto della Soprintendenza una prima ricognizione dei fondi ivi conservati in vista di un loro prossimo riordinamento. È stato comunque già

(6) È attualmente in corso un progetto di riordinamento e inventariazione dell'archivio del Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Per il periodo precedente in cui il Conservatorio era unito all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, cfr. *Inventario dell'Archivio Nazionale di Santa Cecilia* (in corso di stampa), consultabile all'indirizzo: http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.find?munu_str=0_1_0_2&numDoc=51&physDoc=4&flagfind=personalizationFindStoricoQuick

possibile individuare una serie di archivi di notevole rilevanza ancora del tutto inesplorati per i quali si è redatta la relativa scheda descrittiva. In Campania continuano invece i lavori di riordinamento e inventariazione dell'archivio del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli dove è conservato un vasto *corpus* documentario che include le carte prodotte da quattro istituzioni, ciascuna delle quali presentava un'organizzazione specifica e un'amministrazione autonoma: il Conservatorio attuale, fondato da Giuseppe Bonaparte 1807 con il nome di Real Collegio di Musica, è infatti il successore e l'erede dei reali antichi conservatori di *Santa Maria di Loreto*, di *Sant'Onofrio a Capuana* e di *Santa Maria della Pietà de' Turchini*, confluiti in tempi e con modalità diverse nella nuova istituzione.

Vorrei infine ricordare anche il progetto di recente avviato in collaborazione con la Direzione generale dello spettacolo dal vivo per dar vita a una rete degli archivi storici delle Fondazioni lirico-sinfoniche, i cui contenuti, descritti e digitalizzati, andranno a confluire nel Portale, contribuendo così a divulgare la conoscenza della storia del melodramma italiano dall'Ottocento fino ai nostri giorni e delle sue modalità di rappresentazione sui palcoscenici della nostra penisola. Rispetto al dicembre 2012, quando si è avviato il progetto, si registra un notevole passo avanti. Il Teatro San Carlo di Napoli sta effettuando il riordinamento e l'inventariazione del suo archivio storico e ha già redatto la scheda SIUSA in modo da renderne fruibile una prima descrizione generale attraverso il Portale degli archivi della musica. Nel frattempo anche l'archivio del Teatro Regio di Torino⁽⁷⁾ è stato riordinato e inventariato come pure vanno avanti i lavori di ricognizione e risistemazione dell'archivio del Teatro alla Scala, grazie all'impegno della Soprintendenza archivistica per la Lombardia. Si sta rivedendo l'inventario, realizzato in passato, dell'archivio del Teatro La Fenice di Venezia, mentre l'Arena di Verona sta inventariando il proprio materiale.

(7) L'archivio del Teatro Regio di Torino è consultabile all'URL: <http://www.teatroregio.torino.it/node/432>.

Va poi sottolineato che si è in contatto sia con il Museo Schmidl che con il Museo internazionale della musica di Bologna dove sono rispettivamente conservati l'archivio del Teatro Verdi di Trieste e l'archivio del Teatro Comunale di Bologna. Questi complessi sono già in larga parte schedati e dunque l'auspicio è che anch'essi possano confluire all'interno della Rete degli archivi delle Fondazioni lirico-sinfoniche che stiamo costituendo nella più ampia cornice del Portale. È con soddisfazione che posso affermare che delle 12 Fondazioni lirico-sinfoniche 8 sono già al lavoro per l'inventariazione dei loro archivi, compresi l'Accademia Nazionale di S. Cecilia e il Teatro del Maggio musicale Fiorentino i cui complessi archivistici sono già stati descritti rispettivamente fino al 1945 e al 1951.

Il vantaggio di costituire una rete degli archivi delle Fondazioni lirico-sinfoniche all'interno del Portale degli archivi della musica sta nel fatto di poter collegare fra loro questi complessi fornendo all'utente un quadro globale e coordinato. Infatti il Portale, al pari di tutti gli altri nove creati dal 2011 dalla Direzione generale, svolge per sua natura una spiccata funzione aggregatrice: collegando al suo interno una straordinaria pluralità di tipologie documentarie, trattate secondo i rispettivi standard descrittivi, consente di ricomporre il mosaico delle fonti, parcellizzate tra una miriade di istituti conservatori. Questa funzione unificante del Portale permette di superare la spiccata frammentazione che caratterizza il nostro patrimonio culturale, fungendo da ponte di raccordo tra universi contigui, considerati però troppo spesso, in un passato anche recente, come settori divisi da barriere insormontabili.

Un altro aspetto importante della funzione aggregatrice svolta dai Portali sta anche nel fatto che permette di collegare tante iniziative avviate meritoriamente in sede locale, ma che rischiano di restare isolate e staccate una dall'altra se non confluiscono all'interno di un contenitore nazionale che le possa raccordare e coordinare. Ma c'è di più i Portali tematici spingono non solo a integrare tra loro documentazione libraria, archivistica, museale,

come avviene appunto nel caso dei beni musicali, ma favorisce un collegamento tra gli stessi sistemi informativi.

Un'esigenza che è emersa con forza e in modo perentorio proprio in questi ultimi mesi, quando si è cominciato a realizzare il Portale "Verdi on line" (www.verdi.san.beniculturali.it) che nasce in stretto collegamento con quello degli archivi della musica e sarà inaugurato il prossimo 6 novembre a Milano presso il Museo del Risorgimento. Si tratta di un progetto che vede la collaborazione dell'Archivio storico Ricordi, dell'Istituto nazionale di studi verdiani e della Biblioteca Braidense e che è finalizzato a creare on line un centro di aggregazione e fruizione di fonti eterogenee relative a Verdi, conservate da una pluralità di soggetti pubblici e privati. Contestualmente alla creazione del Portale il progetto prevede una serie di interventi tra cui anche quello finalizzato alla prosecuzione della campagna di digitalizzazione dei materiali verdiani già avviata dalla Direzione generale per le biblioteche e i cui risultati sono oggi accessibili attraverso InternetCulturale. Pertanto, oltre a un intervento di restauro sui materiali iconografici, in particolare bozzetti e figurini, è partito il completamento della digitalizzazione delle fotografie e dei libretti verdiani, a cui si affiancherà la riproduzione digitale a tappeto dei copialettere in cui Casa Ricordi registrava le missive spedite ai suoi corrispondenti in modo da avere un quadro completo di tutta la corrispondenza di Casa Ricordi dagli Ottanta dell'Ottocento agli anni Sessanta del Novecento sia in entrata che in uscita.

I materiali verdiani dell'Archivio storico Ricordi sono stati già oggetto nel 2006-2008 di una importante campagna di catalogazione e digitalizzazione, i cui risultati sono oggi accessibili attraverso InternetCulturale, il portale delle biblioteche italiane. Al tempo stesso altra documentazione, relativa in particolare all'ultimo Verdi è stata inserita nel Portale degli archivi della musica. Pertanto oggetti digitali riguardanti il maestro di Busseto sono presenti parte nel SAN (e di conseguenza nel Portale degli archivi della musica) e parte su InternetCulturale, due sistemi informativi finora rimasti distinti e separati, in quanto si servono di

tracciati sostanzialmente diversi per l'acquisizione dei rispettivi contenuti. Dato che il SAN utilizza il tracciato METS-SAN e InternetCulturale il MAG 2.0, è sembrato quanto mai urgente e necessario mettere in contatto tra loro questi due mondi. Pertanto grazie alla collaborazione dell'ICCU e dell'ICAR, i due istituti centrali del settore bibliotecario e archivistico, è stato possibile realizzare un mapping tra i tracciati MAG e METS-SAN in modo da individuare i campi comuni e definire un nuovo modulo di scambio che, espresso in file XML, consenta di attingere dall'uno e dall'altro sistema. Il Portale Verdi acquisirà dunque gli oggetti digitali da SAN e da InternetCulturale, per essere più esatti, gli oggetti digitali continueranno a risiedere nei rispettivi sistemi e si limiteranno a essere visualizzati nel Portale Verdi grazie al nuovo tracciato di scambio.

La possibilità di garantire un colloquio tra InternetCulturale e SAN è il presupposto fondamentale per dar vita in prospettiva a una vera Rete della musica italiana, che consenta di aggregare quanto è stato fatto finora in questo campo dalle due Direzioni generali degli archivi e delle biblioteche. I grandi risultati ottenuti in seno a InternetCulturale, che hanno visto la catalogazione e digitalizzazione di fondi basilari come quelli del Conservatorio di S. Pietro a Majella, del fondo musicale dei Girolamini di Napoli, dell'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi, dell'Istituto musicale Boccherini di Lucca e della Casa della Musica di Parma, tanto per menzionarne solo alcuni, possono ora coniugarsi con SAN e fornire contenuti molto ampi e rilevanti al Portale degli archivi della musica.

L'ambizione è dunque quella di integrare in una rete il nostro vastissimo patrimonio musicale, unico al mondo per quantità e qualità e conservato in una pluralità di istituti che includono non solo archivi e biblioteche, statali e non, ma anche una miriade di istituzioni culturali, quali in primo luogo i conservatori di musica, le accademie, le filarmoniche, le case editrici musicali, i teatri lirici. Molto è stato fatto da entrambe le Direzioni generali, ma molto resta ancora da fare: l'importante è ora soprattutto fare

sistema, collegare quanto è stato già fatto, superando gli steccati tradizionali tra i diversi settori e le diverse appartenenze giuridiche degli istituti di conservazione per dar vita a un complesso che sappia coniugare varietà e unità. Una prospettiva che potrebbe portare il nostro paese all'avanguardia mondiale nel campo della conservazione e fruizione dei beni musicali.

CHRISTIANE HAUSMANN

IL DATABASE BACH DIGITAL



Suppongo che il nome del compositore Johann Sebastian Bach sia noto anche in Italia e anche ai non-musicisti. In Germania non è soltanto un compositore molto conosciuto e molto stimato, ma anche una figura dell'identità nazionale dei tedeschi. Per questo le fonti originali che contengono l'opera di Bach dal Ottocento in poi sono diventate un bene culturale nazionale sempre più importante. In generale si tratta d'un fondo di originali fondamentale ed importante per la ricerca musicologica, sul quale da generazioni le tecniche filologiche vengono sviluppate e provate. Era ed è ancora un punto di riferimento e un battistrada nella filologia della musicologia tedesca. Vorrei dare una breve introduzione sulla struttura tecnica, la finalità, i modi di funzionamento e le possibilità della ricerca musicologica nel database Bach Digital (www.bachdigital.de).

Bach Digital è un progetto condiviso della Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbestiz, della Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek di Dresda, del Bach Archiv di Lipsia e del

centro di calcolo dell'università di Lipsia. Viene essenzialmente promosso dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft. Tutti i contenuti sono sottoposti ad una licenza Creative Common, attualmente alla versione 4.0⁽¹⁾

In relazione ai contenuti Bach Digital si sviluppava dal cosiddetto "Göttinger Bach-Katalog". Il "Göttinger Bach-Katalog" era un database, costruito all'Istituto di Bach a Göttingen⁽²⁾ ancora senza digitalizzazioni, come aggiunta alla Neue Bach Ausgabe, online a partire dal 2001. Questo database è stato riconcepito cioè adattato alle esigenze e possibilità di un portale digitale moderno nel 2008. Questo vuole dire che è stato migrato da una database basato su SQL⁽³⁾ ad un database Mycore. Mycore è un gruppo di lavoro di varie università tedesche, un open source project che crea soluzioni ed applicazioni per la gestione e la presentazione di contenuti digitali. Mycore rende possibile l'accumulazione persistente di dati la data preservation a lungo termine/archiviazione dei dati a lungo termine e il cambio facile e veloce dei risultati della ricerca via tecnologie basate sull'XML⁽⁴⁾.

Sempre nel 2008 abbiamo cominciato con la digitalizzazione delle grandi collezioni bachiane tedesche, allora quelle nella Staatsbibliothek Berlin, nella SLUB Dresda e nel Bach-Archiv Lipsia. La database Bach Digital vuole offrire ai musicologi, ai

(1) Le licenze Creative Commons sono alcune licenze di diritto d'autore redatte e messe a disposizione del pubblico a partire dal 16 dicembre 2002 dalla Creative Commons (CC), un ente non profit statunitense fondato nel 2001.

(2) Questo istituto adesso non esiste più – prima del caduto del muro in Germania c'erano due istituti di ricerca su Bach – uno a Göttingen (nella ex Germania occidentale) e un altro a Lipsia (nella ex Germania orientale).

(3) SQL = Structured Query Language è un linguaggio standardizzato per database basati sul modello relazionale (RDBMS) progettato per: creare e modificare schemi di database (DDL - Data Definition Language); inserire, modificare e gestire dati memorizzati (DML - Data Manipulation Language); interrogare i dati memorizzati (DQL - Data Query Language); creare e gestire strumenti di controllo ed accesso ai dati.

(4) XML (sigla di eXtensible Markup Language) è un linguaggio di markup, ovvero un linguaggio marcatore basato su un meccanismo sintattico che consente di definire e controllare il significato degli elementi contenuti in un documento o in un testo.

musicisti (soprattutto per la prassi esecutiva storicamente informata) e agli interessati non professionisti informazioni scientificamente consolidate sull'opera di Johann Sebastian Bach e di altri compositori della famiglia Bach e alla trasmissione di questo fondo archivistico.

Presenta tramite diverse maschere di ricerca i risultati sempre aggiornati della ricerca su Johann Sebastian Bach e gli altri compositori nella famiglia Bach (per esempio i figli compositori Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann, Johann Christian e Johann Christoph Friedrich) in modo veloce, dettagliato e onnicomprensivo. Attualmente la database offre in tutto 7760 records di originali e 935 records di opere. Fino ad ora (stato 12/2014) abbiamo caricato scansioni del 90% degli autografi ed originali di Johann Sebastian Bach, ossia le scansioni delle grandi collezioni bachiane in Germania - soprattutto della Staatsbibliothek Berlin, dove la maggioranza degli originali è conservato. Il 10% ancora mancante è disseminato nelle biblioteche grandi e piccole del mondo. Inoltre ci sono alcune pagine importanti che sono in possesso di privati. Nel frattempo abbiamo contattato le biblioteche con collezioni bachiane all'estero che intendono cooperare con noi, per esempio la British Library di Londra, la Library of Congress di Washington e la Bibliotheque Nationale di Parigi. Tra l'altro numerosi collezioni minori in Germania e all'estero hanno già messo a disposizione scansioni dei loro originali, tra questi la Biblioteca Universitaria di Darmstadt, la Casa di Bach a Eisenach, la Landesbibliothek di Stoccarda, la Stiftelsen Musikkulturens Fraemjande di Stoccolma, la Juilliard School di New York. Perseguiamo il fine di mettere a disposizione via Bach Digital tutti gli originali bachiani presenti in collezioni pubbliche.

Nella database ogni originale è presentato con un record che offre informazioni relative al proprietario, alla segnatura, ai copisti, al tipo di manoscritto, al volume, al formato, alla provenienza, alla filigrana, al periodo di realizzazione, etc. I records delle opere contengono informazioni sul compositore, sul titolo, sull'anno di realizzazione, sulla formazione degli strumenti, sull'edizione e così

via. Per guardare le scansioni, nei records degli originali sono disponibili due viewer. In primo luogo il DFG-Viewer (il viewer standard della Deutsche Forschungsgemeinschaft): questo viewer è stato creato per visualizzare la pagina intera, ha una soluzione di 300 dpi. Un secondo viewer è il cosiddetto “zoomify”, per vedere i dettagli del manoscritto in una risoluzione abbastanza alta, a 600 dpi. Inoltre c’è un PDF-Maker – che consente all’utente di stampare le pagine e suonare, se vuole dal manoscritto originale - un esperimento che è stato realizzato diverse volte, per esempio a Parigi nell’ambito dell’esecuzione integrale di tutte le Cantate di J. S. Bach, spesso si suonava dalle copie degli originali (*Les Cantates. Integrale des Cantates de Bach à Paris*).

Alla fine di ogni record si trova un link “send notes for this dataset” (inviare annotazioni al record): il database ormai è un insieme molto complesso e non è sempre possibile evitare errori. Per questo gli utenti possono inviare tramite questo link una mail con indicazioni d’errori, domande o annotazioni etc.

Questo link viene usato spesso, oltre a segnalare errori, ci mostra che il database è utilizzato e con l’aiuto dei nostri utenti è diventata ormai un sistema auto-attualizzante. Questa forma di “lavoro comunitario” nel senso di “common science” in futuro ovviamente verrà incentivato.

Il plusvalore di una ricerca in un database di questo genere, confrontato ai metodi di ricerca tradizionali analogici, consiste nel fatto che parti di manoscritti in passato appartenente al stesso manoscritto, ma ormai separati e suddivisi nelle biblioteche del mondo possono essere riuniti virtualmente in una biblioteca digitale accessibile a ognuno, da qualsiasi luogo e in qualsiasi momento. È realistico ritenere che da questa possibilità di crearsi una visione d’insieme, in futuro emergano nuovi impulsi nei diversi ambiti della ricerca su Bach.

ADRIANA DE FEO

DIGITALE MOZART-EDITION:
PROGETTI E CONTENUTI



La *Digitale Mozart-Edition* (DME) è la continuazione, nonché l'ampliamento, nell'epoca digitale, della *Neue Mozart-Ausgabe*, ovvero l'edizione critica cartacea degli opera omnia mozartiani.

La DME nasce presso il Mozart-Institut come cooperazione tra la Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg [Fondazione Mozarteum di Salisburgo] e il Packard Humanities Institute di Los Altos/California. Essa non si limita alle opere musicali, ma si occupa anche della pubblicazione delle lettere e documenti della famiglia Mozart e dell'edizione critica dei libretti mozartiani e delle loro fonti. Scopo della DME è di mettere a disposizione di tutti l'intera opera di Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) in forma digitale. Si pone inoltre l'obiettivo di rendere accessibili le fonti in facsimile.

La *Digitale Mozart-Edition* è il fulcro del Mozart-Institut, fondato nel luglio 2001 come organo volto all'attività scientifica della Fondazione Mozarteum allo scopo di divulgare tutto il sapere relativo all'opera e alla vita del compositore salisburghese ad un vasto pubblico, che include ricercatori, musicisti, studenti, ma anche

semplici appassionati. L'accesso ai file e il download, nonché la stampa, sono gratuiti per uso personale, pedagogico, o di prassi esecutiva. Alcuni dei risultati riguardanti i vari progetti in corso sono fruibili online già dal 2006.

NMA-ONLINE – Edizione critica degli opera omnia mozartiani online

La prima fase di lavoro ha riguardato la digitalizzazione della *Neue Mozart-Ausgabe* (l'edizione critica cartacea complessiva nata nel 1954 per iniziativa della Fondazione Mozarteum insieme alle città mozartiane, Augusta, Salisburgo e Vienna). La pagina web è navigabile in quattro lingue: tedesco, inglese, spagnolo, giapponese (fig. 1).

La *NMA-online* consta di 127 volumi ordinati per genere (suddivisi in 10 categorie) e di ca. 26.000 pagine digitalizzate; i commenti critici, alcuni dei quali pubblicati successivamente alle relative edizioni critiche, comprendono ca. 8.500 pagine. Le pagine dell'intera edizione critica (in pdf) sono state rese disponibili a partire dal 2006 all'URL <http://dme.mozarteum.at/nma>. La ricerca e l'accesso a qualsiasi opera (secondo il titolo, numero di catalogo Köchel etc.) sono resi particolarmente agevoli; attraverso il collegamento diretto con la banca dati audio/video della Fondazione Mozarteum è inoltre possibile l'ascolto delle singole tracce audio, contemporaneamente alla visualizzazione della partitura (fig. 2).

Per un pubblico di interessati è inoltre disponibile la visione sinottica che permette un confronto diretto tra l'edizione critica e il commento critico, in modo da seguire il lavoro editoriale (fig. 3).

La *NMA-online*, ovvero la riproduzione digitale (scaricabile anche in formato pdf) dell'edizione cartacea, è considerata un primo passo in vista della futura edizione critica digitale (secondo un sistema di codifica digitale) delle partiture mozartiane⁽¹⁾; cionondimeno essa registra più di 1.500 utenti al giorno.

(1) Sui metodi e gli obiettivi dell'edizione critica digitale mozartiana cfr. ULRICH LEISINGER, *Methoden und Ziele der «Digitalen Mozart-Edition»*, in «Mozart Jahrbuch», 2013, Kassel [etc.], Bärenreiter, 2014, pp. 43-63.

Home DME Deutsch Español 日本語

Overview NMA-Publications

STIFTUNG MOZARTHEUM SALZBURG

K:

Category:

Key:

Order by: NMA Scheme Year of publication

Editor:

Action:

Volumes: 127

- Series I: Sacred Vocal Music
- Series II: Theatre Music
- Series III: Songs, Vocal Ensembles, and Canons
- Series IV: Orchestral Works
- Series V: Concertos
- Series VI: Church Sonatas
- Series VII: Orchestral Serenades, Divertimentos, and Marches
- Series VIII: Chamber Music
- Series IX: Piano Music
- Series X: Supplement

DIGITAL MOZART EDITION
A Project of the Mozarteum Foundation Salzburg and The Packard Humanities Institute
Salzburg - Los Altos 2006 ff.

Figura 1: Overview NMA-Publications.

NMA II/5/16/1-2: The Marriage of Figaro Vols. 1-2		
Title	page	PDF
• Preface	→ III - XXX	
• Le nozze di Figaro K. 492	→ 5-594	
Sinfonia. Presto	→ 5-28	
No. 1: Cinque ...dieci ... vent i... Allegro	→ 29-40	
<i>Cosa stai misurando.</i>	→ 41-42	
No. 2: <i>Se a caso madama la notte ti chiama.</i> Allegro	→ 42-53	
<i>Or bene; ascolta, e taci!</i>	→ 53-57	
No. 3: <i>Se vuol ballare signor Contino.</i> Allegretto	→ 57-66	
<i>Ed aspettaste il giorno fissato a le sue nozze.</i>	→ 66-67	
No. 4: <i>La vendetta, oh la vendetta!</i> Allegro	→ 68-79	
<i>Tutto ancor non ho perso.</i>	→ 80	
No. 5: <i>Via resti servita, madama brillante.</i> Allegro	→ 81-90	
<i>Va' là, vecchia pedante.</i>	→ 90-93	
No. 6: <i>Non so più cosa son, cosa faccio.</i> Allegro vivace - Adagio - Primo tempo	→ 94-103	
<i>Ah son perduto!</i>	→ 103-108	
No. 7: <i>Cosa sento! tosto andate.</i> Allegro assai - Recitativo - in tempo	→ 109-126	
<i>Basilio, in traccia tosto di Figaro volate.</i>	→ 127-128	
No. 8: <i>Giovani liete fiori spargete [=1.].</i> Allegro	→ 129-136	
<i>Cos'è questa commedia?</i>	→ 137-139	
No. 9: <i>Giovani liete fiori spargete [=2.].</i> Allegro	→ 139-144	
<i>Evviva!</i>	→ 144-146	
No. 10: <i>Non più andrai farfallone amoroso.</i> <Allegro vivace>	→ 146-160	
No. 11: <i>Porgi amor qualche ristoro.</i> <Larghetto>	→ 161-166	
<i>Vieni, cara Susanna.</i>	→ 166-172	

Figura 2: KV 492; table of contents.

MOZART BRIEFE UND DOKUMENTE – ONLINE-EDITION – *Edizione online delle lettere e documenti della famiglia Mozart*

La Fondazione Mozarteum di Salisburgo possiede circa la metà delle lettere conosciute della famiglia Mozart; si tratta della collezione più grande al mondo nel suo genere. La maggior parte di questa raccolta, comprendente circa 700 documenti, consta di scritti autografi di Wolfgang Amadé Mozart e di suo padre Leopold (1719–1787), ma vi sono anche alcune lettere della madre di Wolfgang, Anna Maria Pertl (1720–1778) e della sorella Maria Anna, “Nannerl” (1751–1829). Completano la collezione nume-

rose lettere della moglie Constanze Mozart (1762–1842) agli editori Breitkopf & Härtel a Lipsia e Johann Anton André a Offenbach, di mano del suo secondo marito Georg Nikolaus Nissen⁽²⁾, nonché diverse lettere dei due figli di Wolfgang e Constanze, Carl Thomas (1784–1858) e Franz Xaver Wolfgang (1791–1844).

Tutte le lettere conosciute di Leopold e Wolfgang Amadé Mozart sono state edite nel 1962 da Wilhelm A. Bauer e Otto Erich Deutsch nell'edizione critica complessiva della corrispondenza della famiglia Mozart (*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*)⁽³⁾.

La Fondazione Mozarteum possiede però, oltre alle lettere pubblicate nell'edizione Bauer/Deutsch, molte delle quali revisionate per l'attuale edizione digitale, una raccolta di documenti riguardanti la famiglia Mozart e la storia della Fondazione Mozarteum che si estende fino alla fine del XIX secolo. Tutti questi preziosi documenti storici (ca. 600, molti dei quali inediti) sono stati digitalizzati in cooperazione con il Packard Humanities Institute negli anni 2006/2007 secondo i più alti standard tecnici e verranno messi a disposizione online, in modo progressivo, in facsimile con trascrizione diplomatica a fronte (in formato html).

(2) Georg Nikolaus Nissen (1761-1826) fu autore di un'importante biografia mozartiana (*Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindruckern, Musikblättern und einem Fac-simile [...]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828. – II. Teil: *Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie [...]*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828). Nissen lavorò molti anni alla biografia, ma morì prima del completamento della stessa, che venne pubblicata postuma.

(3) *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel u.a. 1962/63), auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Bauer-Deutsch V und VI, Kassel u.a. 1971), Register, zusammengestellt von Joseph Heinz Eibl (= Bauer-Deutsch VII, Kassel u.a. 1975), Einführung und Ergänzungen von Ulrich Konrad (VIII, Kassel u.a. 2006); Taschenbuch-Ausgabe (Bände I–VIII), Kassel u.a. und München 2005.

I documenti editi nella *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*⁽⁴⁾ sono relativi al periodo compreso tra il 1740 (anno del trasferimento di Leopold Mozart da Augusta a Salisburgo) e il 1881 (anno in cui è stata istituita la Fondazione Mozarteum). Al momento sono disponibili online 969 files tra lettere e documenti; un insieme che comprende tutte le lettere di Wolfgang Amadé Mozart. È inoltre possibile stampare il pdf del documento con lo scioglimento di abbreviazioni di scrittura come abbreviazione delle desinenze, tipiche per Leopold. A mo' d'esempio si mostrano qui due documenti.

Il primo documento (fig. 4) mostra l'atto di battesimo [Taufschein] di Wolfgang Amadé Mozart, del 28 gennaio 1756 (il giorno successivo alla sua nascita), in una copia del 16 dicembre 1841.

Il secondo esempio (fig. 5) mostra l'allegato di Wolfgang alla sorella Nannerl dalla lettera del 19 maggio 1770 di Leopold Mozart a sua moglie da Napoli, dove padre e figlio soggiornarono durante il primo viaggio in Italia.

In questo esempio si può notare una particolarità; in alto è visibile il codice segreto dei Mozart a volte utilizzato per comunicare con la famiglia senza rendere partecipe della corrispondenza persone estranee, e qui utilizzato dal Wolfgang 14enne con la sorella. Il codice, ben riconoscibile in inchiostro più scuro, è stato decifrato e annotato da Nissen, che nel 1824 studiò l'intera corrispondenza mozartiana per il lavoro preparatorio riguardante la biografia. Nella trascrizione a fronte è inoltre resa visibile la differenza tra la *Kurrentschrift* (antica forma di scrittura manuale tedesca basata sulla corsiva gotica) e i caratteri latini, riportati in corsivo.

(4) *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, herausgegeben im Rahmen der Digitalen Mozart-Edition (DME) durch die Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg (Projektleitung DME: Ulrich Leisinger, Projektverantwortliche: Anja Morgenstern), <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe>.

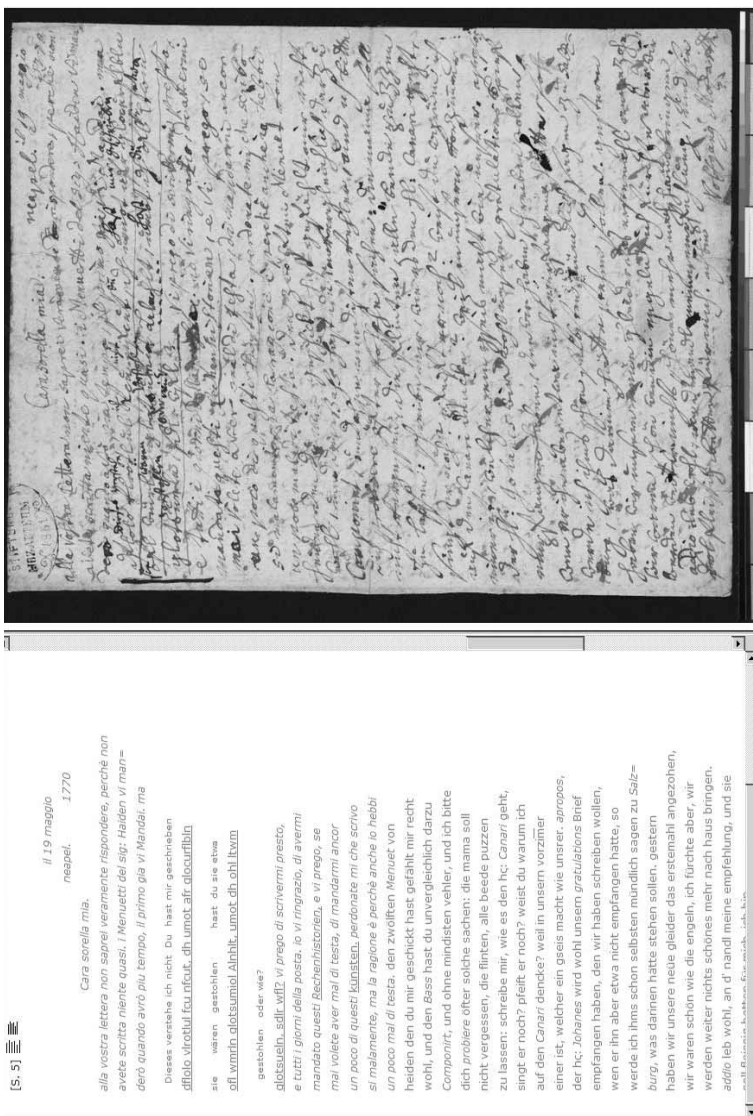


Figura 5: allegato di Wolfgang Amadé Mozart alla sorella Nannerl (lettera di Leopold Mozart del 19 maggio 1770; A-Sm, *DocBD 184*).

MOZART-LIBRETTI – ONLINE KATALOG – *Catalogo online dei libretti mozartiani*

Lo scopo del progetto *Mozart-Libretti – Online-Katalog*⁽⁵⁾ è di censire tutti i testimoni esistenti dei testi delle composizioni vocali di Wolfgang Amadé Mozart fino al giorno d’oggi e di renderne possibile la ricerca per mezzo di una banca dati digitale.

Il censimento del complesso delle fonti registrate nella banca dati si basa su un’estesa accezione del concetto di “libretto mozartiano”, che comprende quattro categorie:

«Libretto originale»: Testo manoscritto o stampato espressamente per la messa in musica di Mozart. (24 schede)

«Edizioni successive»: Copia manoscritta, stampa o traduzione successiva di un testo messo in musica da Mozart. (868 schede)

«Fonte del libretto»: Fonte librettistica o letteraria del testo messo in musica da Mozart; ad esempio fonti librettistiche musicate da Mozart senza essenziali cambiamenti come il libretto monachese de *Il re pastore* (1774), oppure fonti letterarie del libretto come la commedia di Beaumarchais *Le mariage de Figaro* (*COMÉDIE EN CINQ ACTES / ET EN PROSE*) per *Le nozze di Figaro* (*COMEDIA PER MUSICA / TRATTA DAL FRANCESE / IN QUATTRO ATTI*). (64 schede)

«Stesso soggetto drammatico»: Testo dallo stesso soggetto drammatico senza relazione diretta con il testo messo in musica da Mozart (ad esempio la revisione di Mattia Verazi del libretto originale del *Lucio Silla* di De Gamera per la messa in musica di Johann Christian Bach e di Michele Mortellari). (8 schede)

(5) *Mozart-Libretti – Online-Katalog*, herausgegeben im Rahmen der Digitalen Mozart-Edition (DME) durch die Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg (Projektleitung DME: Ulrich Leisinger, Projektverantwortlicher: Iacopo Cividini, Projektmitarbeit: Adriana De Feo, Vorarbeiten: Johanna Senigl), <http://dme.mozarteum.at/libretti-catalog>.

Mozart-Libretti - Online-Katalog

Home GME English Italiano

Projektbeschreibung | Katalog | Suche | Editorrichtlinien | Projektteam | Edition (*)

24 Datensätze (gefiltert) » Originallibretti | Spätere Ausgaben | Vorlagen | Gleiches Sujet | alle (Seitenansicht) | alle (Listenansicht)

KV-Nummer	35										
Einheitswerktitel	Die Schuldigkeit des Ersten Gebots										
Librettotyp	Originallibretto										
ID	002036										
Komponist	Wolfgang Amade Mozart (1756-1791)										
Weltweiser Komponist	Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777) Johann Michael Haydn (1737-1806)										
Textdichter	Ignaz Anton von Weiser (1701-1785)										
Titel	Die Schuldigkeit / Das erste und funfzehntes Ge- / bottes Marc. 12. V. 30. / Du sollst den HErm, deinen GOEt lieben von ganzen / deinem Herzen, von deiner ganzen SeeL, von de= / nem ganzen Gemüth, und aus allen / deinen Kräften. / In dreym Theilen / zur Erweckung vorgesetzt / von J[gnaz A. [nton] H[aydn] / Erster Theil in Musik gebracht von Herrn W[olfgang] / Mozarts als 10. Jahr. / Zweyer Theil von Herrn Johann Michael Haydn, Hoch- / furst. Concertmeistern. / Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Adlgasser, Hoch- / furst. Kammer-Componist- und Organisten. / SALZBURG, / Gedruckt bey Johern Joseph Mayrs, Hof- und Akade- / mischen Buchdruckers, und Buchhandl. sel. Erbten, 1767.										
Ort und Verlag	Salzburg: Mayrische Buchhandlung										
Jahr	1767										
Dokumenttyp	Druck										
Umfang	[56] S.										
Format	8°										
Exemplarsprache	Deutsch										
Inhaltsübersicht	<p>Titel S. [1]</p> <p>Inhaltsangabe S. [3-4]: Vorbericht.</p> <p>Rollen S. [2]</p> <p>Darsteller S. [2]</p> <p>Erster Akt S. [5-19]: Erster Theil.</p> <p>Zweiter Akt S. [20-36]: Zweyter Theil.</p> <p>Dritter Akt S. [37-56]: Dritter Theil.</p>										
Rollen und Personen	<table border="0"> <tr> <td>Ein laur und altrger Christ</td> <td>Joseph Meisner</td> </tr> <tr> <td>Der Christengeist</td> <td>Franz Anton Spitzeder (1735-1796)</td> </tr> <tr> <td>Der Weltgeist</td> <td>Maria Anna Adlgasser (1743 - um 1782)</td> </tr> <tr> <td>Die göttliche Barmherzigkeit</td> <td>Maria Magdalena Haydn (1745-1827)</td> </tr> <tr> <td>Die göttliche Gerechtigkeit</td> <td>Maria Anna Braunhofer (1748-1819)</td> </tr> </table>	Ein laur und altrger Christ	Joseph Meisner	Der Christengeist	Franz Anton Spitzeder (1735-1796)	Der Weltgeist	Maria Anna Adlgasser (1743 - um 1782)	Die göttliche Barmherzigkeit	Maria Magdalena Haydn (1745-1827)	Die göttliche Gerechtigkeit	Maria Anna Braunhofer (1748-1819)
Ein laur und altrger Christ	Joseph Meisner										
Der Christengeist	Franz Anton Spitzeder (1735-1796)										
Der Weltgeist	Maria Anna Adlgasser (1743 - um 1782)										
Die göttliche Barmherzigkeit	Maria Magdalena Haydn (1745-1827)										
Die göttliche Gerechtigkeit	Maria Anna Braunhofer (1748-1819)										
Referenzexemplar	<p>Bestand AT/Osterreich - Salzburg: Salzburg Museum; Bibliothek (A-Gca)</p> <p>Standort / Signatur 15509</p> <p>Faksimile Warburton 1992: The Librettos of Mozart's Operas, Bd. 1, S. 3-58.</p>										
Weitere Exemplare	<ul style="list-style-type: none"> AT - Salzburg: Franziskanerkloster Bibliothek (A-SF) Standort / Signatur: 76/444 Anmerkungen: Material: Goldschmilt. AT - Salzburg: Salzburg Museum; Bibliothek (A-Scg) Standort / Signatur: 6770 ungeprüft: DE - Freising: Dombibliothek (D-F5) <p>Kopien</p> <ul style="list-style-type: none"> AT - Wien: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Bibliothek und Archiv (A-Wgm) Standort / Signatur: Textbücher 6246 Anmerkungen: Abschrift aus der Sammlung Ludwig Ritter von Kochel (1800-1877), [68] Seiten, Format nicht ermittelt. <p>nicht nachweisbar</p> <ul style="list-style-type: none"> AT - Salzburg: Universitätsbibliothek (A-Su) Standort / Signatur: 4214 I Anmerkungen: Seit 1995 als verlost verzeichnet. Mikrofilm in: Salzburg, Universitätsbibliothek (Signatur: Magazin I, 540146 I). Xerokopie des Mikrofilms in: Salzburg, Universitätsbibliothek (Signatur: Magazin III, 801086 II); Salzburg, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Bibliothek (Signatur: O Schu 56); Salzburg, Universitätsbibliothek Mozartteam (Signatur: A-2710). Mikrofilm in der Stiftung Mozarteum Salzburg zur Benutzung vor Ort vorhanden. 										

Figura 6: Die Schuldigkeit des Ersten Gebots (Salzburg 1767).

Come si può osservare nella figura 6, accanto alla trascrizione diplomatica del frontespizio la banca dati offre, per ogni singola fonte, informazioni bibliografiche comprendenti anno e luogo di pubblicazione, editore, descrizione fisica dell'esemplare, collocazione. Sono inoltre disponibili informazioni su lingua, contenuto, autori, interpreti e maestranze, ruoli e dedicatari. Il catalogo online dei libretti mozartiani offre inoltre link con le riproduzioni digitali degli esemplari e informazioni bibliografiche riguardanti i facsimilia, in modo da permettere all'utente uno sguardo diretto nella fonte.

Presso la Fondazione Mozarteum di Salisburgo vengono raccolte informazioni sui libretti mozartiani da oltre 30 anni. Nel marzo 2011 è iniziato il controllo e la registrazione di questi dati. Al momento sono state censite le fonti disponibili fino al 1850. La banca dati viene però costantemente aggiornata, sicché sono già ricercabili alcune edizioni rilevanti apparse dopo il 1850, come traduzioni in lingue meno diffuse come l'ungherese, il ceco, lo svedese, il danese o edizioni critiche. Si tratta di importanti testimonianze per la storia della ricezione, come mostrano qui alcuni esempi; alle figure 7 ed 8 rispettivamente la prima traduzione polacca del *Flauto magico* del 1792 e il primo *Don Giovanni* in lingua danese del 1807.

Nel complesso sono stati censiti ca. 3000 esemplari conservati in tutto il mondo di ca. 1000 fonti dei libretti mozartiani fino al 1850 con informazioni bibliografiche specifiche riguardanti luogo di conservazione, istituzioni e collocazione. Link con le riproduzioni digitali di ca. 80 libretti sono già disponibili insieme ai dati riguardanti ca. 4000 persone collegate con ca. 1000 ruoli (banca dati delle maestranze/interpreti e dei ruoli, ricercabili sia secondo l'ortografia moderna che quella storica). Nella banca dati sono registrati infine 370 editori e ca. 300 biblioteche e archivi.

La fase successiva del progetto comprenderà il completamento dei dati attuali e la ricerca sistematica di nuove fonti prima del 1850. Allo stesso modo saranno progressivamente resi disponibili i dati riguardanti le fonti successive al 1850.

back to search results

Numero KV	620
Titolo uniforme	Die Zauberflöte
Tipologia libretto**	Edizioni successive
ID	000898
Compositore	Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791)
Librettista	Emanuel Schikaneder (1751-1812)
Titolo	CZARNOXIEŻKI / FLET / WIELKA OPERA / WE DWOCH AKTACH / OD / EMANUELA SCHIKANEDER / Muzyka zaś od Pana Wolfganga / Amade Mozarta. Kapelmajstra i ak- / tualnego C. Kr. Kamler. Kompozytora / pierwszy raz / OD / TOWARZYSTWA / PANA BULLA / W MIESTACU WRZESNIU / GRAMA. / W LWOWIE. / 1792.
Luogo di pubblicazione	Lviv
Anno	1792
Tipologia documento	Stampa
Pagine	46 p.
Formato	8°
Lingua del testimone	Polacco
Personaggi e interpreti	Direttore della messa in scena Franz Bulla
Testimone di riferimento	Posseduto da PL/Polen – Kraków: Biblioteka Jagiellońska (PL-KJ) Collocazione / 27375 I Segnatura

Figura 7: *Die Zauberflöte* - traduzione polacca (1792).

Numero KV	527
Titolo uniforme	Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni
Tipologia libretto	Edizioni successive
ID	000034
Compositore	Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791)
Traduttore	Laurids Kruse
Librettista	[Lorenzo Da Ponte (1749-1838)]
Titolo	<i>Don Juan. / Opera i tvende Akter / bearbejdet / af Eli Mozarts Musik / af L. Kruse. / Kjøbenhavn, 1807. / Trykt og forlagt af Boas Brännich, / Ufveidsplads No. 127.</i>
Luogo di pubblicazione	København: Brännich
Anno	1807
Tipologia documento	Stampa
Pagine	128 p.
Formato	8°
Lingua del testimone	Danese
Testimone di riferimento	<p>Posseduto da DK/Danimark - Aarhus: Statsbiblioteket (DK-A)</p> <p>Collocazione / 1-113-3020</p> <p>Segnatura</p>
Altri testimoni	<ul style="list-style-type: none"> • DK - København: Det kongelige Bibliotek Fiolstræde (DK-Ku) Collocazione / Segnatura: 56.-374 8° 02364 • DK - København: Det kongelige Bibliotek Fiolstræde (DK-Ku) Collocazione / Segnatura: Inventar-Nr. 130007029765 <p>non controllato:</p> <ul style="list-style-type: none"> • DE - Lübeck: Bibliothek der Hansestadt Lübeck; Musikabteilung (D-LÜh)

Figura 8: *Don Giovanni* - traduzione danese (1807).

MOZART-LIBRETTI – ONLINE EDITION – *Edizione critica online dei libretti mozartiani*

La Fondazione Mozarteum di Salisburgo offre con la *Mozart-Libretti – Online-Edition*⁽⁶⁾ un'edizione critica digitale dei libretti mozartiani e delle loro fonti. È navigabile in tre lingue: tedesco, inglese e italiano.

Sebbene i libretti mozartiani siano apparsi nel corso del tempo in numerose pubblicazioni a stampa, mancava finora un'edizione critica complessiva. L'edizione online dei libretti mozartiani intende colmare questo vuoto editoriale e rendere accessibili ad un vasto pubblico i testi delle opere di Wolfgang Amadé Mozart curati secondo criteri scientifici.

Attraverso lo strumento digitale vengono offerte, sia agli specialisti che agli appassionati, diverse possibilità di approfondimento riguardante i testi dei libretti mozartiani e delle loro fonti.

Come parte integrante di un genere molteplice quale l'opera, un testo per musica include diverse dimensioni filologiche, linguistiche e musicali. Alla sua genesi contribuiscono diverse tipologie di testimoni: in primo luogo il testo messo in musica dal compositore, il libretto e le sue possibili fonti.

L'edizione online dei libretti mozartiani fornisce un'edizione critica di tutte e tre queste tipologie di testimoni. Tutte le versioni edite possono essere visualizzate singolarmente o in una rappresentazione sinottica nella quale è possibile il confronto diretto tra di esse e la marcatura delle relative varianti. L'edizione online dei libretti di Mozart ha scelto il formato elettronico per poter rappresentare le differenti dimensioni dei libretti di Wolfgang Amadé

(6) *Mozart-Libretti – Online-Edition*, herausgegeben im Rahmen der *Digitalen Mozart-Edition* (DME) durch die Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg (Projektleitung DME: Ulrich Leisinger, Projektverantwortlicher: Iacopo Cividini, Projektmitarbeit: Adriana De Feo, Franz Kelnreiter), <http://dme.mozarteum.at/DME/libretti-edition>. Per una dettagliata descrizione del progetto cfr. IACOPO CIVIDINI, ADRIANA DE FEO, FRANZ KELNREITER: *Zu einer "offenen" Ausgabe – Die Online-Edition der Mozart-Libretti in der «Digitalen Mozart-Edition»* in «Mozart Jahrbuch», 2013, Kassel [etc.], Bärenreiter, 2014, pp. 17-26.

Mozart: una complessità che in un'edizione cartacea è possibile riprodurre solo in parte. L'edizione si divide in due grandi tipologie: edizione diplomatica ed edizione critica.

Edizione diplomatica: Al fine di rendere possibile un confronto diretto tra l'edizione critica di ciascun testo e il testimone di riferimento, nella *Mozart-Libretti – Online-Edition* può essere visualizzata parallelamente al testo edito la trascrizione diplomatica del relativo testimone, nella quale sono stati mantenuti tutti i refusi e l'ortografia originale.

Tutte le concordanze e discrepanze tra l'edizione critica e la fonte originale dei testi possono essere visualizzate in diversi colori (fig. 9):

- 1 Errata⁽⁷⁾ (in rosso) – Refusi emendati nell'edizione critica.
- 2 Varianti ortografiche (in verde) – Particolarità ortografiche che non sono state mantenute nell'edizione critica.
- 3 Varianti nella punteggiatura (in giallo) – Segni interpuntivi che sono stati modificati, aggiunti o eliminati nell'edizione critica.
- 4 Abbreviazioni (in arancio) – Abbreviazioni sciolte nell'edizione critica.
- 5 Parti di testo mancanti (in carattere grigio chiaro) – Parti di testo mancanti nella trascrizione diplomatica del testimone di riferimento che sono state integrate nell'edizione critica sulla base di altre fonti.
- 6 Parti di testo in esubero (in carattere rosso) – Parti di testo nella trascrizione diplomatica del testimone di riferimento che sono state omesse nell'edizione critica.

Attraverso queste marcature ogni decisione editoriale può essere seguita fin nel più piccolo dettaglio. Una riproduzione digitale delle singole pagine di ogni testimone viene rappresentata a fronte

(7) Nella trascrizione diplomatica del testo messo in musica nella partitura autografa e nelle relative copie vengono marcati come "errata" (in rosso) solo varianti semanticamente rilevanti. Imprecisioni riguardanti l'ortografia prive di rilevanza semantica vengono marcate in verde come varianti ortografiche.

Home DHE | Deutsch | English

MOZART LIBRETTI ONLINE

Mozart Libretti – Edizione Online

Progetto | Opere | Collez. editoriali | Team | Cataloghi |

Opere | Edizione critica | Edizione diplomatica | Apparato critico

Le nozze di Figaro, KV 492

Versioni > Edizione critica della principessa del libretto Vienna 1786 (Libretto)

Opzioni:

- Visualizza la pagina
- Tutto
- Intero**
- Varianti ortografiche
- Varianti nella punteggiatura
- Abbreviazioni
- Parti di testo mancanti
- Parti di testo in esilievo

mostrare

Titolo

ATTO PRIMO ATTO SECONDO ATTO TERZO ATTO QUARTO

Edizione critica della principessa del libretto Vienna 1786

Trascrizione diplomatica della principessa del libretto Vienna 1786

ATTO PRIMO

SCENA I

Figaro con una misura in mano e Susanna allo specchio che si sta mettendo un cappelletto ornato di fiori.

Figaro Cinque-dieci, venti, trenta, trentasei, quarantare.

Susanna (Per il ritroso, guardandosi nello specchio.)
Ora si chilo son contenta.
Sembra fatto Inver per me.

Figaro non affetto ambigliato, una sieffa d' appoggio in mezzo.

Figaro con una misura in mano, e Susanna allo specchio, che si sta mettendo un cappelletto ornato di fiori.

Fig. Cinque-dieci, venti, trenta, trenta set. quaranta tre.

Sua, Ora si chilo son contenta: (fra se stesso guardandosi nello specchio.)
Sembra fatto Inver per me.

DIGITAL MOZART EDITION
A project of the Mozarteum Foundation Salzburg and The Packard Humanities Institute
Salzburg · Los Altos 2006 W

Figura 9: Es. KV 492; confronto tra edizione critica e trascrizione diplomatica del testimone di riferimento, con marcatura delle varianti.

della trascrizione diplomatica (eccetto che per le fonti soggette a restrizioni di copyright).

Edizione critica: Per ognuna delle diverse tipologie di testimoni (testo messo in musica, libretto, fonti del libretto) viene offerta un'edizione critica con un'accorta modernizzazione ortografica e interpuntiva⁽⁸⁾. Tutte le concordanze e varianti tra i testimoni editi (comprese le fonti del libretto) possono essere visualizzate nella rappresentazione sinottica in diversi colori (fig. 10):

- 1 Varianti testuali (in celeste) – differenze semanticamente rilevanti.
- 2 Varianti ortografiche (in verde) – differenze nella grafia rilevanti per la pronuncia.
- 3 Varianti nella punteggiatura (in giallo)
- 4 Parti di testo mancanti nelle versioni a fronte (in carattere grigio chiaro)
- 5 Parti di testo in esubero nelle versioni a fronte (in carattere rosso)

L'edizione online dei libretti di Mozart offre inoltre la possibilità di visualizzare la trascrizione diplomatica di tutti i testimoni cliccando su ogni singola riga dell'edizione critica del testo (finestra pop-up), in modo che ogni decisione editoriale possa essere verificata direttamente alla fonte (fig. 11).

Attraverso il collegamento con il catalogo online dei libretti di Mozart (*Mozart-Libretti – Online-Katalog*) e con il commento critico dell'edizione degli opera omnia mozartiani (*NMA-online*) è possibile ricevere, per ognuna delle fonti consultate, informazioni bibliografiche, descrizione degli esemplari e indicazioni relative alle riproduzioni digitali. Per ogni opera è disponibile inoltre una dettagliata descrizione dei testimoni censiti e della loro filiazione.

(8) Riguardo i criteri editoriali seguiti dalla *Mozart-Libretti – Online-Edition* (al momento disponibili solo in lingua tedesca) vedi: <http://dme.mozarteum.at/DME/main/cms.php?tid=148&sec=libedi>.

Nome DME: Deutsch English
 MOZART-FONDS
 NEK THEATRO

Mozart Libretti – Edizione Online
 progetto | Opere | Critici editoriali | Team | Catalogo |

Opere | Edizione critica | Edizione diplomatica | Apparato critico

Le nozze di Figaro KV 492
 > Sinopsi > Partitura > Libretto

Opzioni: Visualizza le varianti
 tutte
 varianti testuali
 varianti ortografiche
 varianti nella punteggiatura
 parole del testo mancanti
 Parti di testo in evidenza

Titolo: ATTO PRIMO · ATTO SECONDO · ATTO TERZO · ATTO QUARTO ·
 Edizione critica del testo messo in musica (Partitura) Edizione critica della princeps del libretto vienna 1786 (libretto)

ATTO PRIMO
 Camera non effetto ammogliato, una seta d'appoggio in mezzo.

SCENA I
 Figaro con una ritorta in mano e Susanna allo specchio che si sta mettendo un cappellino ornato di fiori.

Figaro
 Cinque... dieci... venti... trenta...
 trentasette... quarantatré.
 Susanna
 (Fra sé stessa, guardandosi nello specchio.)
 Ora si ch'io son contenta:
 sembra fatto liveve per me.
 (Separando a guardarsi.)

№ 1 Duetto
 Figaro
 (Murando.)
 Cinque... dieci... venti... trenta...
 trentasette... quarantatré.
 Susanna
 (Prendendo Figaro, spezzandosi.)
 Ora si ch'io son contenta:
 sembra fatto liveve per me.
 (Separando a guardarsi.)

DIGITAL MOZART EDITION
 a Project of the Mozarteum Foundation Salzburg and The Packard Humanities Institute
 Salzburg · Um Altes 2006 ff.

Figura 10: Es. KV 492; Visualizzazione sinottica (edizione critica) – confronto tra il testo in partitura e la princeps del libretto, con marcatura varianti.

Le nozze di Figaro KV 492
 ↳ Synopsis > Partitura : Libretto : Fonte del libretto

TITOLO ATTO PRIMO ATTO SECONDO ATTO TERZO ATTO QUARTO

Edizione critica del testo messo in musica (Partitura) Edizione critica della prima parte del libretto Vienna 1786 Edizione critica della fonte del libretto di Beaumarchais, 1781-1785 (Fonte del libretto)

ATTO PRIMO
 Comera non affatto ammogliato, una sedia d'appoggio in mezzo.

SCENA I
 Figaro con una misura in mano e SUSANNA allo specchio che si sta mettendo un cappellino ornato di fiori.

FIGARO
 Cinque, dieci, venti, trenta, trentasei, quarantatré.

SUSANNA
 (Fra sé stessa, specularandosi.)
 Ora si chi'io son contenta:
 sembra fatto in ver per me.
 (Seguitando a guardarsi.)
 Guarda un po', mio caro Figaro,
 guarda adesso il mio cappello.

FIGARO
 Si, mio core, or è più bello:
 sembra fatto in ver per te.

A DIE
 Ah il mattino a le! nozze vicino
 quanto è dolce al mio tuo tenero sposo
 questo bel cappellino vezzoso
 che Susanna ella stessa si fe'.

FIGARO
 guarda un po', mio caro Figaro,
 guarda un po' mio caro Figaro,
 guarda un po' mio caro Figaro

RECITATIVO
 SUSANNA
 Cosa stai misurando,
 caro il mio Figaretto?

ACTE PREMIER
 Le théâtre représente une chambre à demi démeublée: un grand fauteuil de moine est au milieu. Figaro, avec une mesure, mesure Le plancher. Suzanne attache à sa tête, devant une glace, Le petit bouquet de fleurs d'orange appelé chapeau de la mariée.

SCÈNE PREMIÈRE
 Figaro, Suzanne.

FIGARO
 Dix-neuf pieds sur vingt-six.

SUZANNE
 Tiens, Figaro, voilà mon petit chapeau: Le trouves-tu mieux ainsi? Figaro lui prend les mesures. Sans comparaison, ma Chérie. Oh! que ce joli bouquet virginal, élevé sur la tête d'une belle fille, est doux, le matin des noces, à l'œil amoureux d'un époux!.

SUZANNE SE METTRE.
 Que mesures-tu donc là, mon fils?

Figura 11: Visualizzazione sinottica (edizione critica) tra il testo in partitura, il libretto e la sua fonte letteraria; con visualizzazione della finestra pop-up.

La *Mozart-Libretti – Online-Edition* offre anche un'analisi fonetica e metrica del testo messo in musica in edizione critica allo scopo di fornire un possibile strumentario per comprendere e approfondire il complesso rapporto tra il metro del testo poetico e la sua messa in musica nelle opere mozartiane. Ogni elemento dell'analisi fonetica e metrica è indicato con segni convenzionali della metrica italiana e può essere visualizzato singolarmente o in combinazione con gli altri elementi dell'analisi.

Infine, contemporaneamente alla visualizzazione dei testi, mediante il collegamento diretto con la *NMA-online*, è altresì possibile la visualizzazione in pdf della partitura edita e l'ascolto di uno o più file audio. Lo strumento digitale offre così all'utente la possibilità di seguire le diverse dimensioni di cui consta un genere tanto complesso e multiforme come l'opera in musica.

FRIEDERIKE GRIGAT

DOCUMENTI E INFORMAZIONE NELL'ERA DIGITALE
IL BEETHOVEN HAUS DI BONN



Il Beethoven Haus di Bonn è una casa museo, sede di un'istituzione culturale e un memoriale, che si pone svariati obiettivi. Fondata nel 1889 dall'Associazione Beethoven Haus, allo scopo di studiare la vita e l'opera del compositore Ludwig van Beethoven, la Casa si estende su tre facciate e gli edifici retrostanti sull'angusta Bonngasse, all'interno dell'area pedonale. Il cuore della casa museo è il luogo di nascita di Beethoven, la casa nella corte interna dell'edificio di Bonngasse 20. L'edificio del 18° secolo ospita un'esposizione permanente, cui si accompagnano mostre temporanee su Beethoven ed il suo tempo. Gli edifici annessi ospitano una sala per musica da camera e l'Archivio Beethoven. La sala da musica da 200 posti è nota per la sua acustica e l'architettura, ispirata ai palazzi nobiliari viennesi e al Teatro Olimpico palladiano di Vicenza. L'Archivio Beethoven è un centro di ricerca ed edizione filologica, che comprende una raccolta archivistica, una biblioteca e una casa editrice.

Al momento della fondazione del Beethoven Archiv, nel 1927, l'Associazione Casa di Beethoven conferì la sua raccolta musicale e

libreria, per costituire un archivio ed una biblioteca accessibili al pubblico, disponendo che la documentazione letteraria, musicale e collezionistica divenisse oggetto della ricerca musicologica.

L'incremento continuo della documentazione libraria ed archivistica ha influito sulle esigenze di finanziamenti, di spazi e di personale, sulla varietà e dimensione del materiale, i metodi di catalogazione, sulle modalità di accesso e l'user friendliness. Dagli anni 90, la progressiva informatizzazione e digitalizzazione hanno finalmente permesso di realizzare passo dopo passo un centro di studi scientifici.

Internet e i nuovi media, hanno permesso, a partire dall'inizio del 21 secolo, di ampliare modernizzando il museo e di aprirlo ad un pubblico più ampio. Un offerta culturale beethoveniana sostenuta dalle nuove tecnologie è entrata su piani diversi nelle sale espositive, potenziando l'attrattiva del luogo storico per turisti provenienti da tutto il mondo, per appassionati di musica come pure per specialisti e pubblici di diverse fasce d'età.

L'ampiezza dei contenuti de sito www.beethoven-haus-bonn.de rappresenta correttamente l'ampiezza dell'offerta culturale dell'istituzione e i suoi compiti divulgativi rivolti a una pluralità di pubblici. Il sito bilingue, concilia le esigenze di reperimento di informazioni pratiche con quelle di documentazione scientifica e pedagogica, espandendo l'incidenza dell'istituzione dallo spazio fisico del museo al resto del mondo.

La biblioteca del Beethoven Haus aspira ad essere un portale d'accesso per la conoscenza di Beethoven e del suo tempo. Raccoglie continuamente fonti primarie e secondarie. Le sue raccolte comprendono fonti letterarie e musicali, libri e spartiti beethoveniani dal 1750 in poi, come pure materiale biografico tematicamente rilevante sia dell'epoca che recentemente edito. La biblioteca possiede inoltre la più ampia raccolta di copie delle prime e delle più antiche edizioni beethoveniane a stampa. Questi documenti di grande rilevanza per documentare la trasmissione delle opere, si configurano non solo come la base delle edizioni critiche e della prassi esecutiva, ma anche come fonte di informazio-

ne per la biografia e lo sviluppo dell'editoria musicale dell'epoca.

I fondi librari sono completati dalle raccolte museali comprendenti manoscritti e iconografia beethoveniana, autografi musicali, schizzi, lettere, trascrizioni di copisti, ritratti, vedute urbane e architettoniche, sculture, strumenti musicali e oggetti personali. Gli originali conservati nelle casseforti climatizzate sono esposti sia nella sezione permanente che nelle mostre temporanee. Gli autografi beethoveniani vengono inoltre riprodotti in preziosi facsimili.

L'informatizzazione dei fondi librari ha portato allo sviluppo di un sistema di documentazione, utilizzato anche per le collezioni museali con la pubblicazione dei cataloghi della biblioteca nelle sue sezioni libraria, musicale, archivistica, audio e video, iconografica, della rassegna stampa e degli oggetti sulla homepage è stato realizzato un sistema informativo che rende accessibili da tutto il mondo i tesori preservati nella biblioteca e nelle raccolte. I cataloghi online dispongono di maschera di ricerca e vocabolari controllati che agevolano la ricerca bibliografica. I record comprendono esaustive descrizioni e i contenuti sono contrassegnati da parole chiave. La descrizione bibliografica può essere rielaborata - essendo come link permanente - facendo riferimento a documenti dell'archivio digitale, sul web o sul server interno, per fonti esterne. Inoltre una parte dei cataloghi elabora dati bibliografici riutilizzati nell'archivio digitale.

Per documentare i fondi costituiti da documenti originali dal 1990 sono state eseguite le seguenti procedure:

È stato sviluppato sistema informatico che media contenuti e conoscenze, e consente di analizzare e descrivere sia fonti letterarie che musicali e audio e video. I sistemi informativi in uso per la biblioteca sono stati sviluppati e applicati anche a manoscritti, immagini, oggetti e materiale archivistico. La catalogazione dell'intera collezione e della biblioteca e la sua rappresentazione nel catalogo informatico è già in fase notevolmente avanzata.

Per mezzo di numerosi progetti di riconversione dei cataloghi bibliotecari esistenti, finanziate dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft, esistono ormai cataloghi elettronici che

sostituiscono e coprono integralmente le schede cartacee e la bibliografia beethoveniana preesistente.

Il sistema documentario adattato ai fondi archivistici descrive le fonti come oggetto singolo. Al posto di brevi note sulla collocazione delle edizioni musicali, ogni esemplare è identificato univocamente, datato e descritto approfonditamente con indicazioni relative alla stampa e alle varianti rispetto ad altri esemplari.

Ad ogni volume corrisponde un indice dei contenuti, che arricchisce i dati del catalogo e consente un approfondimento dei contenuti. L'utente ha perciò una più ampia possibilità di ricerca.

La ricerca dei tesori nascosti non avviene solamente nella sala di lettura della biblioteca, né termina davanti alle porte della cassaforte. Gli oggetti più preziosi del Beethoven Haus possono essere studiati integralmente pagina per pagina online grazie all'archivio digitale. La biblioteca digitale sviluppata a partire dal 1997-98 ed inaugurata nel 2004 contiene immagini a qualità di fac-simile di manoscritti, immagini, strumenti, oggetti e prime edizioni a stampa delle opere beethoveniane, corredate di informazioni per diverse tipologie di utenti. Grazie al collegamento fra banche dati, cataloghi della biblioteca, tabelle excel, documenti digitali, siti web si delinea un quadro d'insieme delle fonti di informazione.

Con i fondi del Bonn-Berlin Gesetz e della Deutschen Forschungsgemeinschaft, con la collaborazione di specialisti di IT, musicologi e storici dell'arte è stato realizzato un strumento per la ricerca che, grazie ai suoi contenuti informativi può essere applicato anche in ambito museale come portale informativo multimediale.

La presentazione strutturata e interconnessa con i contenuti musicali, è stata presa ad esempio da altre istituzioni.

Per raggiungere la doppia funzione – di biblioteca digitale da un lato e di supporto per l'esposizione permanente – sono stati necessari molti passaggi strettamente correlati fra di loro, come lo sviluppo di un concetto unitario e la produzione ed interconnessione di dati:

Digitalizzazione di più di 6000 documenti dalle raccolte e dalla biblioteca sono state prodotte immagini master della qualità di un

fac-simile, come base per versioni d'uso a diverso gradi di risoluzione.

Collegamento dei manoscritti digitalizzati, delle immagini e degli oggetti descritti dettagliatamente con i cataloghi della biblioteca.

Classificazione di documenti, immagini e oggetti e di un indice delle opere di Beethoven; codificazione dei documenti con parole chiave che consentano di ordinare i documenti digitali.

Indice dei contenuti che dà modo di navigare in modo estensivo nei documenti

Testi esplicativi per opere, documenti e dati audio (musica, file audio della lettura delle lettere) di Beethoven rendono l'archivio digitale interessante per un pubblico più ampio di quello dei musicofili.

Regesti delle lettere e collegamento all'edizione dell'epistolario di Beethoven, che semplifica la comprensione dei testi originali di difficile decifrazione.

Link stabili, interfacce e formati di scambio assicurano la possibilità di citare dal sito, l'archiviazione a lungo termine e il collegamento con portali più ampi.

I progetti di cooperazione fra il Beethoven Haus e la Frauenhofer Gesellschaft Sankt Augustin, finanziati dallo Stato, hanno consentito la realizzazione dell'archivio digitale, del sito, e del "Palcoscenico per la visualizzazione musicale". Inoltre nell'ambito delle attività della "Bethoven Haus digitale" sono in corso altri programmi di sviluppo e applicazioni tecnologiche.

Il progetto più significativo è la biografia digitale "Hallo Beethoven", una biografia interattiva che si rivolge ai giovanissimi. Il sito web è stato realizzato fra il 2005 e il 2013 in tedesco, inglese, francese, spagnolo e cinese, con il supporto della NRW-Stiftung für Natur, Heimat, Kultur.

La homepage dell'istituzione è un portale con informazioni generali e specifiche per l'accesso all'archivio digitale e a Hallo Beethoven e una piattaforma per mostre virtuali; a differenza di questo le appicazioni sviluppate per il museo e l'esposizione per-

manente hanno come obiettivo l'approfondimento tramite l'esperienza e l'esplorazione. A questo scopo nell'edificio "Haus der Mohren" è stato istituito lo "Studio per le collezioni digitali" e il "Palcoscenico per la visualizzazione musicale".

Per le attività pedagogiche musicali sia per gruppi che per singolo vi è un'ampia offerta di attività:

Gli autografi sonori collegano l'esperienza acustica con la lettura degli autografi di Beethoven.

Nell'archivio digitale l'offerta musicale è ancora più ampia, che nella versione museale accompagna la singola opera con un'esecuzione integrale della Deutsche Grammophon. L'aura particolare dei manoscritti beethoveniani si dispiega nei fac-simile digitali, accessibili in formato zoomabile solo all'interno del museo.

La navigazione virtuale nella ricostruzione virtuale della casa viennese in cui Beethoven visse e morì, consentendo di esplorare gli oggetti e di ascoltare quartetti.

L'Appassionata di Beethoven è diversa ad ogni esecuzione. Questa esperienza coinvolge i giovani nel confronto di più di 20 registrazioni, ma anche i conoscitori utilizzano la funzione di switch fra le interpretazioni, per confrontare le versioni battuta per battuta.

Il palcoscenico per la visualizzazione musicale è un'esperienza musicale innovativa: il visitatore è immerso in una dimensione virtuale 3D audio e video, ed esperisce una versione abbreviata (20 minuti) del *Fidelio*. Può visualizzare e interagire con i movimenti dei personaggi virtuali impersonati da cantanti; con strumenti interattivi può modificare le fonti del suono e delle immagini. L'esperienza acustica del canto può essere modificata. Le emozioni come amore, odio, speranza, vengono visualizzate per mezzo di un parametro musicale e drammaturgico, l'energia, il respiro e l'adrenalina sono state filtrate dal libretto. Il piacere estetico e il fascino della tecnologia danno un accesso accattivante al mondo della musica classica, e volgono il nostro sguardo alle forme, ugualmente significative del mondo reale e virtuale di scena, musica, azione, movimento, regia, figura e simbolo.

GABRIELLA BIAGI RAVENNI

ARCHIVI DIGITALI PER GIACOMO PUCCINI:
REALIZZAZIONI E PROSPETTIVE FUTURE(*)



«Come siamo piccoli noi poveri pigmei studenti in confronto ad un maestro colossale di quella fatta lì!»: così scriveva Giacomo Puccini da Milano alla mamma il 24 febbraio 1882, dopo aver assistito al Teatro alla Scala a una rappresentazione di *Hérodiade* di Jules Massenet.

Le parole di Puccini, così piene di riverenza nei confronti di Massenet e di senso dei propri limiti (almeno in quel momento), sono le più adatte a descrivere il punto di partenza di un 'Progetto Puccini' in confronto a istituzioni come il Bach Archiv (con il portale Bach Digital), il Mozart-Institut (con la Digitale Mozart-Edition), la Beethoven-Haus (con i Digital Archives) e l'Archivio

(*) Il testo qui pubblicato è, come ci si aspetta dagli atti di un convegno, la trascrizione (perfezionata) dell'intervento. Ringrazio la Fondazione Giacomo Puccini per avermi consentito di mantenere i contenuti e di usare le immagini del sito e della App (vedi più avanti) che avevo presentato, allora in qualità di direttore, come un progetto e come un *work in progress*.

Storico Ricordi (con la messa a disposizione sul web di gran parte dei suoi tesori).

È necessario, prima di entrare nel dettaglio di un 'Progetto Puccini' (un sogno?), fare delle considerazioni preliminari e passare in rassegna quanto è stato realizzato fin qui da vari soggetti, e che può rappresentare un punto di partenza.

I materiali che virtualmente potrebbero costituire un 'Archivio Puccini', in un senso più ampio rispetto a ciò che – *stricto sensu* – si intende per 'archivio musicale', sono disseminati in un numero impressionante di archivi e biblioteche pubblici e privati, musei, collezioni, disseminati in tutto il mondo e sono, per loro natura, materiali eterogenei al massimo grado: *in primis* schizzi e abbozzi musicali, partiture autografe, manoscritte e a stampa, spartiti per canto e pianoforte o pianoforte solo, pezzi staccati, trascrizioni e arrangiamenti per organici diversi, libretti (a stampa, ma anche stesure preliminari manoscritte) ma anche bozzetti, figurini, piantazioni sceniche, manifesti, carteggi, periodici, fotografie, dipinti, materiali audiovisivi, nonché cimeli, oggetti e arredi.

Per avere un'idea della disseminazione delle fonti musicali basta consultare l'elenco delle biblioteche che le conservano nel fondamentale catalogo delle opere di Dieter Schickling⁽¹⁾. A quell'elenco dobbiamo aggiungere quindi molti altri, come quello delle biblioteche, archivi, musei, collezioni, che conservano le lettere di Giacomo Puccini⁽²⁾ o quello delle istituzioni che conservano i documenti relativi alla messa in scena (fonti iconografiche e documenti relativi), la stampa periodica che documenta la ricezione e le fonti sonore. Di fronte a una disseminazione di queste proporzio-

(1) DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini. Catalogue of the Works*, Kassel, Bärenreiter, 2003, pp. 55-56. Il catalogo è ordinato cronologicamente, e assegna un numero progressivo alle composizioni, preceduto dalla sigla SC.

(2) Le 776 lettere pubblicate in *Giacomo Puccini. Epistolario I 1877-1896*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling (Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini), Firenze, Leo S. Olschki, 2015, sono conservate in una sessantina tra archivi, biblioteche, istituzioni, musei e collezioni private (senza considerare il mercato antiquario).

ni, è ovvio che le risorse digitali e la pubblicazione sulla rete costituiscano un'opportunità straordinaria.

Fonti pucciniane digitalizzate si trovano in Internet culturale tra le Collezioni digitali. La *Collezione Verdi Puccini dell'Archivio storico Ricordi* mette a disposizione degli utenti il materiale straordinario che documenta la genesi e soprattutto gli allestimenti delle opere pucciniane: l'Archivio Storico Ricordi di Milano è del resto, da sempre, un luogo imprescindibile per ogni ricerca su Giacomo Puccini.

Altre due collezioni digitali presenti in Internet culturale rimandano invece alla città natale del compositore e furono il frutto del clima positivo creato negli anni del Comitato Nazionale Celebrazioni Pucciniane (2004-2008). Il *Fondo pucciniano Bonturirazzi* è lo specchio fedele dell'omonimo fondo allora di proprietà di familiari del compositore, acquisito dal Ministero per i beni e le attività culturali, poi destinato alla Biblioteca Statale di Lucca, quindi schedato, digitalizzato e infine immesso in rete. *Giacomo Puccini dagli anni della formazione ai primi traguardi* potrebbe invece essere considerato un prototipo di archivio digitale, dato che mette a disposizione le fonti, di varia natura, conservate in diversi istituti lucchesi: Archivio storico del Comune di Lucca, Biblioteca statale, Museo Puccini di Celle dei Puccini, Istituto musicale «L. Boccherini», Archivio arcivescovile, Archivio di stato.

Un'altra tipologia di risorse già presenti in rete è rappresentata da vari siti dedicati che mettono a disposizione informazioni, immagini, bibliografie, materiali in genere. Offrono in certi casi anche testi di corredo, proprio come i vecchi, mitici, cataloghi di archivio.

Permettetemi di citare il sito del Centro studi Giacomo Puccini⁽³⁾, creato nel 1997 e recentemente ristrutturato. Dalla homepage possiamo entrare anche nella pagina dell'Edizione nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, istituita dal Ministero per i beni e le attività culturali nel 2007 su proposta del Centro

(3) <http://www.puccini.it/>

Home
Un'occasione
Il comitato scientifico
La rivista
Le iniziative
Prodotto da
Gallery
Giacomo Puccini



GIACOMO PUCCINI
CENTRO STUDI
1858-1924

Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini

Presentazione

Magazine dettagli

Volami pubblicati

Magnifici eucorici, note e note di Albert Carré, edizione critica di **Michèle Glazoff**

Messa a quattro voci con Orchestra S.C.L., edizione critica di **Dieter Schödling**

Prossima pubblicazione

Giacomo Puccini, Epistolario, volume I, 1877-1896 a cura di **Gabriella Biagi Ravenni** e **Dieter Schödling**

Magazine dettagli

Centro Studi Giacomo Puccini

Il Centro Studi Giacomo Puccini, nato nel 1996, ha lo scopo di riunire nella città natale di Giacomo Puccini i maggiori esperti e gli appassionati della sua figura e della sua opera.

È un Istituto di ricerca che si avvale di un Comitato Scientifico internazionale che svolge e promuove ricerche su Giacomo Puccini e le sue opere, sul loro intreccio con la musica e il teatro d'opera del loro tempo, sui contesti culturali e materiali nei quali si è svolta la sua composizione che rende accessibile a tutti - appassionati, musicisti, studiosi - i testi, i documenti e le fonti sonore e iconografiche inerenti Giacomo Puccini sotto il profilo musicista.

Il Centro è attestato come punto di riferimento nel mondo per ogni sorta di attività di ricerca, sia di ricerca, sia di divulgazione culturale, sia di consulenza con teatri e enti pubblici.

La rivista *Epistolario* di Giacomo Puccini, diretta da **Gabriella Biagi Ravenni**, è la più prestigiosa pubblicazione del suo Istituto.

Bollettino

Come associarsi

Sostieni il Centro studi Giacomo Puccini

Magazine dettagli

Premio Rotary edizione 2014

Federico Perossi è il vincitore della quarta edizione dell'epistolario Giacomo Puccini Epistolario

Magazine dettagli

Prossime pubblicazioni

Riccardo Jaco

PUCCINI E IL PROSCENIO DEL TEATRO

Il processo reale, il processo ideale, il processo al "reale" del "fingente"

Magazine dettagli



100%



studi Giacomo Puccini. Segnalo anche il sito dedicato all'Epistolario pucciniano⁽⁴⁾, che costituisce una sezione dell'Edizione nazionale, e che mette a disposizione il Regesto, ovvero la schedatura, la classificazione, la datazione delle fonti, con il corredo di una serie di apparati⁽⁵⁾.

A breve la Fondazione Giacomo Puccini pubblicherà una versione completamente nuova del sito del Puccini Museum – Casa natale⁽⁶⁾. Sulla home: «La Casa natale di Giacomo Puccini è il cuore di Puccini Museum, il complesso museale articolato che ripercorre le tracce lasciate dal grande compositore, per riscoprirne la personalità, le passioni, il genio». E ancora la definizione più dettagliata di cosa si deve intendere per Puccini Museum: «Puccini Museum si propone come un complesso museale articolato che riunisce i luoghi di interesse pucciniano per offrire a tutti coloro che amano la figura del Maestro la possibilità di entrare in contatto diretto con il compositore lucchese, laddove visse e scrisse i suoi capolavori. [...] Puccini Museum, museo materiale e immateriale, comprende così i musei già realizzati, le altre case in cui abitò il Maestro, i centri per la ricerca, le istituzioni preposte alla produzione delle opere pucciniane, tutte le iniziative legate al nome del Maestro e infine i luoghi che parlano ancora di lui». Insomma un concetto di museo diffuso (ecomuseo?) che vuole esaltare la specificità del territorio⁽⁷⁾, con un'apertura internazionale.

Dopo l'acquisto del Fondo Marsili agli inizi del 2014⁽⁸⁾, il Puccini Museum – Casa natale è la seconda istituzione al mondo

(4) <http://www.epistolariopuccini.it/>

(5) Mancano i testi e le note delle lettere che sono state destinati, per il momento, alla stampa (vedi nota 2).

(6) All'indirizzo <http://www.puccinimuseum.org/>. In effetti la pubblicazione è stata differita di qualche mese.

(7) Ricordo il 'brand' *Terre di Puccini*, lanciato dall'Amministrazione Provinciale di Lucca qualche anno fa.

(8) Il Fondo è stato ceduto alla Fondazione Giacomo Puccini da Marina e Carlo Marsili, discendenti di Nitteti Puccini (Lucca, 27.10.1854 – Pordenone, 3.6.1928) e Alberto Marsili (Pisa – ivi, aprile 1890) e del loro figlio Carlo (Pisa, 5.12.1884 – 15.6.1946). Puccini mantenne sempre rapporti molto stretti con la sorella Nitteti, rimasta vedova assai presto con due figli a carico (oltre a Carlo,



14 febbraio 2015

<>



I capricci di Bernarduccio

I Capricci di Bernarduccio, Aneddoti, umori e costumi nel diario musicale di Giacomo Puccini senior (Maria Pacini Fazzi editore) di Fabrizio Guidotti sarà presentato Sabato 14 febbraio ore 17,00 presso Sala Assemblée Associazione Industriali di Lucca, Palazzo Bernardini (Piazza Bernardini - Lucca). Interverranno: Gabriela Blag Ravenni - Università di Pisa Renzo Sabbatini - Università [...]

leggi tutto >

Orari	Calendario	Convenzioni
<p>Museo Casa natale</p> <p>1 apr - 31 ott: 10:00 - 18:00 1 nov - 31 mar: 10:00 - 13:00 1 apr - 31 mag: 10:00 - 18:00 1 nov - 31 mar: 10:00 - 13:00 1 apr - 31 mag: 10:00 - 18:00 1 nov - 31 mar: 10:00 - 13:00 1 apr - 31 mag: 10:00 - 18:00 1 nov - 31 mar: 10:00 - 13:00 1 apr - 31 mag: 10:00 - 18:00 1 nov - 31 mar: 10:00 - 13:00 1 apr - 31 mag: 10:00 - 18:00 1 nov - 31 mar: 10:00 - 13:00</p>	<p>M Butterfly - Puccini by Cronenberg</p> <p>15/02/2015</p> <p>Cronenberg in mostra: M. Butterfly di M. Butterfly, dedicata all'omonimo film (1993), è una lezione speciale di Evolution, operaista [...]</p> <p>I capricci di Bernarduccio</p> <p>14/02/2015</p> <p>I Capricci di Bernarduccio, Aneddoti, umori e costumi nel diario musicale di Giacomo Puccini senior (Maria Pacini Fazzi editore) [...]</p>	<p>I visitatori del Puccini Museum hanno diritto a vantaggi esclusivi presso una rete di ristoranti, culturali, negozi e alberghi selezionati.</p> <p>Scopri la lista delle convenzioni per organizzare al meglio il soggiorno nel Mugello con il Maestro.</p>


<p>Conosci Giacomo Puccini</p> <p>La vita La storia La persona Nel mondo</p>	<p>Visita la Casa natale</p> <p>Museo Puccini Rappresentazioni Bookshop Info e contatti Attività</p>	<p>Scopri il Puccini Museum</p> <p>La casa del Maestro I capricci di Bernarduccio I luoghi di lavoro I luoghi di ispirazione Gli itinerari Pucciniani</p>	<p>Presso</p> <p>Comunicati Richieste</p>	<p>Museo</p> <p>Casa Via Lattuada, 9 05031 Lucca info@puccini-museum.it</p>	<p>Bookshop/Biglietteria</p> <p>Piazza Ottobello, 4 05031 Lucca tel. (+39) 0584 434448 tel. (+39) 0584 434449 info@puccini-museum.it</p>
---	---	--	--	--	---



Info e contatti - Via Map - Download e download - Altri servizi - Credit



© 2014 Puccini Museum - Puccini Museum - Puccini Museum - Puccini Museum



Le case del Maestro

Home » Scopri il Puccini Museum » Scopri Puccini Museum

Conosci Giacomo Puccini

La vita
Le opere
Le persone
Nel mondo

Visita la Casa natale

I luoghi di spettacolo

Scopri il Puccini Museum

Gli itinerari Pucciniani

it en ru

🔍 🔖 🌐

Scopri Puccini Museum

Puccini Museum si propone come un complesso museale articolato che riunisce i luoghi di interesse pucciniano per offrire a tutti coloro che amano la figura del Maestro la possibilità di entrare in contatto diretto con il compositore lucchese, laddove visse e scrisse i suoi capolavori.

L'acquisto della Casa natale da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca nel dicembre 2010 ha permesso la nascita di Puccini Museum che sarà coordinato dalla Fondazione Giacomo Puccini, ente incaricato anche della gestione del Museo Casa natale.

Puccini Museum, museo materiale e immateriale, comprende così i musei già realizzati, le altre case in cui abitò il Maestro, i centri per la ricerca, le istituzioni preposte alla produzione delle opere pucciniane, tutte le iniziative legate al nome del Maestro e infine i luoghi che parlano ancora di lui.

Conosci Giacomo Puccini

La vita
Le opere
Le persone
Nel mondo

Visita la Casa natale

Museo
Percorso espositivo
Bookshop
Atività

Scopri il Puccini Museum

Le case del Maestro
I centri di ricerca
I luoghi di spettacolo
Gli itinerari Pucciniani

Press

Comunicati
Richieste

Museo
Corte San Lorenzo, 9
55100 Lucca
info@puccinimuseum.it

Bookshop/Biglietteria
Piazza Cittadella, 5
55100 Lucca
tel. (+39) 0583 954028
info@puccinimuseum.it

Seguici:

f L

YouTube

Info e contatti Site Map Termini e condizioni Privacy policy Credits

© 2015 Fondazione Giacomo Puccini — P.IVA 01926040462 — C.F. 9240320466



Fondazione
Giacomo
Puccini
Lucca

Registrazione
Lucca

per numero di autografi pucciniani (lettere, fotografie e spartiti con dediche autografe)⁽⁹⁾: partendo da qui e approdando ad altre istituzioni che possiedono autografi e documenti in genere, si intraprende un percorso di conoscenza che non ha eguali. A questo percorso culturale si intreccia quello che può accompagnare il visitatore attraverso i luoghi pucciniani, luoghi dove Puccini ha vissuto, studiato, operato, soggiornato: Lucca (tutta la città può essere visitata seguendo le sue tracce), Torre del Lago, Viareggio, Chiatri, Massaciuccoli, Bagni di Lucca, Monsagrati, Celle dei Puccini, per citare solo i principali⁽¹⁰⁾.

anche Alba) e la aiutò economicamente per molti anni. Al nipote Carlo Puccini fu legato, oltre che da vincoli d'affetto familiare, anche da rapporti di lavoro, sia artistici (Carlo Marsili, che era anche poeta, librettista e drammaturgo, scrisse per lo zio il testo di *Sogno d'or* e collaborò alla prima stesura del libretto del *Tabarro*) che finanziari (Carlo Marsili lavorava in banca e sbrigava per lo zio operazioni ordinarie e straordinarie). Carlo Marsili godeva dell'assoluta fiducia dello zio: prova ne siano le lettere relative all'affare Doria e quelle in cui il compositore confida al nipote particolari della sua relazione con la baronessa Josephine von Stengel. Il Fondo è dunque un fondo familiare a tutti gli effetti, e consente di ricostruire molte vicende familiari e personali finora assolutamente sconosciute o poco chiare. Vi sono conservate anche molte lettere del compositore a un'altra sorella, Tomaide Puccini (Lucca, 14.4.1852 – ivi, 24.8.1917), che ospitava spesso Nitteti e che non ebbe eredi, e qualcuna alle altre due, Otilia (Lucca, 24.1.1851 – ivi, 9.3.1923) e Ramelde (Lucca, 19.12.1859 – Bologna, 8.4.1912). Il Fondo consente anche di seguire da un punto di vista assolutamente nuovo la carriera e le tappe della produzione artistica del compositore: le prime assolute delle opere e le loro riprese in giro per il mondo, con notizie di prima mano sugli allestimenti e sui loro esiti, ma anche i progetti di opere mai composte e gli stati di avanzamento di quelle compiute (anche dopo le prime assolute). Il materiale copre un arco temporale molto vasto, dalle lettere di Albina Magi vedova Puccini, la madre di Giacomo e Nitteti (Lucca, 2.11.1830 – ivi, 17.7.1884), fino ai documenti di Carlo Marsili, morto appunto nel 1946. Di particolare interesse la cospicua raccolta di abbozzi letterari e poetici di Carlo Marsili che, secondo gli eredi attuali, avrebbe avuto un ruolo più importante nella stesura dei libretti per Puccini (soprattutto per *Rondine* e *Turando!*) di quanto fino ad ora sia risultato (una prima lettura delle lettere lo confermerebbe). Si tratta inoltre di materiale assolutamente sconosciuto: nessuna delle lettere è stata pubblicata e neppure segnalata.

(9) Ora il Puccini Museum è la prima: nel settembre 2014 la Fondazione Giacomo Puccini ha acquisito un altro ricco fondo, il Fondo Porciani, con più di un centinaio di lettere e cinque fogli di musica autografi

(10) Si segnala la realizzazione, da parte dell'Amministrazione Provinciale di Lucca, della pista ciclabile intitolata a Puccini, che collega molti di questi luoghi.

La visita dei luoghi pucciniani si intreccia indissolubilmente anche con la percezione e l'apprezzamento del paesaggio fisico, con le sue specificità straordinarie: il paesaggio urbano, quello lacustre (si ricorda la centralità di Torre del Lago nel percorso di vita dell'autore), quelli collinari e montani, con una varietà e un campionario di eccellenze che non è facile trovare altrove. E la Fondazione Giacomo Puccini attiverà a breve una App dedicata agli itinerari pucciniani⁽¹¹⁾.

La Fondazione Giacomo Puccini e il Puccini Museum sono già presenti nel Portale Archivi della Musica e, dopo l'acquisto del Fondo Marsili che ovviamente è stato notificato alla Soprintendenza archivistica, si sta procedendo a compilare la scheda per il SIUSA (archivi di personalità).

Fin qui l'esistente, e quanto è di imminente realizzazione. E ora il 'Progetto Puccini' (un sogno?): un Puccini-Archive, dove si possano archiviare il catalogo delle opere⁽¹²⁾, digitalizzazioni delle fonti musicali e non, trascrizioni, apparati, immagini, documenti, registrazioni audio e video, naturalmente facendo tesoro di quanto, dell'esistente, verrà ritenuto valido e utile. Da dove si dovrebbe cominciare, in quale direzione si dovrebbe andare? Il punto di partenza potrebbe essere sicuramente il Puccini Museum – Casa natale, che dispone di un patrimonio di assoluto rilievo, tutto notificato alle competenti Soprintendenze⁽¹³⁾. Il modello potrebbe essere quello richiamato anche dal senatore Andrea Marcucci, ovvero

(11) L'attivazione è stata differita di qualche mese.

(12) È già in corso una trattativa con l'editore Bärenreiter per un'edizione digitale aggiornata (e continuamente aggiornabile) del *Catalogue of the Works* di Dieter Schickling, da pubblicare sul sito del Centro studi Giacomo Puccini.

(13) Il patrimonio custodito nella Casa natale ha varie provenienze e diverse proprietà. Il cosiddetto Fondo Dell'Anna, che raccoglie il materiale donato da Rita Dell'Anna all'epoca dell'apertura del museo (1979), e la cosiddetta Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, sono di proprietà della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca, oggi proprietaria anche dell'immobile. La Fondazione Giacomo Puccini è proprietaria di tre fondi, Fondo Marsili, Fondo Bigongiani e Fondo Nieri, oltre a singoli beni pervenuti per donazione. Il museo custodisce anche numerosi beni concessi in comodato.





Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte⁽¹⁴⁾, che mette intanto a disposizione dell'utente una schedatura completa di tutto il patrimonio di Casa Pascoli, con le relative immagini e le informazioni di corredo, e che sarà arricchito con l'immissione dei fondi pascoliani conservati altrove, a cominciare dall'importante fondo della Biblioteca Statale di Lucca.

Per poter applicare il modello al Puccini Museum – Casa natale, ed effettuare una nuova schedatura, sarà necessario avvalersi di competenze diverse, perché il materiale è di varia natura. Diamo uno schematico elenco per tipologia:

- partiture autografe di lavori che sono state composte nella Casa natale (l'op. 1 del catalogo pucciniano, il *Preludio a orchestra* SC1 del 1876, la *Messa a 4 voci con orchestra* SC 8 del 1880)⁽¹⁵⁾;

- uno straordinario abbozzo di *Bohème*, datato 19 giugno 1893, che testimonia l'inizio della composizione;

- uno spartito per canto e pianoforte de *La rondine* SC83 (Sonzogno, Milano, 1917, PN 2022), prezioso testimone del lavoro di revisione compiuto da Puccini intorno al 1920: tagli e cambiamenti del testo poetico e della musica per approntare la terza versione dell'opera;

- spartiti per canto e pianoforte e partiture a stampa delle opere teatrali con dediche autografe;

- bozze della partitura a stampa de *La fanciulla del West* SC 78 con correzioni dell'autore, un documento rarissimo, risalente ai mesi precedenti alla prima assoluta dell'opera (New York, Metropolitan Opera, 10 dicembre 1910): è il primo caso in cui Casa Ricordi pubblicò la partitura d'orchestra prima del debutto;

- bozze di libretti con correzioni dell'autore, schizzi e abbozzi musicali, indicazioni sceniche, per *Tosca*⁽¹⁶⁾ e *La fanciulla del West*:

(14) <http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it/>

(15) Si segnala anche, del padre di Giacomo, Michele Puccini, la partitura autografa della *Messa seconda in sol* per soli, coro e orchestra del 1851.

(16) Vedi: GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Tosca di Victorien Sardou, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. Musica di Giacomo Puccini*, vol.I: Facsimile della Copia di lavoro del libretto; vol. II: Edizione e commento, Firenze, Leo S. Olschki, 2008-2009.

documenti preziosi, che testimoniano in presa diretta la genesi di due capolavori e quanto Puccini possa essere considerato anche almeno coautore della drammaturgia e dei testi poetici delle sue opere;

- 423 'lettere' (lettere, ma anche cartoline postali, cartoline illustrate, telegrammi) di Puccini a vari destinatari (familiari, amici, altri): inutile sottolineare quanto l'epistolario pucciniano sia fondamentale per ogni tipo di conoscenza del grande compositore;

- molte lettere a Giacomo Puccini, tra le quali si segnalano particolarmente quelle di Giulio Ricordi, che, come tutti sanno, ha avuto un ruolo fondamentale nella carriera artistica del compositore;

- altra corrispondenza: una ricca raccolta di 'corrispondenza familiare incrociata' (lettere di Albina Magi, la mamma di Puccini, alle figlie; lettere delle sorelle Otilia, Tomaide, Nitteti, Iginia, del fratello Michele; lettere di e a Carlo Marsili, lettere di altri (si segnalano una preziosa lettera di Richard Wagner a Casa Ricordi e una lettera di Giovanni Pascoli ad Alfredo Caselli);

- due bozzetti scenici di Edoardo Marchioro per l'allestimento, al Teatro alla Scala di Milano, di *Manon Lescaut* nel 1923 (30° anniversario dalla prima rappresentazione), con la direzione di Arturo Toscanini;

- il rarissimo programma di sala per la prima esecuzione assoluta di *Turandot* (Teatro alla Scala, Milano, 25 aprile 1926);

- due rare locandine, per la prima lucchese di *Madama Butterfly* (1907) e per un concerto della Banda musicale del Comune di Lucca (1910), con un programma tutto pucciniano;

- una ricca raccolta di periodici d'epoca (particolarmente interessanti quelli che Puccini spediva ai familiari per tenerli al corrente della sua carriera, e che hanno quindi indirizzi autografi);

- il cortometraggio *The great Musicien Giacomo Puccini*, girato nel 1924;

- fotografie di Giacomo Puccini con dediche autografe;

- una ricca raccolta di fotografie/cartoline di Giacomo Puccini;

- fotografie dei familiari;

- fotografie/cartoline delle case di Giacomo Puccini;
- documenti di vario tipo, tra cui: certificati scolastici che attestano le 'notevoli capacità' dell'allievo Puccini, la partecipazione di nozze con Elvira Bonturi disegnata da Plinio Nomellini, il 'santino' per la morte di Albina Magi;
- dipinti, tra cui si segnalano soltanto i ritratti di Puccini (di E. Buonini, Leonetto Cappiello), quelli di Puccini e Alfredo Catalani (di Luigi De Servi) e quelli di Giacomo Puccini senior e della moglie Angela Piccinini (di Giuseppe Domenico Lombardi, detto «L'omino»);
- busti/statuine in gesso: oltre al busto che ritrae Michele Puccini, una singolare statuina in gesso (ultimi anni del XIX secolo) che riproduce il compositore, con dedica sul piedistallo «A Giacomo Puccini affettuosamente» e una sigla «P K»;
- incisioni: *Madama Butterfly* al Politeama genovese, novembre 1904 (con fotografie degli interpreti); *Tosca*, di Domenico Ghiselli (1900); *Ritratto di Giacomo Puccini*, di Ettore Di Giorgio;
- cimeli: 17 medaglie d'oro, un orologio Omega, una targa d'argento donata dal Comune di Lucca per la rappresentazione di *Manon Lescaut* nel 1893;
- abiti appartenuti a Giacomo Puccini: un cappotto di cachemire foderato di pelliccia, un panciotto in panno di lana e diagonale di cotone confezionato dalla sartoria Prandoni, una sciarpa in seta;
- un costume di scena per il II atto di *Turandot*, donato da Maria Jeritza, a ricordo del primo allestimento dell'opera alla Metropolitan Opera House di New York (1926);
- arredi vari di famiglia, di varie epoche.

Chiudiamo con l'oggetto simbolo del museo: il pianoforte Steinway & Sons, acquistato da Giacomo Puccini nella primavera del 1901, sicuramente il pianoforte più importante tra i tanti posseduti dal compositore sia per la qualità sia per il fatto che ha mantenuto intatte le caratteristiche originali. Su questo pianoforte Puccini ha composto molta della sua musica, ma soprattutto l'ultima opera, *Turandot*.

E dopo? Arricchimento, implementazione, collaborazione in ogni direzione, per ricomporre il mosaico, con le istituzioni del territorio, e non solo. Una menzione speciale per il Museo Villa Puccini di Torre del Lago (il cui archivio e patrimonio può essere ricondotto quasi totalmente a Giacomo Puccini come soggetto produttore) e per l'Archivio Storico Ricordi, tra i cui documenti figurano quelli che hanno fatto vivere la musica del Maestro.

MARCO MANGANI

L'INFORMATIZZAZIONE DEL CATALOGO TEMATICO
DI LUIGI BOCCHERINI:
QUESTIONI GENERALI E ASPETTI SPECIFICI



I cataloghi musicali: alcune considerazioni

Quando si parla di cataloghi musicali, è opportuno specificare a cosa realmente ci si riferisce: in particolare, è bene aver sempre presente la distinzione tra un catalogo di opere e un catalogo di fonti. Non si tratta tanto di una questione di contenuto (il catalogo delle opere di un compositore deve dar conto delle fonti che le tramandano, e il catalogo di un fondo bibliotecario o archivistico deve elencare le opere contenute nelle fonti catalogate), quanto del differente oggetto della catalogazione: dal punto di vista metodologico i due approcci sono tra loro diversissimi, e richiedono competenze e abilità ben distinte.

Al tempo stesso, non è possibile lavorare a un catalogo in maniera del tutto settoriale: chi si dedica all'opera di un autore deve avere nozioni sulla catalogazione delle fonti e chi cataloga un fondo deve possedere ben di più che una semplice inforinatura sugli autori nei quali si imbatte; e spesso (almeno nel caso di autori meno noti e indagati) deve svolgere ricerche in proprio. In

entrambi i casi, insomma, è evidente che la realizzazione di un catalogo musicale non è un'operazione di bassa manovalanza, bensì un lavoro musicologico complesso che, se ben condotto, dà come esito uno strumento critico imprescindibile.

Quando si progetta un catalogo informatizzato, il quadro, per certi aspetti, si complica ulteriormente. Qualunque sia l'approccio dei compilatori, è evidente infatti che un catalogo realizzato su supporto informatico offrirà all'utente una molteplicità di percorsi di interrogazione, travalicando, in un certo senso, la distinzione fin qui esaminata. Certo, se il catalogo in questione è un catalogo di opere, anche assumendo il punto di vista delle fonti l'utente potrà recuperare i contenuti relativi all'autore in oggetto, se non esclusivamente, certo con schiacciante prevalenza; ma non c'è dubbio che mai come nel caso del supporto informatico un catalogo di opere potrà rispondere con tanta rapidità e semplicità alla domanda "in quale misura il tale autore è presente nel tal fondo?". Tutto ciò accresce, se possibile, la responsabilità scientifica di chi compila il catalogo: e impone, anzi, la costituzione di un gruppo di lavoro ampio che possa affrontare separatamente compiti differenziati. Prima di illustrare le procedure adottate nel caso del nuovo catalogo boccheriniano, sono tuttavia necessarie alcune ulteriori precisazioni.

I cataloghi delle opere si suddividono in due ulteriori tipologie: i cataloghi ordinati cronologicamente e quelli ordinati per generi. Per restare all'ambito storico-stilistico che qui ci interessa, appartiene alla prima categoria il celeberrimo catalogo Köchel delle opere di Mozart⁽¹⁾, mentre Anthony van Hoboken⁽²⁾, al momento

(1) LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1862. Si dovranno citare almeno le due principali riedizioni: la terza, a c. di Alfred Einstein, ivi, 1937; e la sesta, a c. di Franz Giegling, Alexander Weinmann e Gerd Sievers, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964.

(2) ANTHONY VAN HOBOKEN, *Joseph Haydn: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz, Schott, 1957.

di redigere il catalogo delle opere di Haydn, optò (molto saggiamente) per l'ordinamento basato sui generi.

Nessuno dei due ordinamenti può dirsi in assoluto buono o cattivo: tutto dipende dallo stato del corpus che si cataloga. È evidente, ad esempio, che la quantità piuttosto esigua dei numeri di catalogo e le informazioni biografiche possedute rendono del tutto plausibile l'ordinamento cronologico delle opere di Verdi o di Puccini; ma, per ragioni complementari, lo stato della produzione artistica, ad esempio, di un Bach è tale da rendere del tutto improba una simile impresa; come fanno, del resto, molto bene coloro che si sono cimentati e continuano a cimentarsi con la selva oscura del catalogo mozartiano, che, *mutatis mutandis*, presenta problemi non dissimili. Anticipiamo fin d'ora che nel caso di Boccherini l'ipotesi di costruire un catalogo ordinato cronologicamente è del tutto priva di senso, per i motivi che s'illustreranno più avanti⁽³⁾.

Resta da fare, infine, un'ultima considerazione di carattere generale: il catalogo delle opere di un compositore deve essere, almeno nel caso della musica non teatrale, un catalogo tematico; ossia, deve identificare ogni singola composizione non solo attraverso il titolo normalizzato, l'organico, la tonalità e l'eventuale suddivisione in movimenti, ma anche mediante la notazione musicale del frammento iniziale di ogni singolo movimento⁽⁴⁾.

I problemi che si pongono a tale proposito sono molteplici, e tutti connessi all'esigenza di temperare l'accuratezza del dato con la sua agibilità: un incipit eccessivamente scarno, e soprattutto mal scelto, può ostacolare l'identificazione del brano, laddove un incipit eccessivamente articolato e complesso può risolversi in un dato ridondante e difficile da gestire. Quest'ultimo aspetto è parti-

(3) Per questo, come per molti altri aspetti metodologici, è risultato fondamentale il modello offerto da CLIFF EISEN, *Leopold-Mozart-Werkverzeichnis (LMV)*, unter Mitarbeit von Christian Broy, Augsburg, Wißner-Verlag, 2010.

(4) Inevitabile, a questo proposito, il rinvio a BARRY S. BROOK – RICHARD VIANO, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1997². Si vedano in part. le introduzioni, pp. ix-xviii e xxiii-xxxviii.

colarmente significativo nel caso del catalogo informatizzato, poiché quest'ultimo offre, almeno in linea teorica, proprio la possibilità dell'interrogazione per incipit.

Sulla base delle considerazioni generali fin qui avanzate, vediamo dunque le questioni più rilevanti che si pongono nel caso del catalogo delle opere di Luigi Boccherini.

Il catalogo Gérard: caratteristiche principali

Non è azzardato affermare che la rinascita della musicologia boccheriniana ha ricevuto il suo principale impulso non da una monografia di riferimento, ma da un catalogo tematico. A parte lo storico e pionieristico lavoro di Picquot, reso in seguito prezioso dal contributo di Georges de Saint-Foix⁽⁵⁾ e senza nulla togliere al ruolo svolto a suo tempo dalla biografia di Germaine de Rothschild⁽⁶⁾, resta il fatto che tutto il lavoro di riscoperta e valorizzazione del compositore lucchese avviatosi negli anni Novanta del Novecento, e tuttora in corso, ha preso costantemente le mosse dal catalogo redatto da Yves Gérard⁽⁷⁾. Col senno di poi, non è difficile comprendere le ragioni di tale centralità. Appena avviatasi, l'impresa scientifica boccheriniana degli ultimi vent'anni ha dovuto constatare che le nuove acquisizioni biografiche e critiche che si andavano man mano accumulando comportavano veri e propri ribaltamenti delle prospettive impostate dalle monografie, tanto da delineare un Boccherini "storico" assai distante dal Boccherini "mitologico" delle narrazioni⁽⁸⁾.

(5) LOUIS PICQUOT, *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini...* (1851). *Notes et documents nouveaux par Georges de Saint-Foix*, Paris, Legoux, 1930.

(6) GERMAINE DE ROTHSCHILD, *Luigi Boccherini. Sa vie, son œuvre*, Paris, Plon, 1962; poi in inglese come *Luigi Boccherini. His Life and Work*, London etc., Oxford University Press, 1965.

(7) YVES GÉRARD, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, Oxford etc., Oxford University Press, 1969 (ora consultabile online grazie al Centro Studi Luigi Boccherini: www.luigiboccherini.it/gerard).

(8) Sulla "mitologia" boccheriniana si vedano almeno: MARCO MANGANI, *Luigi Boccherini*, Palermo, L'Epos, 2005, pp. 25-42 (il capitolo «Oblio?»); e JAIME TORTELLA, *Errors, Myths and Legends around Luigi Boccherini*, in «Boccherini Online», 1, 2008 (<http://www.boccherinionline.it/annate/n1-2008/tortella>).

Al contrario, e a dispetto delle nuove acquisizioni e delle inevitabili correzioni, l'impianto generale del catalogo Gérard risultava costantemente confermato: a tutt'oggi, non c'è lavoro sulle fonti delle opere boccheriniane, o che ad esse necessiti più o meno direttamente di riferirsi, il quale non debba prima di tutto tener conto della quantità e della qualità delle informazioni contenute in quel catalogo.

Tra i motivi della persistenza del catalogo Gérard nell'ambito della ricerca boccheriniana, non è certo secondaria la decisione presa a suo tempo dallo studioso di organizzare il lavoro secondo il criterio per generi. Ciò ha evitato e sta evitando, tra l'altro, agli studiosi l'onere di intervenire sui numeri di catalogo con segni diacritici d'ogni sorta, operazione che appesantisce e rende instabile nel tempo l'identificazione dei singoli brani. L'obiezione più ovvia a tutto ciò è che in tal modo il "numero di G" non costituisce un indicatore della posizione di ciascun lavoro all'interno dell'arco creativo di Boccherini, e finisce dunque per essere difficilmente memorizzabile.

Tuttavia, a parte il fatto che per Boccherini disponiamo in molti casi dei numeri d'opera progressivi stabiliti dal compositore stesso⁽⁹⁾, gli studi recenti mostrano che, nel suo caso, un'attendibile cronologia delle opere può esser ricostruita al massimo per vaste aree temporali. Inoltre, ai fini dell'indagine sul percorso artistico boccheriniano la datazione delle opere, certo non irrilevante, non ha tuttavia un'importanza paragonabile a quella che il medesimo

1.php). Fondamentali, fin dall'inizio degli anni Novanta, anche gli studi di Remigio Coli, culminati in REMIGIO COLI, *Luigi Boccherini: La vita e le opere*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005.

(9) Data la loro natura meramente pratica, legata a esigenze commerciali, tali numeri d'opera hanno peraltro un'utilità limitata, considerato oltretutto che, almeno in un'occasione, la numerazione complessiva fu interamente rivoluzionata dallo stesso Boccherini. Cfr. su ciò M. MANGANI, *Luigi Boccherini, cit.*, pp. 203-207; e, per un'edizione accurata dei documenti relativi, LUIGI BOCCHERINI, *Epistolario*, estudio preliminar por Remigio Coli, edición y notas por Marco Mangani, Madrid y Sant Cugat, Asociación Luigi Boccherini – Editorial Arpeggio, 2011, pp. 21-27 e 160-161.

dato riveste, ad esempio, nei casi di Mozart e di Haydn. Ciò si deve ad almeno tre fattori, distinti ma tra loro interconnessi.

Il primo è che la cronologia fu essenzialmente, per Boccherini, una narrazione a posteriori costruita a beneficio di editori e committenti, il che lo condusse ad alterare pesantemente non solo i propri cataloghi, ma anche, in non pochi casi, la stessa datazione degli autografi; un aspetto, quest'ultimo, che pone gli studiosi di fronte a incongruenze sanabili solo attraverso la formulazione di ipotesi sostenute da un paziente lavoro di riscontro, salvo abbandonarsi, nei casi estremi, alla mesta apposizione d'una *crux desperationis*.

Un secondo aspetto importante, la cui individuazione si deve alla ricerca più aggiornata, è costituito dal fatto che, in ultima analisi, la vita artistica di Boccherini può essere suddivisa in due grandi periodi: quello compreso tra gli inizi lucchesi e la morte dell'infante don Luis (1785), durante il quale Boccherini svolse un'intensa attività compositiva, e quello successivo al rientro del compositore a Madrid, nel quale a prevalere fu un'abile e saggia amministrazione del patrimonio creativo accumulato negli anni precedenti e non ancora smaltito. Ciò si lega strettamente al punto precedente, poiché questa fu la ragione essenziale delle tante ri-datazioni effettuate da Boccherini: far apparire come recenti o recentissime delle composizioni appartenenti in realtà alla fase intensamente creativa degli anni precedenti⁽¹⁰⁾.

È evidente, pertanto, che applicare a Boccherini una categoria interpretativa consolidata come quella della "tardività"⁽¹¹⁾ risulter-

(10) I primi dubbi sull'attendibilità delle datazioni autografe boccheriniane furono avanzati in MARCO MANGANI – REMIGIO COLI, *Osservazioni sul catalogo autografo di Luigi Boccherini: i quintetti a due violoncelli*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXXII/2, 1997, pp. 315-326. La revisione è proseguita negli anni successivi ed è culminata, almeno per il momento, nel saggio di GERMAN LABRADOR, *Towards a Revised Chronology of Boccherini's Works, in Understanding Boccherini's Manuscripts*, edited by Rudolf Rasch, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, pp. 31-66.

(11) Nel caso di Boccherini, piuttosto che alla rigorosa prospettiva di Adorno, si potrebbe pensare al più lieve approccio di Said. Cfr. rispettivamente THEODOR W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, traduzione di Luca Lamberti, Torino,

rebbe estremamente rischioso, visto che solo (e forse) in casi rarissimi abbiamo davvero la garanzia di essere di fronte a opere tardive⁽¹²⁾. Ma quand'anche avessimo questa garanzia, il rischio, nell'applicare tale categoria, non verrebbe meno, e ciò in virtù di un terzo fattore decisivo: larga parte della produzione artistica di Boccherini si configura come il prodotto di una *ars combinatoria* applicata a dei pensieri musicali ricorrenti, dei veri e propri moduli, nel contesto di un lavoro minuzioso di smontaggio e rimontaggio. È un dato ormai acquisito, infatti, che nel caso di Boccherini la tendenza al "riciclaggio" (nel senso nobile, ecologico del termine), lungi dall'essere un semplice adeguamento alla ben nota prassi settecentesca, si configura come un vero e proprio tratto stilistico, connotato da procedure assolutamente peculiari che investono una pluralità di dimensioni, dall'intero movimento alla sua sottosezione, per giungere fino al livello minuto del singolo tema o, in casi estremi, del motivo di poche battute (ma sempre inconfondibile, data la scarsissima propensione di Boccherini all'elaborazione di tali motivi, che vengono invece traslati letteralmente da un brano all'altro)⁽¹³⁾.

Tenuto conto contestualmente dei tre fattori fin qui elencati, si deve perciò concludere che, anche quando non si disponga di referenti seriori superstiti, è sempre in agguato la possibilità che un

Einaudi, 2001; e EDWARD W. SAID, *Sullo stile tardo*, traduzione di Ada Arduini, Milano, Il Saggiatore, 2009, in part. le pp. 57-76, dedicate a *Così fan tutte*.

(12) Clamoroso, tra tanti, il caso dei quintetti a due viole: cfr. LOUKIA DROSOPOULOU, *Luigi Boccherini's String Quintets with Two Violas Opp. 60 and 62 (G 391-402): A Re-Examination of Their Origin*, in «Boccherini Studies», 3, edited by Christian Speck, Bologna, Ut Orpheus, 2011, pp. 169-195.

(13) Lo studio sistematico di questi procedimenti boccheriniani è tutt'ora in corso. Per un primo approccio, si vedano: M. MANGANI, *Luigi Boccherini, cit.*, pp. 237-246 e ID., *Boccherini fuente de sí mismo*, in *Luigi Boccherini. Estudios sobre fuentes, recepción e historiografía*, a cura di Marco Mangani, Elisabeth Le Guin e Jaime Tortella, Madrid, Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, 2006, pp. 13-24. Importanti considerazioni sull'argomento, e più in generale sullo stile boccheriniano, sono anche in COLI, *Luigi Boccherini, cit.* e ELISABETH LE GUIN, *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2006.

brano etichettabile come “tardo” sulla base delle fonti sia in realtà il frutto di questa particolarissima *ars combinatoria*⁽¹⁴⁾. La ricostruzione della cronologia, dunque, si configura nel caso di Boccherini come un lavoro musicologico sottile e denso di implicazioni, anche ermeneutiche. Per favorire tale compito, sull’argomento il catalogo delle opere deve necessariamente mantenersi leggero, e soprattutto dubitativo; vedremo poco più avanti quale soluzione si è ritenuto di adottare.

Al pregio fondamentale dell’impianto per generi, il catalogo Gérard aggiunge quello di un lavoro esteso e minuzioso sulle fonti. Gli esiti ottenuti risultano tanto più degni di nota se si considera la difficile situazione internazionale nella quale lo studioso si è trovato a lavorare. In particolare, lo smembramento della biblioteca del re di Prussia, dovuto sia alle vicende belliche sia alla difficile situazione di Berlino negli anni del Muro, ha privato gli studiosi e i musicisti di una parte importante del lascito boccheriniano, quando non ha addirittura sottratto loro composizioni di capitale importanza, come nel caso della Sinfonia op. 37 n° 2, tornata alla luce solo in tempi relativamente recenti⁽¹⁵⁾. L’attenzione all’editoria musicale settecentesca della musicologia francese in generale, e di Yves Gérard in particolare, ha inoltre prodotto una vera e propria mappatura delle stampe boccheriniane, con il merito di evidenziare i molti problemi aperti, specie per quanto concerne i rapporti di filiazione tra nuove tirature, ristampe e nuove edizioni.

(14) Un’*ars* il cui incremento col passare degli anni potrebbe essere il vero connotato della “tardività” boccheriniana: cogliere tuttavia in Boccherini il confine tra l’esigenza pratica di produrre nuova musica in breve tempo e l’approfondimento consapevole di una naturale inclinazione stilistica non si presenta affatto come un’operazione agevole.

(15) Su tutto ciò, si vedano: KLAUS FISCHER, *Die Partiturmanuskripte von Instrumentalwerken Boccherinis in der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek in Berlin*, in «Studi musicali», 37/2, 2008, pp. 469-501; LOUKIA DROSPOULOU, *Boccherini as Chamber Composer to Friedrich Wilhelm II of Prussia: some Insights from the Catalogues of the King’s Music Collection*, in «Boccherini Online», 6, 2013 (<http://www.boccherinionline.it/annate/n6-2013/drosopoulou-1.php>); e l’editoriale contenuto nello stesso numero della medesima rivista elettronica (<http://www.boccherinionline.it/annate/n6-2013/editoriale.php>).

Come ogni catalogo delle opere che si rispetti, anche quello redatto da Yves Gérard è, inoltre, un catalogo tematico. La sua realizzazione precedette peraltro sia la prima edizione del libro di Brook e Viano sia, *a fortiori*, il dibattito che ne conseguì, e che condusse nel 1994 alla redazione delle norme della Music Library Association⁽¹⁶⁾. Tra le decisioni assunte da Gérard, vi fu quella di ricorrere al pentagramma singolo per la notazione degli incipit, diversamente da quanto aveva fatto a suo tempo Köchel e da quanto avrebbero raccomandato le norme MLA⁽¹⁷⁾. Ad avviso del comitato scientifico che sta attualmente realizzando il progetto “Gérard 2”, nel caso di Boccherini non occorre ritornare oggi su quella decisione, anche in considerazione delle esigenze pratiche di rapidità e di leggerezza che caratterizzano i lavori su supporto informatico. Ciò non toglie, tuttavia, che nella realizzazione dei nuovi incipit sia necessario tener presenti alcuni limiti della precedente redazione.

Vediamo dunque ora quali interventi ha comportato e sta comportando il progetto di una nuova edizione informatizzata del catalogo boccheriniano.

Il progetto “Gérard 2”

Dopo la pubblicazione del catalogo, Yves Gérard ha avviato un paziente lavoro di acquisizione e di analisi delle nuove fonti boccheriniane, fonti di cui si continuano a dimostrare prodighe, a distanza di quasi mezzo secolo, le più diverse biblioteche: ad animare tale lavoro, la consapevolezza che il catalogo del '69, pur nella sua imponenza scientifica, aveva costituito la prima e più importante tappa di un percorso che si annunciava, fin da allora, lungo e tortuoso. È pertanto encomiabile la lungimiranza con la quale, nell'anno 2005, Gérard coglieva tutte le potenzialità offerte alla realizzazione di tale percorso dalla costituzione del Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario boccheriniano e dell'affiliato

(16) B. S. BROOK – R. VIANO, *Thematic Catalogues*, cit., pp. xxvii-xxviii.

(17) Al pentagramma multiplo ricorre un altro catalogo informatizzato tutt'ora in costruzione, ossia quello delle opere di Alessandro Rolla (<http://www.rolla.lim.di.unimi.it/>).

Centro studi Luigi Boccherini, quest'ultimo destinato a divenire un'istituzione permanente (<http://www.luigiboccherini.it/>).

Fin dall'inizio fu chiaro che un nuovo catalogo delle opere di Boccherini sarebbe dovuto essere un catalogo informatizzato, poiché si sarebbe trattato di un lavoro scientifico in costante evoluzione. Le tappe fin qui toccate da questo progetto sono ormai molteplici, ma si devono richiamare qui almeno le fondamentali: la costituzione di un comitato scientifico presieduto dallo stesso Gérard (<http://www.luigiboccherini.it/page.php?page=387&langId=1>); l'avvio di un rapporto di collaborazione scientifica con la Asociación Luigi Boccherini di Madrid, presieduta da José Antonio Boccherini Sánchez (<http://www.luigi-boccherini.org/>); l'inserimento del segmento di catalogazione dedicato alle sinfonie nell'ambito del progetto PRIN 2009 *Il catalogo tematico in musica: caratteristiche e prospettive innovative nell'era digitale*, coordinato a livello nazionale dall'Università di Pavia.

Come si è detto, i cataloghi informatizzati offrono straordinarie possibilità per integrare le competenze relative alle opere con le competenze relative alle fonti, favorendo l'interrogazione nei due sensi. È parso dunque naturale, al momento di organizzare il flusso di lavoro del catalogo Gérard 2, distinguere i percorsi redazionali. G2 prevede perciò due distinte figure di schedatore, entrambe poste al primo livello della gerarchia operativa, ma in posizione qualitativamente distinta: quella dello schedatore di brani e quella dello schedatore di fonti⁽¹⁸⁾.

La schedatura dei brani precede infatti concettualmente quella delle fonti, che in un primo momento vengono schedate a prescindere dal loro contenuto e con la sola, ovvia condizione che contengano almeno una composizione di Boccherini. In un secondo momento, lo stesso schedatore della fonte compilerà l'elenco dei brani in essa contenuti, semplicemente scegliendoli da un menu che il sistema avrà realizzato sulla base del lavoro dello schedatore

(18) L'uso del singolare è riferito alla tipologia, ma è evidente che entrambi i compiti sono materialmente affidati a più di una persona.

dei brani. Più che a un'esigenza meramente tecnica, tuttavia, la separazione tra le due figure di schedatore risponde, come si è già accennato, alla necessità di mantenere distinte le competenze scientifiche. Lo schedatore dei brani dovrà infatti confrontarsi con una serie di campi che investono non solamente gli aspetti generali comuni a tutte le catalogazioni, ma anche gli aspetti specifici della ricerca boccheriniana, primo fra tutti quello dei cataloghi tematici autografi e della loro relazione con il catalogo Baillot e con il catalogo Boccherini y Calonje⁽¹⁹⁾; senza contare la citata, delicatissima questione della cronologia (ineludibile anche in un catalogo ordinato per generi), che non di rado obbligherà lo schedatore a una doppia compilazione del campo relativo, fornendo sia la datazione ricavabile dalle fonti autentiche (partiture e parti autografe o idio-grafe⁽²⁰⁾, ma anche i citati cataloghi) sia quella ricostruita per via ipotetica sulla base della letteratura più aggiornata (che andrà richiamata nel campo "note", del quale si dirà qualcosa più avanti), in omaggio all'attitudine dubitativa richiamata nel corso del precedente paragrafo. Inoltre, sarà sempre lo schedatore dei brani a dover affrontare la stesura dei nuovi incipit tematici, posto che tale operazione non potrà in alcun caso risolversi nella semplice adozione degli incipit della prima edizione.

Non vale certo la pena di soffermarsi qui sulla necessità di correggere i pochi errori materiali di G1; è opportuno invece richiamare l'esigenza di affinare i criteri di selezione della voce-guida, e di ricorrere in alcuni casi alla possibilità, offerta dai principali programmi di videoscrittura musicale, di lavorare su più livelli di uno

(19) Il punto sulla questione è in MARCO MANGANI – FEDERICA ROVELLI, *Boccherini's Thematic Catalogues. A Reappraisal*, in *Understanding*, cit., pp. 109-128.

(20) Grazie agli studi di Loukia Drosopoulou si va precisando il panorama dei copisti autorizzati da Boccherini: l'attuale stato dell'arte è esposto in LOUKIA DROSPOULOU, *Boccherini and the Copyists from His Immediate Circle*, in *Understanding*, cit., pp. 67-91. Come si vede, un contatto costante con la ricerca sulle fonti s'impone anche allo schedatore dei brani, benché nell'ambito del progetto, come si dirà più avanti, i compiti più delicati al riguardo siano stati demandati al livello dei supervisori.

stesso pentagramma, al fine di dar conto, quando si renda necessario, di una pluralità di voci. Data la ben nota sensibilità di Boccherini per gli effetti derivanti da un uso sottile dell'ordito sonoro, non sono infatti infrequenti i casi nei quali, per l'assenza di una marcata connotazione melodica iniziale, la scelta della voce-guida si rivela complessa; o nei quali il tema iniziale è costituito da un nesso inscindibile tra due o (raramente) più voci. Si veda, a titolo d'esempio, l'incipit del primo movimento della Sinfonia G 494:



LUIGI BOCCHERINI, *Sinfonia in Mib maggiore op 21 n° 2, G 494*
1° mov., Allegro e con spirito, batt. 1-5

In questo caso, è evidente che omettere la voce del secondo violino (come avviene in G1) significa di fatto rinunciare alla sostanza melodica del tema. Al tempo stesso, non riportare la parte del primo violino darebbe luogo a un duplice inconveniente: da un lato, verrebbe a mancare il vero e proprio *incipit* del brano (in senso letterale); dall'altro, si perderebbe il dato dell'integrazione tra due gesti che, dal punto di vista dell'ordito sonoro, risultano egualmente significativi.

A tutto ciò, per restare nell'ambito di pertinenza dello schedatore dei brani, si aggiunge il problema della consistenza dell'incipit. È noto che l'espressione "catalogo tematico" presenta, fin dalle sue origini, una sostanziale ambiguità, e che in essa la forma aggettivale della parola "tema", anziché riferirsi al «... "tratto melodico principale di una composizione"... significa pressoché sempre "inizio" o "incipit"»⁽²¹⁾. Tuttavia, pur se è vero che per identificare una composizione congiuntamente ad altri indicatori è in genere sufficiente un incipit di poche note, nell'ambito del G2 si è optato per

(21) Cfr. B. S. BROOK – R. VIANO, *Thematic Catalogues, cit.*, p. ix. e più in generale, sul significato di "thematic catalogue", le pp. ix-xi.

una diversa soluzione. Nello specifico, si è cercato di fare in modo che la porzione iniziale riportata nel catalogo corrispondesse a un'unità sintattica dotata di senso (inciso, semifrase o frase secondo i casi), sulla base di principi di segmentazione non certo validi universalmente, ma pertinenti nel caso di Boccherini a dispetto delle sue ben note irregolarità.

La scelta è dovuta ad almeno due ragioni: in primo luogo, il catalogo non intende rivolgersi solo a studiosi e musicisti, ma anche a un pubblico più vasto di appassionati e dilettanti, pubblico per il quale è senza dubbio più agevole riconoscere un brano già ascoltato in precedenza sulla base di un profilo definito che non affidandosi a poche note distintive; inoltre, ci sono maggiori probabilità che un'unità sintattica possa rivelare delle somiglianze significative con altre unità (dato importantissimo, questo, nel caso dell'«ecologico» Boccherini), mentre un breve profilo intervallare può fatalmente ricadere sotto la categoria delle «somiglianze accidentali» contro le quali, oltre mezzo secolo fa, metteva già in guardia Jan LaRue⁽²²⁾.

Allo schedatore dei brani spetta inoltre il compito di dichiarare la fonte da cui è stato tratto l'incipit. Per la scelta, si è ritenuto di lasciare agli schedatori una certa libertà di movimenti, data la necessità di non allungare eccessivamente i tempi, già prevedibilmente considerevoli, della realizzazione del catalogo, e consentendo anche il ricorso a edizioni moderne, purché dotate di sufficiente attendibilità⁽²³⁾; l'importante, appunto, è che la fonte sia esplici-

(22) JAN LARUE, *Significant and Coincidental Resemblances between Classical Themes*, in «Journal of the American Musicological Society», 14, 1961, pp. 224-234.

(23) In particolare: *Le opere complete di Luigi Boccherini*, a cura di Pina Carmirelli, Roma, Istituto Italiano di Storia della Musica, 1970-1985 (furono realizzati solo i Quintetti dall'op. 10 all'op. 30 della numerazione Boccherini y Calonje); *Luigi Boccherini, Sämtliche Sinfonien*, hrsg. von Antonio de Almeida, Wien – München, Doblinger, 1977-1985; *Luigi Boccherini: edizione critica delle opere*, a cura di Aldo Pais, Padova Zanibon (per il catalogo, <http://www.zanibon.it/Entrata.htm>). Inoltre, è ora in corso la nuova edizione critica degli *opera omnia* diretta da Christian Speck, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2005-.

tata. Allo scopo ci si serve del campo “note”, che viene strutturato in lemmi ordinati secondo i campi della scheda e che è completamente interrogabile.

Per quanto concerne la concreta stesura dell’incipit, il supporto informatico offre la possibilità di una molteplice formalizzazione, possibilità che il nuovo catalogo boccheriniano ha ritenuto di dover sfruttare appieno. Di ogni incipit sono previste infatti tre differenti versioni: un’immagine (in formato jpeg), un file audio (in formato mp3) e una stringa in codice redatta secondo i parametri adottati dal sistema bibliotecario⁽²⁴⁾. Il file di immagine è il più completo: riporta fedelmente la notazione musicale della fonte di riferimento, anche per quanto riguarda i tratti non parametrici (dinamica, articolazioni etc.), ma per sua natura non è interrogabile. Il file audio, al contrario, registra esclusivamente altezze e durate⁽²⁵⁾, ma offre la possibilità di essere interrogato⁽²⁶⁾, potendosi così rivolgere, ancora una volta, a una platea più vasta di quella formata dagli studiosi e dai musicisti. La stringa in codice, infine, consentirà al catalogo Gérard 2 di dialogare con gli altri cataloghi in rete afferenti al sistema bibliotecario. Allo schedatore dei brani spetterà infine la compilazione del campo “note”, che oltre alle indicazioni già menzionate e alla bibliografia, dovrà contenere tutte le informazioni non schematizzabili in campi, prime tra tutte quelle relative all’eventuale natura “ciclica” della composizione scheda-

(24) Allo stato attuale tale campo non viene compilato: si attende un aggiornamento dei criteri di codificazione da parte dei tecnici competenti che lavorano nell’ambito delle biblioteche musicali.

(25) Al momento di salvare in formato audio il file realizzato con il programma di videoscrittura musicale, la dinamica è interamente ricondotta al *fortissimo*, il timbro scelto è quello del pianoforte e vengono omesse tutte le articolazioni e le indicazioni espressive. Si è inoltre deciso di eliminare dal file audio tutti gli abbellimenti notati tachigraficamente (trilli, acciaccature etc.), dato che si tratta di prescrizioni notoriamente problematiche e soggette a interpretazione da parte della prassi esecutiva. È inoltre necessario assumere una decisione a proposito dello stacco del tempo, decisione che è interamente rimessa alla competenza e alla sensibilità degli schedatori.

(26) La possibilità di sviluppare una tecnica specifica per il catalogo G2 è tuttavia ancora allo studio.

ta⁽²⁷⁾. Terminate tutte queste operazioni, lo schedatore dei brani propone la propria scheda, la quale diventa in primo luogo disponibile per lo schedatore delle fonti.

I compiti affidati agli schedatori delle fonti non sono certo meno delicati, considerando oltretutto che i manoscritti e le stampe presentano un differente ordine di problemi. Nel caso dei manoscritti, lo schedatore dovrà avere in primo luogo un'approfondita conoscenza della letteratura sulle filigrane, che si stanno rivelando decisive per mettere ordine nel caos delle datazioni boccheriniane⁽²⁸⁾. Inoltre, dovrà essere in grado di formulare ipotesi circa le mani che hanno redatto il manoscritto, assumendosi dunque la responsabilità di dichiararne l'eventuale autografia⁽²⁹⁾. Ancora una volta, l'utente del catalogo dovrà esser messo in grado di valutare gli apporti bibliografici e gli altri elementi che hanno determinato il contenuto dei campi della scheda, mediante la compilazione, da parte dello schedatore, del consueto campo "note" interrogabile a tutto testo. In aggiunta, tuttavia, il supporto informatico consente di corredare facilmente ciascuna scheda con delle immagini, che possono fornire un ulteriore supporto alle decisioni

(27) Per un quadro d'insieme, si veda MARCO MANGANI, *Tipologia delle forme cicliche nella musica di Boccherini*, in «Codice 602», 1, 2010, pp. 58-72. Va ribadito che il campo "note", come del resto l'intero catalogo, è interrogabile a tutto testo.

(28) Agli studi sulle filigrane dei manoscritti boccheriniani ha dato avvio GERMÁN LABRADOR, *El papel R. Román y la datación de la música española de finales del s. XVIII (1775-1800): Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini*, in «Revista de Musicología», 27/2, 2004, pp. 699-741.

(29) Gli strumenti bibliografici essenziali a tal proposito sono, per il momento, i seguenti: MARCO D'AGOSTINO, *Investigaciones preliminares sobre la escritura de Luigi Boccherini*, in *Luigi Boccherini. Estudios*, cit., pp. 69-76; FULVIA MORABITO, *La mano di Luigi Boccherini: Studio della scrittura alfabetica e musicale attraverso l'epistolario e i cataloghi autografi*, in «Boccherini Studies», 3, cit., pp. 113-188; LOUKIA DROSOPOULOU, *Articulation Markings in Manuscript Sources of Luigi Boccherini's String Quintets*, in «Boccherini Online», 5, 2012 (<http://www.boccherinonline.it/annate/n5-2012/drosopoulou-1.php>). La ricerca più recente impone inoltre di tener conto dei diversi tipi di manoscritto, in rapporto alle rispettive funzioni e ai rispettivi destinatari: cfr. RUDOLF RASCH, *Boccherini's Manuscripts: A Typology*, in *Understanding*, cit., pp. 1-30 (si rinvia, più in generale, all'intero contenuto del volume).

dello schedatore: in particolare, riproduzioni della filigrana e dei dettagli della scrittura significativi per l'identificazione della mano.

Per quanto concerne le stampe⁽³⁰⁾, i problemi riguardano principalmente la datazione e i rapporti di filiazione. Gli editori musicali del tardo Settecento non datavano infatti le stampe, preoccupati com'erano di compromettere le vendite di un brano nel tempo evidenziandone la vetustà⁽³¹⁾. Il compito di datare una stampa del Settecento spetterà dunque allo schedatore, che si servirà principalmente di quei cataloghi delle recenti pubblicazioni che gli editori ponevano regolarmente in appendice alle stampe musicali, nonché dell'indirizzo dichiarato su ciascun esemplare, indicativo del periodo di attività dello stampatore⁽³²⁾. Sarà infine indispensabile inserire nell'apposito campo il numero di lastra, che a sua volta consentirà di istituire le relazioni tra i diversi esemplari schedati, il che però avviene al livello gerarchico superiore. Allo schedatore resta invece il compito di associare la fonte con i brani in essa contenuti.

Lo schema di lavoro del catalogo Gérard 2 prevede altri due livelli gerarchici: quello dei due supervisori e quello del responsabile.

I supervisori hanno compiti di completamento della schedatura delle fonti e di verifica del lavoro svolto dagli schedatori. Per quanto riguarda le fonti, tocca innanzitutto ai supervisori di scegliere quale debba considerarsi la più autorevole, compito questo nient'affatto scontato, specie in assenza di autografi, o quando possano sussistere dei dubbi sulla qualità di un autografo in relazione a uno più idiografi: l'indicazione del supervisore si tradurrà per l'u-

(30) Ci si limita qui a considerare la schedatura delle stampe antiche (assumendo il 1830 come data discriminante).

(31) Su ciò si rinvia all'introduzione di ANIK DEVRIÈS-LESURE, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle. Catalogue des annonces*, Paris, CNRS éditions, 2005.

(32) Rimane a questo proposito fondamentale, anche metodologicamente, il lavoro di ANIK DEVRIÈS-FRANÇOIS LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 voll., Genève, Minkoff, 1979-1988.

tente in un'evidenziazione grafica della fonte prescelta. Spetta inoltre ai supervisori stabilire le relazioni di filiazione tra gli esemplari a stampa sulla base delle informazioni della scheda. Attraverso un menu a tendina, il supervisore indicherà in quale delle seguenti categorie ricade un determinato esemplare rispetto alla prima stampa, o al primo esemplare di una determinata edizione: 1) identità; 2) stessa stampa, ma con diverso frontespizio; 3) ristampa con medesimo frontespizio; 4) ristampa con diverso frontespizio; 5) nuova edizione (ossia, diverso editore) con identico numero di lastra. Un'edizione interamente nuova ricade ovviamente al di fuori di queste categorie.

Spetta infine ai revisori di decidere se accogliere una scheda proposta, rinviarla allo schedatore perché effettui delle correzioni o chiuderla, per chiederne il totale rifacimento da parte di un diverso schedatore.

L'intero processo di schedatura si chiude con l'esame, da parte del responsabile del catalogo, della scheda approvata dai revisori: a lui spetta dunque l'ultima parola, che potrà a sua volta essere, come nel caso dei revisori, un'approvazione, una richiesta di correzioni o una bocciatura senza appello che comporta il rifacimento dell'intera scheda da parte di un nuovo schedatore. Solo dopo l'approvazione definitiva da parte del responsabile la scheda diventa visibile per gli utenti.

Per trarre delle provvisorie conclusioni da tutto ciò, non resta che prendere le mosse da un'ultima considerazione di carattere generale: nessuna impresa musicologica (come del resto nessuna impresa nel campo delle scienze umane) può vantare un carattere definitivo. Da un lato, infatti, sono sempre possibili nuove acquisizioni biografiche e documentarie; dall'altro, ancor più significativamente, col mutare degli orizzonti metodologici, storiografici e financo filosofici, mutano inevitabilmente le interpretazioni del lascito di civiltà che le scienze umane sono chiamate a valorizzare. Ciò è tanto più vero nel caso della restituzione filologica dei testi, che non può mai dirsi un'operazione meccanica, ma comporta

sempre un forte apporto interpretativo basato sulla competenza e sulla “enciclopedia” (in senso semiotico) del filologo. In altre parole, nessuna edizione critica che voglia dirsi realmente tale potrà mai arrogarsi il diritto di chiamarsi “definitiva”⁽³³⁾ e dunque l’attesa dell’epifania di un catalogo “definitivo” al termine di detta impresa non potrebbe che rivelarsi illusoria, oltre che epistemologicamente impropria.

Per tutte queste ragioni, e per il panorama complessivo presentato in questo intervento, il supporto informatico appare oggi come l’unico in grado di garantire ai cataloghi tematici la mobilità richiesta da un lavoro scientifico in continua evoluzione. Per tale ragione, i cataloghi, informatizzati potranno a loro volta costituire un modello per altre imprese scientifiche del settore umanistico.

(33) Per questa ragione, è forse giunto il momento storico di rinunciare alla completezza, e di tornare a una musicologia che sappia assumersi la responsabilità di scegliere, tra le opere del passato, quelle realmente significative dal punto di vista del bilancio critico. Ma tale considerazione aprirebbe un dibattito che non può esser affrontato in questa sede.

MARIA PIA FERRARIS

LA VALORIZZAZIONE DIGITALE
DELL'ARCHIVIO STORICO RICORDI



L'Archivio Storico Ricordi nasce e cresce parallelamente all'Editore Ricordi, la cui fondazione risale al 1808. Considerato il più importante archivio musicale privato al mondo, conserva i manoscritti originali di 23 delle 28 opere di Giuseppe Verdi, tutte le opere di Giacomo Puccini (con la sola eccezione de *La Rondine*), di compositori come Bellini, Rossini e Donizetti fino ai contemporanei come Nono, Donatoni, Sciarrino e Bussotti.

L'Archivio vanta un ricchissimo patrimonio iconografico, legato soprattutto alle prime rappresentazioni, composto da bozzetti scenici, figurini dei costumi, schizzi e piante sceniche, il fondo fotografico e quello epistolare oltre ad una ricchissima documentazione aziendale, che permette di ricostruire la genesi di grandi capolavori operistici e lo sviluppo dell'editoria musicale dell'800 e del '900. (fig. 1)

La sezione iconografica dell'Archivio dà la possibilità di conoscere un patrimonio che non è solo legato all'attività strettamente musicale, ma che si estende a quello pittorico, scenografico, e delle



Fig. 1: Umberto Brunelleschi, figurino di *Turandot*, atto II, per l'omonima opera di Giacomo Puccini, 1926.

arti minori (si pensi alla storia del costume, all'arte orafa), aziendale (ricostruendo i rapporti che intercorrevano fra editore e artista, fosse musicista, poeta o grafico), e al mondo del teatro (dall'impresario ai cantanti, ai direttori d'orchestra). La collezione permette di ripercorrere la vita umana e professionale di molti compositori, partendo dalle loro primissime opere, ad esempio *Oberto Conte di San Bonifacio* di Verdi e *Le Villi* di Puccini, fino ad arrivare ai loro ultimi capolavori, come il verdiano *Falstaff* e l'incompiuta *Turandot* pucciniana.

Lo straordinario prestigio dell'Archivio risiede nella varietà dei documenti conservati, che offrono una visione completa della cultura, dell'industria e della società negli ultimi due secoli di storia italiana. L'Archivio, ospitato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, raccoglie circa 8.000 partiture, oltre 16.000 lettere di musicisti, librettisti e cantanti, circa 10.000 bozzetti e figurini, più di 9.000 libretti, 6.000 foto d'epoca, manifesti Art Nouveau e Art Déco firmati da alcuni dei grandi artisti della grafica. (fig. 2)

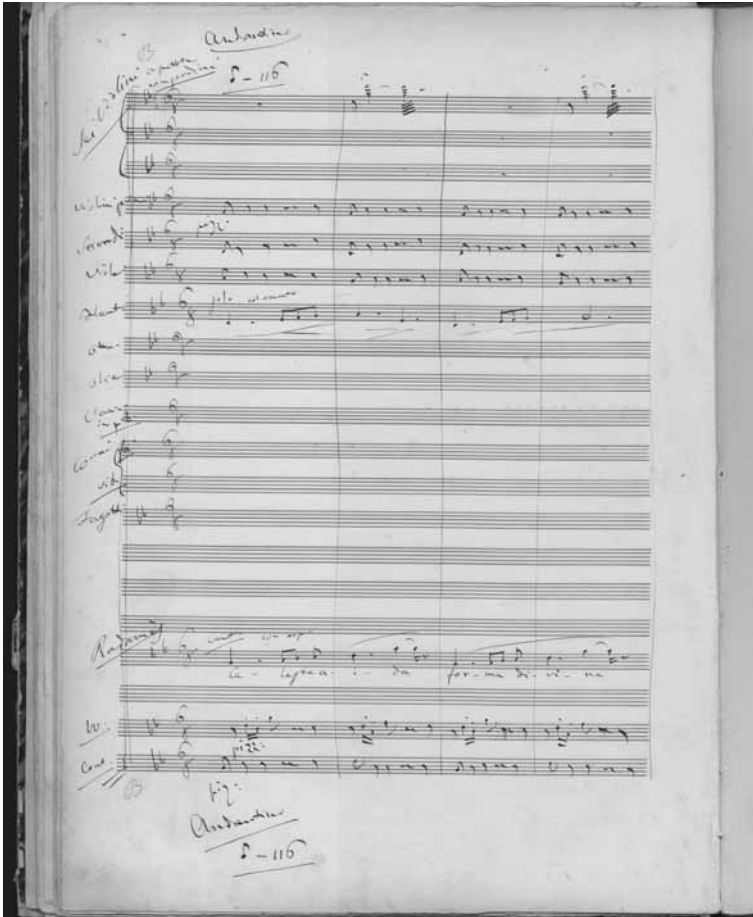


Fig. 2: *Celeste Aida*, partitura autografa di Giuseppe Verdi, c. 14v, 1872.

Nel 1994 il gruppo tedesco Bertelsmann acquista Ricordi. Nello stesso anno l'Archivio è dichiarato di notevole interesse storico dalla Soprintendenza Archivistica per la Lombardia. Il nuovo azionista decide di dedicare molta attenzione alla cura e alla rivalutazione del fondo archivistico, documento unico della propria storia culturale e imprenditoriale, nella convinzione che possedere una collezione così unica implichi la grande responsabilità di conservare un simile patrimonio per le generazioni future. Lo fa fin dall'inizio avviando una prima digitalizzazione delle partiture autografe di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, (per Puccini si dovrà attendere il nuovo secolo e l'arrivo di apparecchiature che permettano la scansione dei grandi formati) e di gran parte del patrimonio iconografico, oltre a un riordino di carattere conservativo in scatole e interfoliazione a ph neutro sia delle tavole pittoriche che di tutte le lettere del fondo epistolare.

Alla fine del 2005 è stato possibile avviare con tecniche più avanzate il processo di digitalizzazione, catalogazione e informatizzazione dei documenti dell'Archivio, sulla base degli standard stabiliti dal Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), grazie a un progetto che ha reso consultabili sul sito di Internet Culturale i documenti relativi a Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, alla portata di studiosi e appassionati. Il progetto è stato possibile grazie ad una convenzione tra Ricordi, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari e la Direzione Generale per i Beni Librari ed Istituti Culturali, istituzioni cui si affiancano la Biblioteca Nazionale Braidense, sede dell'Archivio dal 2003, e il Laboratorio di Informatica Musicale (LIM) dell'Università degli Studi di Milano, che ha fornito il software di catalogazione e *content management* appositamente sviluppato per il progetto.

Questo lavoro è stato svolto realizzando una duplice scansione del documento, sia ad alta definizione a 600 dpi che a 72 dpi. La duplice risoluzione permette di soddisfare necessità e progetti differenti: con la prima si possono ad esempio realizzare facsimili di partiture autografe e di libretti particolarmente rari, come la recen-

te stampa, ad opera dell'Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, di una copia del libretto de *La Traviata* di Francesco Maria Piave, con alcune sue note di regia autografe. Questa risoluzione inoltre si presta ottimamente nelle scenografie degli allestimenti museali, come accaduto con la riproduzione della famosissima foto di Piazza Castello sommersa di cittadini al passaggio del corteo funebre di Verdi, gigantografia che accoglieva i visitatori all'ingresso della mostra *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera il mito* svoltasi a Palazzo Reale di Milano nel bicentenario della morte del Maestro. La risoluzione a 72 dpi è idonea alla pubblicazione in rete per sola lettura o per la consultazione a schermo.

Disporre di un'ottima riproduzione delle partiture autografe ha dato la possibilità agli studiosi che si occupano della realizzazione delle Edizioni Critiche di poter analizzare fin nei minimi dettagli ogni carta e ogni modifica fatta dall'autore, svolgendo gran parte del lavoro di analisi dell'autografo al proprio tavolo di lavoro, ed eventualmente solo in un secondo tempo recarsi in Archivio per analizzare il documento originale. Questa procedura ha permesso di ottimizzare tempi e modalità di consultazione: la consultazione in Archivio occupa così un tempo decisamente inferiore rispetto a quanto avveniva in passato, il musicologo si trova davanti a un testo che ormai non ha quasi più segreti e che a sua volta, data la minore movimentazione, è conservato in un miglior stato.

Il lavoro di catalogazione e scansione dei documenti si è rivelato cruciale per una corretta valorizzazione dell'Archivio, e costituisce il punto di partenza di ogni progetto. Negli ultimi due anni l'attività è diventata sistematica, attraverso la programmazione della digitalizzazione massiva dei documenti originali conservati in Archivio. E' fondamentale poter mettere a disposizione di studiosi e di ricercatori internazionali quanto presente in Archivio, lo scambio d'informazioni e di ricerca porta un arricchimento reciproco che non ha eguali. A questo scopo l'Archivio, in virtù della ricchezza documentale che preserva, sta costruendo una rete sempre più ampia con le istituzioni culturali e scientifiche, nella convinzione che per investigare correttamente un patrimonio tanto vasto

e diversificato occorra un approccio multidisciplinare e “aperto” al mondo esterno. Il risultato più importante di questo incontro fra il documento e “l’occhio esterno” di chi lo studia consiste in una conoscenza maggiore e stratificata del patrimonio, un corpus di nuovi contenuti e percorsi a disposizione del pubblico.

Le misure adottate per la conoscenza e la promozione dell’Archivio e del suo prezioso contenuto possono essere riunite in due macro-categorie che, come poi vedremo, sono strettamente interconnesse fra loro: la prima è la valorizzazione “interna”, o propedeutica, dei fondi documentali; la seconda è la valorizzazione “pubblica” che consiste nei diversi progetti di divulgazione e promozione (mostre, progetti *web-based*, pubblicazioni, convegni, etc.).

Valorizzazione interna

1. Catalogazione

Per poter promuovere un archivio, è necessario prima di tutto conoscere cosa contiene in maniera completa e dettagliata. L’Archivio Storico Ricordi è così ampio e complesso che alcune collezioni non sono state ancora catalogate in modo sistematico. Per questo motivo è in corso un processo continuo di catalogazione che, quando terminato, consentirà l’accesso digitale all’intera raccolta.

Innanzitutto è stato creato un database informatico relazionale in grado di descrivere tutte le tipologie documentali, sviluppato sulla base dei precedenti progetti, *in primis* la digitalizzazione dei documenti di Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini per il portale di Internet Culturale. Il nuovo database è stato sviluppato ad hoc a partire dalle specifiche caratteristiche ed esigenze del nostro Archivio, che in virtù dell’eterogeneità dei suoi materiali richiedeva una soluzione specifica, in grado di mettere in relazione i diversi fondi in esso contenuti attraverso indici condivisi, rispettandone al contempo le specificità. Il database è stato concepito per poter dialogare e condividere tali informazioni con altre risorse esterne.

Lo scopo principale è indicizzare il contenuto non solo per

scopi interni, ma anche e soprattutto per la sua pubblicazione in rete, in modo da renderlo accessibile a un pubblico più ampio. Inoltre una catalogazione di questo tipo permette di velocizzare la ricerca ed esplorare l'Archivio in modi del tutto nuovi.

In questi ultimi 3 anni, facendo tesoro dei precedenti processi di digitalizzazione e catalogazione, utilizzando come punto di partenza il precedente database, che è servito per la valorizzazione odierna, si è potuti partire con un progetto di riorganizzazione su larga scala riguardante tutti i documenti presenti in Archivio. Si è iniziato nel 2012 con la collezione di circa 7.800 partiture manoscritte. Le singole schede descrittive su cui si è lavorato riportavano tutti i metadati già presenti, poi arricchiti con nuove informazioni, permettendo così in un anno di avere il quadro completo dei documenti manoscritti musicali originali conservati in Archivio.

Nel 2013 l'attenzione è poi stata rivolta alla catalogazione delle circa 16.000 lettere manoscritte, comprendenti anche telegrammi, biglietti da visita e cartoline. La corrispondenza è di fondamentale importanza per documentare non solo la relazione economica e personale tra l'editore e i suoi artisti (compositori, librettisti, illustratori, etc.), ma anche per studiare le connessioni tra la scena musicale Italiana e quella Europea dell'800 e del '900. Il nuovo database non fornisce solo i metadati di una lettera, come mittente, destinatario, data, misure, stato di conservazione e così via, ma permette di inserire informazioni riguardanti l'argomento trattato, nomi e titoli di opere citati, oltre alla possibilità di inserire la trascrizione del testo originale e le eventuali traduzioni in altre lingue.

2. Digitalizzazione.

La digitalizzazione dei documenti – e la conseguente creazione di un *asset* digitale – ha diversi vantaggi: *in primis* la conservazione duratura dei materiali; poi consente la consultazione informatica del documento (con la conseguente riduzione dei danni da usura degli originali); e infine la possibilità di riproduzione per mostre, pubblicazione online, presentazioni, etc. Il processo di digitalizzazione è strettamente legato al processo di catalogazione, e lo scopo a lungo termine è riprodurre digitalmente l'intero inventario dei

documenti originali. Al momento è in corso di completamento il processo di digitalizzazione della raccolta epistolare catalogata nel 2013.

3. Restauro.

A completamento dei due precedenti processi si aggiunge la fase di restauro, che non solo assicura la conservazione dei pezzi, ma talvolta fornisce informazioni utili sul processo di composizione, svelando le correzioni del compositore. Nel 2012 sono stati restaurati 149 volumi di partiture autografe dei principali compositori operistici presenti in Archivio: Verdi, Bellini, Rossini, Donizetti e Puccini. Nel 2013, in occasione delle Celebrazioni del Bicentenario Verdiano, è stato possibile ridare splendore ad alcuni bozzetti, figurini e tavole di attrezzeria delle più importanti opere del Maestro di Busseto: da *Aida* a *Otello*, da *Rigoletto* a *Falstaff*.

Valorizzazione pubblica

1. Network

L'Archivio Ricordi si impegna a cooperare con le istituzioni culturali in Italia e all'estero in modo da arricchire la divulgazione della cultura musicale e per promuovere approcci interdisciplinari ai contenuti dell'Archivio e le ricerche accademiche su di esso. Per questa ragione l'Archivio sta costruendo un network virtuale d'istituzioni culturali che abbiano connessioni con il suo contenuto e con i suoi obiettivi. In particolare, tra i suoi attuali partner sono inclusi l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, l'Università Luigi Bocconi di Milano, l'Università degli Studi di Milano e l'Accademia del Teatro alla Scala. I criteri sono quelli dell'interoperabilità e del dialogo fra diversi sistemi.

2. Il portale Ricordi e i progetti web-based

L'Archivio è attualmente impegnato nell'implementazione del proprio portale online, affinché questo possa diventare lo strumento principale per la consultazione dei fondi, nonché il veicolo di progetti pensati e sviluppati specificamente per la rete.

Un esempio significativo in tal senso è la prossima pubblicazione a Ottobre del Catalogo Numerico Ricordi, in collaborazione

con Agostina Zecca Laterza, che ne aveva curato la prima versione cartacea. Il Catalogo Numerico Ricordi è la rappresentazione dell'attività della celebre Casa Editrice musicale milanese, a partire dalla sua fondazione nel 1808. Tutte le opere acquistate dall'editore sono presentate in ordine numerico progressivo e approssimativamente cronologico e vengono descritte con i dati essenziali per l'identificazione delle composizioni. Inoltre è sempre indicato il prezzo di vendita, alla data della pubblicazione del catalogo, informazione che permette di identificare molte prime edizioni. (fig. 3)

Si potrà navigare nel Catalogo, importante risorsa bibliografica per la storia della musica e dell'editoria musicale italiana ed europea, fra oltre 40.000 record, coprendo la produzione editoriale di Casa Ricordi dal 1808 al 1870, potendo effettuare ricerche per numero di catalogo, autore, titolo di composizione e data di pubblicazione (o di acquisizione) da parte dell'editore Ricordi. Il Catalogo numerico a stampa pubblicava i dati informativi tratti dai cosiddetti "libroni", ossia i registri manoscritti originali redatti al



Fig. 3: Schermata iniziale del Portale del Catalogo Numerico Ricordi.

momento dell'acquisizione di un nuovo pezzo. L'utente potrà inoltre visionare online le pagine anastatiche corrispondenti nell'originale Catalogo a stampa e nei libroni.

A questo progetto del Catalogo Numerico Ricordi, che andrà ad ampliarsi seguendo la linea temporale delle pubblicazioni della Casa musicale, è previsto in futuro l'impegno di affiancare la pubblicazione nel portale dell'Archivio delle raccolte che via via si vanno catalogando e dei relativi metadati, come le partiture e la corrispondenza, eventualmente collaborando con altri istituti impegnati in progetti paralleli e studiando la possibilità di poter utilizzare anche nuove funzionalità proprie della rete come, nel caso dei contenuti testuali (lettere, riviste, etc.), il web semantico.

Attualmente sul sito Ricordi si possono avere informazioni anche sulle mostre passate e future curate dall'Archivio, pensate per coinvolgere sempre più un pubblico di giovani e di appassionati e non solo di addetti ai lavori. Il lavoro di digitalizzazione ha infatti permesso di poter realizzare in questi anni delle mostre che hanno avvicinato il pubblico di non-specialisti al mondo della musica in maniera più "accattivante", pur mantenendo sempre la rigorosità storico-documentaria.

3. Le mostre

La rielaborazione in chiave interattiva dell'*asset* digitale rappresenta una costante nell'attività espositiva dell'Archivio Ricordi, nella convinzione che elementi quali il gioco, la tecnologia e l'interattività possano avvicinare un pubblico diversificato e non necessariamente specializzato alla raccolta e ai suoi contenuti.

Nella progettazione della mostra *That's Butterfly*, al Castello Sforzesco di Milano nel 2009, incentrata sull'opera *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, grazie alla collaborazione con il Laboratorio di Informatica Musicale dell'Università di Milano, l'Archivio ha inserito nel percorso espositivo una postazione touch-screen, che permetteva al visitatore di ascoltare diverse interpretazioni del celebre brano operistico *Un bel dì vedremo* e contemporaneamente seguirne la scrittura musicale nota dopo nota sulla riproduzione della pagina autografa della partitura. (fig. 4)



Fig. 4: Postazione touch-screen nella mostra *That's Butterfly*, 2009.

Dalla musica all'allestimento: nella mostra *Celeste Aida*, svolta al Museo Teatrale alla Scala nel 2006, il visitatore, con un semplice tocco della mano sullo schermo, poteva vedere il tempio ideato da Girolamo Magnani per la prima del 1872 alla Scala trasformarsi sotto i suoi occhi nell'originale egizio, servito come documentazione al pittore, e rintracciato fra i disegni realizzati durante la campagna napoleonica.

Nel 2013 in occasione del Bicentenario della nascita di Verdi l'Archivio Ricordi è stato motore di diverse iniziative in cui la digitalizzazione si è dimostrata di fondamentale importanza: prima fra tutte la mostra *L'Impresa Opera* nella sede istituzionale di Bertelsmann a Berlino, in cui il pubblico poteva riascoltare grazie a delle audioguide i dialoghi, ricostruiti dalle lettere originali e recitati da attori professionisti, fra il compositore Verdi, il librettista Boito e l'editore Giulio Ricordi, durante la creazione di *Otello* e *Falstaff* alla ripresa della stessa, ma con i documenti riproposti tutti in facsimili perfetti, a Milano, Gütersloh e Bruxelles. (fig. 5)

A questo progetto museale si affianca, nel contesto delle celebrazioni verdiane, la partecipazione di Ricordi al Portale "Verdi on



Fig. 5: Postazione touch-screen nella mostra *L'Impresa Opera*, 2013.

line”, insieme ad altre Istituzioni conservatrici di materiale verdiano come l’Istituto Nazionale di Studi Verdiani, il Museo Teatrale alla Scala, l’Accademia dei Lincei e le Teche RAI, infatti la Direzione Generale per gli Archivi e la Direzione Generale per le Biblioteche, gli Istituti Culturali e il Diritto d’Autore hanno creato in collaborazione con l’Istituto Centrale per gli Archivi (ICAR), l’Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU) e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano un portale dedicato esclusivamente al grande compositore, che si offrisse sia come motore di ricerca che come contenitore di immagini digitalizzate, risorse sonore e audiovisive per una sempre maggiore e approfondita conoscenza del grande compositore anche a livello internazionale. L’Archivio Ricordi ha partecipato interagendo con gli altri partner del progetto, mettendo a disposizione una selezione dei suoi preziosi documenti a supporto, ad esempio, dei filmati realizzati per descrivere ciascuna delle opere verdiane.

Un altro esempio della valorizzazione digitale dell’Archivio è l’app per iPad *Giuseppe Verdi – Masters Composers*, interamente prodotta Ricordi & C. e disponibile gratuitamente da dicembre

2013 sull'App Store di Apple. Realizzata in collaborazione con l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, l'app presenta i fatti principali della vita del compositore di Busseto, il contesto storico, le relazioni con l'editore Ricordi, le sue opere e composizioni, i luoghi della vita. Arricchiscono l'applicazione le riproduzioni dei documenti conservati presso l'Archivio, che custodisce la più importante raccolta di documenti verdiani al mondo: partiture autografe, libretti, bozzetti, figurini e tavole attrezzi di numerose prime, oltre alle fotografie del Maestro, delle personalità e dei luoghi a lui legati. (fig. 6)

Passo dopo passo nel continuo miglioramento e approfondimento di quanto conservato e alla grande varietà dei suoi documenti l'Archivio Storico Ricordi si ritrova sempre più coinvolto e presente anche in progetti che stanno via via nascendo grazie a istituzioni pubbliche e private. L'organizzazione d'incontri e convegni in cui mettere in comune le proprie esperienze sia italiane che straniere permette non solo la conoscenza e il confronto fra le diverse



Fig. 6: Schermata iniziale dell'App *Giuseppe Verdi – Masters Composers*.

realtà storico-musicali, ma offre opportunità interessanti per sviluppi e collaborazioni future, per rendere sempre più vivo e fruibile quanto conservato con passione e impegno, per coinvolgere un pubblico sempre più vasto nella conoscenza del patrimonio storico culturale nazionale ed estero.

FEDERICA RIVA

ARCHIVI NEI CONSERVATORI DI MUSICA



Archivi musicali: alla ricerca di una terminologia comune

Per parlare senza tema di equivoci degli archivi dei Conservatori di musica oggi in Italia, sarebbe utile poter contare su una terminologia condivisa tra l'ambiente musicale (musicisti, musicologi, bibliotecari musicali) e l'ambito generale della documentazione (bibliotecari, archivisti, curatori di musei). Occorre infatti tenere presente che in Italia la lettura del linguaggio musicale è poco diffusa, e che pertanto esiste un secolare ritegno da parte delle professioni della documentazione a occuparsene. Per converso gli strumenti propri della documentazione (inventari, cataloghi) in ambito musicale sono stati redatti non solo dalle biblioteche e dai musei di strumenti musicali, ma anche da singoli musicologi e/o musicisti, il cui contributo rischia oggi di non essere divulgato, nella misura in cui viene tuttora pubblicato su carta senza raggiungere i cataloghi *on-line*.

Già il concetto stesso di “archivio musicale” ci mette invece alla prova poiché sembra condividere quella polisemia tipica dell’ambiente musicale, per la quale uno stesso termine può significare più concetti; o uno stesso oggetto, come un libro di musica, può essere identificato da più nomi, utilizzando di volta in volta, a seconda di chi parla e della situazione, un nome specifico come “partitura” o “parte” o un nome dal significato talvolta specifico e talvolta generico come “spartito” o un nome del tutto generico, come “la musica”: “Abbiamo dovuto cambiare all’ultimo momento il *Lied* alla fine del concerto, perché il pianista aveva dimenticato la musica” è quanto potete sentire da un cantante che, una volta imparata la parte, come gli attori, fa più uso della propria memoria che della musica scritta.

Nell’ambito della documentazione scritta, “archivio musicale” è usato per indicare una raccolta di libri di musica (o musica notata) che un soggetto, pubblico o privato, costituisce al fine di svolgere la propria attività concertistica⁽¹⁾; se ci riferiamo alla natura dei documenti un archivio musicale è quindi, dal mio punto di vista, una biblioteca, e non un archivio⁽²⁾. A volte il termine archivio è sinonimo di repertorio o catalogo come nel caso della SIAE che definisce “Archivio Opere musicali” il repertorio delle opere protette (al momento 8.516.891 ricercabili in <<http://operemusicali.siae.it/>>).

Stranamente la voce “archivio musicale” non è registrata dal *Dizionario universale della musica e dei musicisti*, il principale dizionario musicale italiano pubblicato ancora negli anni ’80, né del sito

(1) Ne sono esempi l’archivio musicale dell’Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai <<http://www.orchestrasinfonica.rai.it/dl/osn/simple/ContentItem-5fc217b1-595d-4f4a-baef-5ac05efbc995.html>>, l’archivio dell’Opera del Duomo di Firenze <<http://operaduomo.firenze.it/archivio>>, l’archivio musicale della Banda degli ottoni a scoppio, <http://www.ottoniascoppio.org/pdf/rudy/faldone_B.pdf>.

(2) Per una distinzione tra i termini “archivio” e “biblioteca” in generale si veda ANDREA DE PASQUALE, *Gli archivi in biblioteca*, Savigliano, L’Artistica editrice, 2008, e in particolare *Le differenze concettuali tra archivio e biblioteca*, pp. 11-15.

italiano di Wikipedia, per citare due riferimenti di facile consultazione⁽³⁾.

Una società di concerti, un teatro, una scuola di musica gestiscono in “archivio” la musica che “l’archivista” prepara di volta in volta per le esecuzioni, curando che su ogni parte siano riportate a matita le indicazioni del direttore d’orchestra (tagli, arcate per gli strumenti ad arco, etc.) che verranno cancellate a esecuzione avvenuta, e poi riscritte per fissare in via del tutto provvisoria, l’interpretazione di un altro direttore d’orchestra. Similmente le bande e le chiese chiamano la propria raccolta di musica “archivio musicale”. Nei Conservatori di musica l’insieme delle parti utilizzate dal corso di Esercitazioni orchestrali, prende il nome di “archivio dell’orchestra”, composto di materiali che circolano a noleggio, gestiti dal direttore d’orchestra in collaborazione con gli uffici amministrativi, senza coinvolgere la biblioteca. In Inghilterra i noleggi e la gestione delle parti dell’orchestra entrano a far parte delle funzioni della biblioteca che, allo scopo, conta in organico un “orchestral librarian”⁽⁴⁾.

L’uso del termine “archivio musicale” per indicare una biblioteca di musica viene dal passato: l’archivio di musica della Casata Granducale di Toscana comprende la musica raccolta da Ferdinando III d’Asburgo Lorena nel corso della sua vita, condotta tra Firenze - come Granduca di Toscana nei due periodi 1790-1799 e 1814-1824 - e le corti europee di Vienna Salisburgo e Würzburg, (1803-1814). “Archivio della Regia Scuola di musica di

(3) DIZIONARIO ENCICLOPEDICO UNIVERSALE DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI (DEUMM), *Il Lessico*, Torino, UTET, 1983, vol. I, p. 107 manca la voce, mentre alla “Biblioteche musicali” è dedicata la voce di ANDREA LANZA, p. 313-347. Wikipedia: <<https://it.wikipedia.org>>. ricerca aggiornata al 28 ottobre 2014.

(4) Vedi ad es. Royal College of Music, Londra, <<http://www.rcm.ac.uk/library/contactus/>>, nonché l’associazione professionale MOLA, Major Orchestra Librarians’ Association, <<http://mola-inc.org/>>.

Parma” era il nome della biblioteca della scuola di musica del Ducato di Parma Piacenza e Guastalla⁽⁵⁾.

Archivi musicali e fondi librari

Se una raccolta di musica passa di mano ed entra a far parte di una biblioteca pubblica, si adatta al nuovo ente conservatore perdendo non solo lo *status* di bene privato ma anche la denominazione di “archivio”, per acquisire lo *status* di bene pubblico insieme alla denominazione di “fondo”. Si può quindi argomentare che il termine “fondo” costituisce una parte significativa del nome, come dimostrano i seguenti esempi tutti riferiti a raccolte presenti nella biblioteca del Conservatorio di musica “L. Cherubini” di Firenze.

Fondo Pitti, è oggi il nome del già citato Archivio di musica della Casata Granducale di Toscana, che fa riferimento al luogo di provenienza della raccolta, il palazzo Pitti, dimora dei granduchi. Il *fondo Accademia*, comprende la musica in uso nelle Scuole di musica, quando erano parte dell’Accademia di Belle Arti, divenute autonome nel 1862 come Regio Istituto musicale di Firenze. Il *fondo S. Gaetano* comprende la musica proveniente dall’omonima chiesa. Provengono invece da singoli musicisti o studiosi, personalità di

(5) La Regia Scuola di musica, istituto dipendente dagli Ospizi civili di Parma, sovvenzionato dallo stato Italiano a partire dal 1862, divenne istituzione autonoma con il nome di Regio Conservatorio di musica di Parma (Regio decreto 3 novembre 1888, n. 5844), da cui derivò il Regio Decreto 14 luglio 1889 n. 6431 “*Istituzione di una biblioteca musicale nel R. Conservatorio di musica in Parma*”, che diede vita a una biblioteca puramente libraria, la Sezione musicale della Biblioteca Palatina. Tale soluzione costituisce ancora oggi il maggior pasticcio legale nella storia delle biblioteche musicali italiane, fatto in buona fede e in nome della musica. La biblioteca - costituita dalla riunione dell’Archivio della Regia Scuola di musica, il fondo Sanvitale, la musica della Duchessa Maria Luigia — si è infatti arricchita col tempo dalla sola parte libraria dei doni ricevuti dal Conservatorio, che per il fatto stesso di entrare a far parte della biblioteca (oggi afferente al Ministero MiBACT) si trovano a essere scorporati dal patrimonio del Conservatorio (Ministero MIUR). La parte non libraria dei doni ha trovato sistemazione di fatto in Conservatorio, che soltanto con la legge 508/99 ha dato vita nel 2004 a una struttura interna, il “Museo storico-Mediatheca e Archivio storico”, per la conservazione e fruizione del patrimonio non librario e archivistico. In questo caso la ricostituzione delle personalità dei donatori risulta possibile solo se si coordinano le attività di due istituzioni che hanno fini istituzionali differenti.

riferimento per la storia del Conservatorio, il *dono Basevi*, il *fondo Casamorata*, il *fondo Frazzi*, il *fondo Parigi*, cioè le musiche donate rispettivamente dal critico musicologo e musicista Abramo Basevi (1818-1885), da Luigi Ferdinando Casamorata (1807-1881), dal musicista Vito Frazzi (1888-1975), dal critico e studioso di iconografia musicale Luigi Parigi (1883-1955).

I fondi personali, come è noto, sono spesso composti, oltre che dalla musica, da una varietà di documenti, come documenti d'archivio, lettere, appunti. Per questo sembra utile distinguere tra "fondo librario" e "fondo archivistico" utilizzando l'uno o l'altro termine, o anche entrambi, a seconda della documentazione da descrivere. Si può descrivere come un fondo librario e archivistico sia il *fondo Parigi*, composto di libri, musica e una ricca documentazione di carte di studio, sia il *fondo Bonaventura* che comprende, oltre ai libri, un'importante raccolta di lettere (5 metri lineari). Laddove il *fondo Basevi*, composto da libri, musica a stampe a manoscritta, ha una connotazione essenzialmente libraria pur comprendendo un'importante raccolta di lettere inerenti gli anni di fondazione del conservatorio e dell'editore Giovan Gualberto Guidi. Solamente librario risulta oggi il *fondo Pitti*, ricco di 4.000 manoscritti musicali e 2.000 edizioni di musica a stampa, sacra e profana, vocale e strumentale raccolta principalmente a cavallo dei secoli 18. e 19., scorporato dal resto della documentazione della Casata Granducale di Toscana.

La biblioteca del conservatorio fiorentino è peculiare in quanto i doni sono stati mantenuti uniti (fondo Basevi, fondo Parigi) oppure, se sono confluiti nella sezione generale della biblioteca, sono stati suddivisi solo nelle tre parti che la costituiscono: musica vocale, musica strumentale, letteratura e studi (le cui collocazioni sono rispettivamente V / S / L seguite ciascuna da un numero di catena). In questo la biblioteca fiorentina differisce grandemente dalla biblioteca del Conservatorio di Milano, organizzata per strumento, da cui deriva un quadro complesso e al tempo stesso assai funzionale di collocazioni, che riflette la struttura didattica del Conservatorio stesso.

Per la descrizione della musica notata i bibliotecari hanno sviluppato in ambito nazionale e internazionale standard e normative di catalogazione, formati di record bibliografici e *authorities*, che compongono oggi il sempre mutevole universo dei cataloghi *online*. In particolare il Servizio Bibliotecario Nazionale italiano è noto a livello internazionale per l'accuratezza con cui ha sviluppato la descrizione e gli accessi alla musica notata pur restando nell'ambito del catalogo generale⁽⁶⁾. Tale dettaglio nasce da una tradizione bibliografico-musicale importante, che ha avuto nella seconda metà del Novecento il centro delle proprie attività in Milano, grazie agli studi di Claudio Sartori, resi pubblici in bibliografie a stampa e nei cataloghi nazionali a schede dei manoscritti e delle edizioni a stampa fino all'anno 1900 conservati nelle biblioteche italiane, creati all'interno dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali e in parte riversati a partire dal 1987 in SBN, dove è confluita a partire dal 1990 anche l'attività di catalogazione della Biblioteca del Conservatorio di musica 'G. Verdi' di Milano e, successivamente, di molte biblioteche musicali italiane.

Ciò che oggi non risulta particolarmente evidente è l'aiuto che i cataloghi possono dare nella ricostruzione dei fondi librari, al fine

(6) Il Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), base dati del catalogo collettivo delle biblioteche italiane, liberamente accessibile dall'OPAC SBN <<http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/musica.jsp>>, integra documenti relativi a Libro moderno, Libro antico, Musica, Grafica e Cartografia. Nel 2014 consiste di 3.787.170 autori (personali e collettivi) e di 11.532.223 notizie titolo. La musica è presente con documenti musicali manoscritti, a stampa e libretti per musica dal XVI secolo in poi localizzati in più di 500 istituzioni pubbliche e private per un totale di 887.414 notizie (204.728 musica manoscritta, 481.073 musica a stampa e 46.156 libretti musicali, 155.005 registrazioni sonore musicali e 452 materiali video). Nel 2008 ha preso avvio il polo delle biblioteche ecclesiastiche (PBE) costituito da 136 biblioteche (luglio 2013). Nel 2015 è prevista l'integrazione in SBN del milione di titoli di documenti audio presenti nella base dati dell'Istituto Centrale Beni Sonori e Audiovisivi. Le biblioteche di ricerca musicali italiane sono descritte a livello nazionale nella base dati *Anagrafe delle biblioteche italiane*, <http://anagrafe.iccu.sbn.it>, che dal luglio 2014 è accessibile come Open Data. (fonte ICCU). A livello internazionale dal *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) Un accesso coordinato ai due sistemi è costituito dalla pagina Biblioteche musicali curata dall'Ufficio Ricerca Fondi Musicali (URFM) della Biblioteca nazionale Braidense <<http://www.urfm.braidense.it/risorse/search-sigle.php>>.

di valorizzare le personalità o le istituzioni che li hanno donati o da cui provengono. Poiché le provenienze sono indicate sui singoli testi e i cataloghi consentono tecnicamente l'indicizzazione del nome del possessore, la ricostruzione dei singoli fondi di una biblioteca, specie se in assenza di altra documentazione, non può che passare per una catalogazione accurata, libro alla mano, che avrà come esito finale la ricostruzione di tutti i fondi in essa presenti. Le raccolte ricostituite, possono arricchire il catalogo con notizie pubblicate su pagine web, correlate al catalogo.

Un esempio interessante è quanto realizzato dalla Biblioteca nacional de España, dal cui sito è possibile accedere tanto alla descrizione dei singoli *item*, attraverso il catalogo, quanto al fondo cui essi appartengono, attraverso una pagina web che include i link al catalogo: ne è un esempio la descrizione della biblioteca della Regina Maria Cristina di Borbone⁽⁷⁾. Ciò che possiamo desiderare nel campo della documentazione non è infatti la creazione di processi statici, *una tantum*, quanto un mutuo scambio di informazioni tra biblioteche e studiosi che, grazie agli strumenti della comunicazione telematica, possono essere chiamati a partecipare dell'aggiornamento dei cataloghi *online* delle biblioteche in misura assai maggiore e più diretta di quanto non avveniva su carta. La descrizione della raccolta correlata alla descrizione della singola fonte e alla sua immagine digitale, vengono così a formare un insieme di riferimento autorevole sia per la fonte originale, sia per la sua immagine digitale, evitando che si crei una cesura fittizia tra l'originale e le tante copie digitali, più o meno ad esso corrispondenti, che possono trovarsi sul web.

A causa del tipo di uso che si fa del libro di musica, come si è visto nel caso dei materiali d'orchestra, è cosa comune che nei fondi librari musicali si trovino note manoscritte, in quanto esse costituiscono traccia delle esecuzioni che hanno utilizzato uno stes-

(7) Sulla pagina descrittiva delle collezioni speciali della biblioteca si trova il link all'indice dei fondi degli *Archivos personales*, che da accesso a una descrizione e al catalogo del singolo fondo <http://www2.bne.es/AP_publico/irBuscarFondos.do>.

so testo. L'importanza delle indicazioni manoscritte andrà valutata a seconda di ciò che esse rappresentano, distinguendo, ad esempio, l'interpretazione del musicista che ha donato un determinato fondo, dalle note manoscritte presenti sulla musica del fondo Pitti, che testimoniano l'uso che ne fatto il Conservatorio dal 1862, anno della sua acquisizione in biblioteca, in poi. La presenza di tali note non sembra però incidere sulla natura del documento, che resta un documento librario e il fondo cui appartiene, se composto solamente di musica, un fondo librario musicale. Nel caso in cui le note manoscritte caratterizzino in maniera particolare un intero fondo librario musicale si potrà parlare, di biblioteca d'autore, così come avviene per le biblioteche di testi in lingua.

Archivi, biblioteche, musei musicali

Un biblioteca d'autore musicale, in quanto tratta di argomento musicale ma contiene poca musica, è la biblioteca personale di Arrigo Boito, che comprende anche le edizioni shakespeariane annotate da Boito, librettista delle due ultime opere verdiane, *Otello* e *Falstaff*. La biblioteca oggi fa parte del Museo "Riccardo Barilla" del Conservatorio di musica di Parma, costituito dalla ricostruzione degli studi di Arrigo Boito e di Arturo Toscanini, dalla collezione storica degli strumenti musicali, nonché dalla parte non libraria, cioè museale, dei doni che il Conservatorio di musica ha ricevuto dai musicisti ad esso legati, e non accolti dalla Sezione musicale della Biblioteca Palatina⁽⁸⁾.

Questo insieme documentario racconta la vitalità dell'opera lirica nel secondo Ottocento con un'immediatezza che chiede ancora oggi di essere descritta e raccontata con accuratezza agli allievi di oggi e al pubblico amante della musica per continuare ad

(8) Per una descrizione delle diverse tipologie di documenti presenti del Museo parmigiano cfr. FEDERICA RIVA, *Le biblioteche di Arrigo Boito e di Arturo Toscanini nel Museo storico del Conservatorio 'A. Boito' di Parma* in *Biblioteche d'autore pubblico, identità, istituzioni*, in *Atti del convegno nazionale Roma, Bibliocom 30 ottobre 2003*, a cura di Giuliana Zagra, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2004, pp. 71-80.

assolvere il ruolo che i donatori le hanno affidato. Il museo è piccolo, ma grande è la varietà dei documenti archivistici e degli oggetti museali conservati, che va letta in relazione alla carriera artistica dei donatori: dalle bacchette d'onore in avorio e in argento ricevute in dono da Giovanni Bottesini ai costumi di scena del primo Lohengrin italiano, Italo Campanini; dai ritratti di diversi musicisti (disegni, tele ad olio, busti in bronzo, fotografie) alla medaglie, tra cui quella con inciso un incipit musicale di Lauro Rossi; dai ritagli di giornale con le recensioni della cantante verdiana Adalgisa Gabbi al gran libro in cui le recensioni dei debutti di Eva Tetrizzini sono incorniciate da bellissimi acquarelli; dal diploma della stampa americana a quello in mosaico di vetro degli operai delle vetrerie veneziane donati al direttore d'orchestra, e primo direttore dell'opera di Chicago, Cleofonte Campanini; dai diari sull'attività della scuola del direttore Giusto Dacci alla raccolta di ritratti di musicisti in fotografia del conte Sanvitale.

Nella misura in cui ciascuno di questi protagonisti del mondo musicale è stato in relazione con il Conservatorio, come allievo e/o come docente, la ricostruzione della sua carriera artistica passerà anche per la consultazione dell'archivio storico del Conservatorio, che con i suoi 150 metri lineari di documentazione, costituisce uno dei più importanti archivi storici di Conservatorio in Italia, conservando la memoria della vita dell'istituzione dalla metà degli anni 1860.

Gli archivi istituzionali nei Conservatori di musica

L'uso specifico del termine "archivio musicale" - in cui i significati di archivio e di biblioteca risultano di fatto ai nostri occhi confusi - costringe chi opera nelle istituzioni che fanno musica a discernere quando l'oggetto del discorso è la biblioteca di musica in uso all'orchestra, e quando lo è invece l'archivio vero e proprio dell'istituzione musicale, con le sue articolazioni cronologiche (storico, deposito, corrente) e di tipologia (archivio amministrativo, archivio didattico, archivio della produzione). Anche in questo caso l'archivio che raccoglie la memoria dell'attività dell'ente sarà

quindi “musicale” non per la natura dei documenti, ma perché l’attività dell’ente è rivolta alla produzione musicale, la cui documentazione amministrativa è una fonte ricchissima per la ricostruzione della cultura musicale: contratti con musicisti, acquisti di musica a stampa o di strumenti; contratti di manutenzione di strumenti musicali; carteggi (con l’amministrazione superiore, con i singoli dipendenti, con gli allievi) e quant’altro. Documenti musicali veri e propri si troveranno però solo nell’archivio didattico, in cui si conservano i compiti d’esame, cioè gli esercizi e le composizioni, degli allievi.

La gestione dell’archivio istituzionale nei Conservatori di musica è un problema in attesa di soluzione. Qualora non sia stato consegnato per qualche motivo particolare alla biblioteca – spesso l’unica struttura esistente in ogni Conservatorio per la conservazione del patrimonio documentario e storico-artistico (rari sono ancora oggi i casi di Musei riconosciuti dagli statuti autonomi) – l’archivio storico e di deposito sono privi di una vera e propria gestione in quanto non sono mai state definite le procedure di consegna della documentazione corrente, una volta chiusa, da parte degli uffici amministrativi e delle segreterie didattiche. Nel definire oggi questo iter occorrerà tenere presente che anche gli archivi stanno evolvendo da archivi cartacei a archivi elettronici, secondo i tempi indicati dalla pubblica amministrazione, che ha già introdotto il protocollo e la fatturazione elettronica.

E’ quindi indispensabile che nell’ambito della riforma avviata dalla legge di riforma dei Conservatori, L.508/99, si dia soluzione alla gestione di tutta la documentazione storico-artistica esistente nei Conservatori dotando le biblioteche di un organico, che viene chiesto invano dal 1961, e che oggi occorre implementare, con figura professionali specifiche come l’archivista, il curatore di museo e il “digital librarian” o “digital curator”, garantendo il coordinamento tra documentazione cartacea e digitale⁽⁹⁾.

(9) In merito all’evoluzione delle professioni della documentazione in relazione alla diffusione del digitale segnalo il *satellite meeting* dell’IFLA World Library and Information Congress 2014, Lyon 16-22 August 2014, previsto a Torino nei

Cosa è stato possibile fare sino ad oggi per gli archivi storici dei Conservatori? In assenza di procedure, risorse umane e finanziarie specifiche, le uniche attività di tutela e di organizzazione degli archivi sono state fin qui condotte grazie ai bibliotecari che se ne sono fatti carico, ad eccezione dell'archivio storico del Conservatorio di musica di Napoli, la cui entità è tale da essere stato affidato da tempo alle cure della Soprintendenza Archivistica della Campania; l'archivio è aperto al pubblico, dal 2002, un giorno a settimana⁽¹⁰⁾. Cito di seguito, a titolo di esempio, alcuni casi che mi sono noti personalmente dei Conservatori di musica storici di Milano, Parma, Palermo, Firenze. Il primo progetto di organizzazione e inventariazione sistematica, cartacea e poi elettronica, di una parte dell'archivio storico del Conservatorio di Milano, è stata condotta sull'archivio della Presidenza, organizzato dal bibliotecario, Agostina Zecca Laterza, che ha operato dagli anni '80 in collaborazione con la Soprintendenza Archivistica della Lombardia, utilizzando personale volontario competente⁽¹¹⁾.

Un progetto pilota sulla gestione dell'archivio di deposito è stato realizzato dal Conservatorio di Parma a partire dal 2008, quando, in occasione del rifacimento del tetto del Conservatorio, tutta la documentazione storica e di deposito, venne accorpata dai sottotetti alle cantine e portata in una sede idonea per effettuare le procedure di scarto. Il progetto — redatto dal bibliotecario in collaborazione con la dott. Maria Parente, docente di Archivistica dell'Università degli studi di Parma, approvato, seguito e co-finan-

giorni 13-14 agosto, *Theory and research on the convergence of professional identity in cultural heritage institutions (Libraries, Museums, and Archives) beyond technology*, <www.mab-italia.org/index.php/comitatati/piemonte/item/103-theory-and-research-on-the-convergence-of-professional-identity-in-cultural-heritage-institutions-libraries-museums-and-archives-beyond-technology>.

(10) Cfr. <<http://sanpietroamajella.it/web/indexc8c7.html?it/100/larchivio-storico>>.

(11) Sull'archivio del Conservatorio di Milano si veda al relazione di LUCIA SIRCH e GIANNI FIDANZA, *L'archivio storico e altro materiale archivistico del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, Racconto di un progetto* prevista al convegno *Archivi musicali. Conservazione, inventariazione, valorizzazione* organizzato dal Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Bergamo, 24 ottobre 2014.

ziato dalla Soprintendenza Archivistica per l'Emilia-Romagna - è stato messo in atto da due archiviste laureate, assunte dal Conservatorio a progetto. In assenza di una normativa specifica per le scuole di musica vennero adattate alla diversa durata dei corsi di studio musicali le norme per lo scarto della documentazione delle scuole.

Gli archivi storici dei Conservatori di Palermo e di Firenze sono stati invece grandemente danneggiati dai fatti storici: del primo sopravvivono pochi fascicoli sottratti ai danni del bombardamento del porto di Palermo nel corso della seconda guerra mondiale; del secondo si conserva l'intera serie dei fascicoli personali (allievi e docenti), mentre parte della documentazione amministrativa e didattica è stata recuperata e collocata in biblioteca nel 2010, dove ha avuto un primo riordino.

Quanto alle priorità di intervento è quanto mai necessario distinguere: ciò che oggi si trova nelle biblioteche pone particolari problemi di tutela, laddove l'intera biblioteca sia mal funzionante per storica carenza delle risorse umane e finanziarie necessarie a gestirla, ed è questo purtroppo esattamente il caso di alcune biblioteche storiche⁽¹²⁾. In tal caso i documenti d'archivio e gli oggetti museali presenti in biblioteca ne condividono il destino. Ancor più precario è il caso degli archivi istituzionali dei Conservatori di musica in generale, che soffrono di una carenza di attenzione dovuta anche all'assenza di un qualsiasi riferimento all'archivio nella

(12) Dal 1961 i bibliotecari dei Conservatori chiedono invano l'assegnazione di un organico di personale sufficiente a gestire l'utenza e le raccolte. Si vedano le proposte di legge del 12 giugno 1961 n. 3084 e del 20 novembre 1963 n. 770 alle quali i bibliotecari riuniti in convegno presentarono emendamenti pubblicati nella Relazione finale della commissione di studio per le biblioteche come *Emendamenti e integrazioni alla "Proposta di legge per l'istituzione del ruolo organico del personale delle Biblioteche musicali annesse ai Conservatori di musica"* in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, CENTRO DIDATTICO NAZIONALE PER L'ISTRUZIONE ARTISTICA. *Storia della musica e biblioteche nei Conservatori. Documento conclusivo del convegno nazionale di studio* (Napoli 18.21 maggio 1964), Roma, s.e. 1964, pp. 37-41.

legge di riforma L. 508/99, che prevede per altro solo la possibilità e non un obbligo di riforma delle biblioteche⁽¹³⁾.

Con la legge 508/99 le istituzioni dedicate all'istruzione artistica (Conservatori di musica, Accademia di Belle Arti) stanno cambiando il loro assetto istituzionale e la *governance*, le strutture e i percorsi didattici, la strutture e la normativa amministrativa, passando dal Ministero della Pubblica Istruzione a Direzione Generale per l'Alta Formazione Artistica e Musicale (AFAM) del Ministero dell'Università e Ricerca; le istituzioni sono divenute autonome, dotate di propri statuti; hanno incluso nelle finalità istituzionali la ricerca, oltre alla didattica e alla produzione. Il processo di adeguamento agli standard europei è lungo e complesso e implica ancora nel 2014 un definitivo riassetto della *governance* delle istituzioni, nonché di razionalizzazione della presenza degli istituti sul territorio nazionale, che genererà accorpamenti di istituzioni ponendo quindi un preciso problema di gestione degli archivi istituzionali. Al tempo stesso le istituzioni si stanno adeguando al processo di informatizzazione dei servizi e di digitalizzazione della Pubblica Amministrazione.

Ciò che preoccupa quanti vivono il processo da dentro e che vedono con chiarezza l'inestimabile potenziale che le biblioteche e gli archivi istituzionali possono offrire allo sviluppo della ricerca degli studi musicali, è la oramai quasi totale certezza che si stia perdendo un'occasione storica per dare a biblioteche e archivi un assetto e una *governance*, ben definite e coordinate alla *mission* delle isti-

(13) Cfr. Legge 21 dicembre 1999 n. 508 art.2 comma 8: «I regolamenti di cui al comma 7 sono emanati sulla base dei seguenti principi e criteri direttivi: ... [comma] e) possibilità di prevedere, contestualmente alla riorganizzazione delle strutture e dei corsi esistenti e, comunque, senza maggiori oneri per il bilancio dello Stato, ... istituzione di nuovi musei e riordino di musei esistenti, di collezioni e biblioteche, ivi comprese quelle musicali, degli archivi sonori, nonché delle strutture necessarie alla ricerca e alle produzioni artistiche». La proposta è commentata in *Indicazioni per l'inquadramento delle strutture di servizio negli statuti autonomi delle Istituzioni dell'Alta Formazione Artistica Musicale (AFAM) del Ministero dell'istruzione, università e ricerca. Bibliomediateca - museo* a cura di IAML-Italia, Milano 21.6.2003 <http://www.iamlitalia.it/conservatori/statuti_norme_biblioteca.htm>.

tuzioni di cui fanno parte. Come è noto, almeno una quindicina di biblioteche di Conservatorio hanno una connotazione storica importante; ad esse corrispondono importanti archivi istituzionali che conservano la memoria nazionale della formazione musicale dal Seicento (Napoli) all'Ottocento (Milano, Parma, Firenze) al Novecento (Roma) nonché importanti tradizioni locali statizzate nel corso del Novecento (Bologna, Venezia).

La trasformazione didattica e amministrativa delle istituzioni è però talmente complessa, da non tollerare ulteriori difficoltà. Perché come tali e non come potenzialità sono viste le questioni inerenti la conservazione e la fruizione del patrimonio. Il passo che si dovrebbe fare per riagganciare anche in questo settore l'Italia all'Europa è in realtà chiaro: occorre che alla riforma legale e istituzione corrisponda una riforma culturale che superi l'ottica di gestione amministrativa del patrimonio culturale, basata sul possesso di un bene, per far rientrare a pieno titolo i servizi al pubblico e l'accesso a biblioteche e archivi tra le principali finalità educative delle istituzioni rinnovate, incardinando la gestione delle strutture a principi di competenza professionale.

Mancano invece ad oggi nella legge di riforma indicazioni a livello nazionale che consentano di creare un sistema documentario dei Conservatori di musica, e che ne segnali le finalità, le strutture, i servizi e i ruoli professionali necessari. Se biblioteche e archivi non saranno riformati in direzione di un adeguamento agli standard di funzionamento europei il danno alla tutela del patrimonio e allo sviluppo della ricerca sarà grande.

La legge che regola l'attività delle biblioteche è tuttora il decreto luogotenenziale 1852 del 5 maggio 1918⁽¹⁴⁾. Il livello delle competenze richieste oggi al personale in biblioteca sono fissati, per il bibliotecari, dal concorso pubblico per titoli ed esame bandito con decreto DM 18.7.1990. L'attuale contratto nazionale di lavoro del comparto AFAM⁽¹⁵⁾, dando la possibilità di istituire le figure pro-

(14) Cfr. <http://www.iamlitalia.it/conservatori/decreto_lgt1852_5mag1918.htm>.

(15) Cfr. <<https://www.aranagenzia.it/attachments/article/2044/AFAM%20quadriennio.pdf>>

fessionali dell'assistente e del coordinatore amministrativo, ha anche introdotto la figura del "direttore di biblioteca". Basandosi sulla lettera della contratto dove si legge "direttore di ragioneria e di biblioteca", al posto di "direttore di ragioneria o di biblioteca", si sta da qualche anno diffondendo il costume di assegnare una inesistente direzione amministrativa delle biblioteche (non autonome) ai direttori di ragioneria, creando un'evidente conflitto di fatto con la conduzione tecnico-scientifica della biblioteca da parte del bibliotecario – docente. Il fatto che la riforma della biblioteche sia scaduta da obbligo di legge a un equivoco contrattuale, dice bene quale sia l'ampiezza del passo da compiere per recuperare in questo settore il terreno perduto.

HERBERT HANDT

LA MUSICA LUCCHESE
NEGLI ARCHIVI INTERNAZIONALI



Per essere un piccolo centro amministrativo, nascosto dietro le sue imponenti mura cinquecentesche, Lucca ha avuto una storia musicale forse unica nel mondo. I compositori e i musicisti nati a Lucca o prodotti dalla 'scuola lucchese' sono altrettanto numerosi o addirittura più numerosi di quelli delle grandi città come Roma, Venezia, Napoli, Londra, Parigi, Berlino, Vienna eccetera.

Prima della dinastia dei Puccini – cinque generazioni di musicisti a capo della musica lucchese – andando indietro, dall'inizio dell'800, si può incontrare Boccherini (e suo padre contrabbassista), Geminiani (pure egli di una famiglia di musicisti), Barsanti (collaboratore di Haendel a Londra), Gian Lorenzo Gregori (l'inventore del 'concerto grosso'), Francesco Gasparini (maestro di Domenico Scarlatti, Benedetto Marcello e Johann Quantz, oltre al maestro di Cappella dell'Ospedale della Pietà dove Vivaldi insegnava il violino). Nel Cinque-seicento c'erano anche i madrigalisti della famiglia Dorati, gli organisti della famiglia Guami, Cristofano Malvezzi (maestro di cappella dei Medici a Firenze e organizzatore della

Camerata dei Bardi) e i musicisti che lavoravano per il Signore di Lucca, Paolo Guinigi e che, per un certo periodo, abitarono anche a Lucca, dove il frate carmelitano John Hothby (in italiano Giovanni Ottobi) aveva ristrutturato tutte le scuole lucchesi e in particolare quelle musicali.

Effettivamente negli archivi lucchesi ci sono documenti musicali che risalgono addirittura al Medioevo. Nei miei archivi, per esempio, sono presenti, in forma fotografica, le pagine del cosiddetto Codice Mancini – oggi Codex Lucensis – conservato nell'Archivio di Stato di Lucca, tra l'altro, fonte di molti documenti musicali risalenti al XIV secolo.

Ora, per poter dare al pubblico odierno un'idea di questo enorme tesoro musicale, è stato necessario rintracciare i manoscritti delle musiche di questi autori sparsi nelle biblioteche d'Italia e di tutta l'Europa e, anche, studiare la 'performance practice' dei diversi stili antichi per proporre delle esecuzioni attendibili.

Ciò abbiamo dovuto fare in un'epoca quando a nostra disposizione c'erano soprattutto i microfilm e qualche rara volta, le fotocopiatrici, delle quali negli anni '50 e '60 del secolo scorso poche biblioteche erano corredate. Perciò grande parte del mio archivio musicale è conservato soprattutto su microfilm oppure in copie manoscritte create in quegli anni da copisti professionisti a Roma e a Milano. Si è iniziato a scrivere la musica con l'aiuto del computer intorno al 1985, almeno a Lucca, ma anche tra un gruppo di compositori basati intorno alla città di Torino (soprattutto Lorenzo Ferrero e Marco Tutino). Perciò, tutte le musiche raccolte nel periodo 1960-1985 sono conservate o in copie manoscritte moderne o su microfilm. Negli ultimi anni si sta provvedendo a trasferire su computer le opere più importanti in modo di renderle più accessibili ad altri studiosi o a musicisti interessati a eseguire in pubblico queste opere: alcuni lavori sono anche conservati fotograficamente nel formato cosiddetto Pdf.

La raccolta delle musiche originali ha comportato un lungo lavoro oltre che nelle biblioteche lucchesi, più spesso nelle grandi biblioteche straniere, cioè a Londra, New York, a Washington, a Boston,

Berlino, Vienna e nelle biblioteche meno conosciute e più piccole come quella di Gdansk (Koenigsberg – nello stato prussiano prima della guerra del 1914 - Danzig), Polonia, dove sono conservate diverse musiche della famiglia Guami.

Nella biblioteca di Gdansk (dove lavorava come scrivano E.T.A. Hoffmann – quello dei *Racconti*) sono finite delle musiche che furono preparate o inviate alla nobiltà polacca nel periodo Cinque-seicento, quando i banchieri lucchesi avevano dei rapporti con l'aristocrazia polacca. Idem si può dire per le musiche trovate nelle biblioteche olandesi e scandinave. Per ciò che riguarda molti autografi di Boccherini ci si deve rivolgere naturalmente alle biblioteche spagnole e francesi e, più recentemente, a quelle tedesche, soprattutto a Berlino. Boccherini godeva di ottimi rapporti con Federico II, re di Prussia che, tra l'altro, suonava anche il violoncello.

Nella biblioteca del British Museum a Londra (ora nota come British Library) sono conservati diversi manoscritti di musicisti lucchesi, alcuni dei quali avevano lavorato a Londra nel '700. In questi archivi, per esempio, avevo trovato le prime edizioni di varie musiche di Francesco Geminiani, di Barsanti, di Boccherini ma, soprattutto, la prima edizione dell'opera *Amleto* (titolo originale, *Ambleto*) di Francesco Gasparini. Purtroppo, nella prima stampa delle musiche di Gasparini (*Songs in the opera of Hamlet: as they are perform'd at ye Queen's Theatre, 1712*) mancavano le parti musicali degli strumenti orchestrali perciò, sarebbe stato impossibile ricostruire ed eseguire quest'opera in pubblico.

Qualche anno più tardi, essendo a Washington per un altro lavoro, sono riuscito a visitare l'enorme biblioteca Library of Congress. Giacché portavo con me al solito un elenco di musicisti e compositori lucchesi ho potuto anche consultare gli archivi di questa grande biblioteca. Il caso volle che questa biblioteca conservasse le parti strumentali che mancavano nella prima edizione di Londra e perciò è stato possibile creare una partitura completa di questo lavoro, che era in effetti la prima versione in musica della tragedia *Amleto*. Naturalmente, con l'uso odierno di internet, probabilmente, avrei potuto fare questa ricostruzione immediatamente dopo la prima scoperta a Londra.

Inoltre, per tornare al British Museum di Londra, sono riuscito ad ottenere il microfilm dell'ultima opera importante di Geminiani (diversi anni fa), cioè la pantomima *The Enchanted Forest (La foresta incantata)*. In seguito sono riuscito a realizzare quest'opera facendo ricopiare manualmente dai miei assistenti le singole parti musicali. Soltanto recentemente questo lavoro e anche diversi altri importanti sono stati trasferiti sul computer utilizzando il programma Finale, che è quello preferito dagli editori musicali maggiori.

Purtroppo, la maggior parte dei documenti musicali è stata conservata in copie fatte a mano da copisti moderni. Negli ultimi anni ho cominciato a trasferire i documenti su files computerizzati per renderli disponibili ad altri studiosi e musicisti. Naturalmente, le fonti di questi documenti musicali – siano concerti strumentali, opere liriche, e altri tipi di musica strumentale oppure vocale – riposano in biblioteche sparse in tutto il mondo dal Vaticano a Roma fino all'Hermitage di San Pietroburgo.

In questi anni le mie ricerche si sono indirizzate, oltre ai musicisti e alle musiche lucchesi – ivi compresi Paisiello e Paganini – principalmente ai compositori Monteverdi, Mozart e Gioacchino Rossini. Per Monteverdi mi sono appoggiato soprattutto alle biblioteche di Venezia e Bologna (però, nella biblioteca del seminario arcivescovile di Lucca è conservata una prima edizione dei *Vesperi della Beata Vergine*). Qualche anno prima di venire a Lucca, il caso volle che durante un impegno che mi portava a York, Inghilterra, ho potuto consultare l'antica biblioteca della cattedrale (Yorkminster), che conteneva documenti e prime edizioni che risalivano fino al Cinquecento, soprattutto con musiche di maestri italiani. In quella biblioteca erano conservati alcuni volumi delle prime edizioni dei suoi madrigali. E ho scoperto che uno dei volumi, pur essendo stampato con gli stessi tipi della prima edizione veneta, presentava alcune correzioni che ovviamente Monteverdi aveva apportato dopo la prima impressione di questa prima edizione. Così avevo potuto rettificare la mia edizione di questo lavoro, che è stata riportata nelle più moderne edizioni monteverdiane.

Oltre alle musiche di Francesco Gasparini, di cui ho parlato sopra, ho potuto consultare vari manoscritti autografi suoi conser-

vati negli archivi della Osterreichische Nationalbibliothek (Biblioteca Nazionale Austriaca di Vienna). Con la collaborazione di questa biblioteca ho potuto realizzare l'Oratorio di Gasparini *L'Oracolo del Fato* che è stato eseguito a Camaiore, Lucca, nel luogo di nascita del compositore, in occasione del 250esimo anniversario della morte. Purtroppo, non ho potuto trasferire ancora le musiche di questo oratorio su un file di computer per renderle più accessibili. Un'altra fonte delle musiche di Gasparini si è rivelata nella Biblioteca dell'Università di Harvard a Cambridge nel Massachussets. Con l'aiuto del bibliotecario, il compianto Nino Pirrotta, sono riusciti ad avere microfilm di diversi 'intermezzi' – lavori teatrali – di questo compositore settecentesco. Addirittura negli Stati Uniti, presso l'Università del Michigan, nella città di Ann Arbor, sono conservati e catalogati microfilm di tutte le biblioteche statunitensi. Inoltre, nella mia biblioteca c'è anche una copia dell'opera *Bajazet* di Gasparini e altri lavori di questo compositore incredibilmente negletto.

A Vienna, del resto, ho potuto attraverso gli Amici della Musica di Vienna (Musikverein) consultare e utilizzare gli archivi dell'orchestra dei Wiener Philharmoniker, in particolare in riguardo alle mie ricerche e la mia edizione dell'opera *Don Giovanni (Il convitato di pietra)* di Giuseppe Gazzaniga, del quale avevo potuto fare la prima registrazione discografica in collaborazione con l'orchestra e coro della Radio Svizzera Italiana a Lugano. Di quest'opera avevo trovato nella Newell Library di Chicago (USA) una seconda versione creata dal librettista di Mozart, Lorenzo da Ponte, per il Teatro di Londra, del quale egli era il direttore dopo aver lasciato Vienna. Sia la prima che la seconda versione di quest'opera sono ormai conservate su files dei miei computer.

Le mie ricerche relative alle musiche di Gioacchino Rossini mi hanno portato spesso al Conservatorio Rossini di Pesaro, ma anche alla Bibliothèque National di Parigi e, stranamente, anche al Boston Public Library (USA). In queste varie località sono conservati diversi autografi e copie coevi di altre musiche riguardanti la produzione rossiniana. A Parigi, dove avevo consultato anche la Biblioteca

dell'Opéra e del Conservatorio, ho potuto trovare ciò che ritengo indicazioni che Rossini già pensava alla versione orchestrale della sua "Petite Messe Solennelle" mentre componeva la ben nota versione da camera. Credo di aver eseguito per la prima volta in tempi moderni la versione originale di questo capolavoro per due pianoforti, harmonium, quattro solisti vocali e otto coristi. Per molti anni si era utilizzato nelle esecuzioni di questo capolavoro una riduzione per pianoforte della versione orchestrale, nonostante esistesse sempre la versione originale per due pianoforti separati. Per farne l'edizione critica ho potuto recuperare il microfilm della versione originale, che ormai è stata trasferita su un file per computer.

Alla Boston Public Library invece si trovano copie ottocentesche di due lavori di Rossini conservati nei miei archivi musicali: l'operina *La scala di seta* e la *Messa di Gloria* il manoscritto del quale Rossini aveva spedito a Lucca un esemplare per sostituire un'opera che egli non aveva mai composto per la stagione lirica del 1821 circa. L'edizione della *Scala di seta* fu completata con l'aiuto del grande musicologo Philip Gossett, ma prima della scoperta dell'autografo di Rossini avvenuta molti anni più tardi. Comunque questa mia versione dell'operina – che differisce pochissimo dall'autografo originale, a parte l'inclusione di una seconda Sinfonia fino ad allora sconosciuta al pubblico ed agli studiosi – rimane sempre disponibile nei miei archivi musicali. La *Messa di Gloria*, pure quella completata con l'aiuto di Philip Gossett, fu eseguita per la prima volta in tempi moderni nel 1970 circa, quando fu incisa su dischi dalla ditta Philips a Londra. Questo lavoro rimane disponibile attraverso il mio editore in Svizzera, Edition Kunzmann GmbH.

Ricercando sempre nei miei archivi, avevo trovato che mi ero occupato di tre lavori importanti del tarantino Giovanni Paisiello: l'opera *La serva padrona* (che egli aveva composto durante il suo soggiorno a San Pietroburgo e del quale l'autografo è conservato alla Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella), l'oratorio *La passione di Gesù Cristo sulla croce* (che egli ha composto a Varsavia ed eseguito la prima volta a Vienna e del quale i vari autografi sono

conservati anch'essi a Napoli) e, infine, l'opera *Proserpina* che egli aveva composto ed eseguito la prima volta a Parigi su ordine di Napoleone con il titolo *Proserpine*. La partitura in francese e le musiche originali sono conservate nella biblioteca del Conservatorio di Parigi mentre per la versione italiana, creata per un'esecuzione al Teatro San Carlo di Napoli – ma non avvenuta con Paisiello vivente – la partitura sta nella Biblioteca del Conservatorio G.B. Martini di Bologna.

Degli archivi lucchesi – soprattutto quelli che riguardano le musiche ed i musicisti lucchesi – parleranno colleghi locali (la dott.ssa Gabriella Biagi Ravenni, il prof. Giulio Battelli, la prof.ssa Sara Matteucci fra gli altri) giacchè per questa volta ho parlato soprattutto dei lavori lucchesi conservati nelle biblioteche straniere.

VITO TOMMASO

GLI ARCHIVI MUSICALI:
UNA REALTÀ DA SCOPRIRE



Alla domanda su come sono attualmente conservate le partiture delle composizioni musicali utilizzate nel mondo discografico devo rispondere che non ci sono notizie confortanti. Infatti una delle piu' importanti industrie discografiche ed editoriali: la RCA Italiana (che e' stata assoggettata a diversi passaggi di proprietà), mi ha fatto sapere che i vari editori che si sono avvicinati hanno certamente conservato gli spartiti piano-canto (che sono indispensabili per i depositi Siae) ma che le vere e proprie partiture, sia per orchestra, sia per complessi, scritte dagli arrangiatori, molto probabilmente sono andate perdute nei vari passaggi.

Non resta che rivolgersi direttamente a ciascuno degli arrangiatori nella speranza che la maggior parte di loro tenga un archivio personale.

Ho contattato il M° Morricone che ha conservato parte delle sue partiture, anche se non so esattamente se siano di natura discografica o solo cinematografica.

Io, per esempio, ho conservato la maggior parte della partiture scritte per la radio, per la televisione o per il teatro (la maggior parte in fogli 49-35, con molti pentagrammi), ma quelle relative alla discografia sono state da me consegnate ai vari editori (la RCA italiana principalmente) e credo che siano andate perdute.

Per quanto riguarda la TV sono venuto a conoscenza del fatto che, in stretto contatto con la Università di Torino e con la Rai, il prof. Andrea Malvano si sta attualmente adoperando per riordinare il repertorio musicale in possesso della RAI stessa (mi ha confidato che gli è stata consegnata qualche partitura per orchestra scritta da me stesso) e, penso, stia progettando di custodire tutto il materiale con metodo informatico.

Ho messo a disposizione del prof. Antonio Romiti tutte le notizie che ho ricevuto su questo progetto dal prof. Andrea Malvano e confido sul fatto che ulteriori loro contatti possano portare a risultati molto positivi.

La Siae, per quanto riguarda la musica leggera, ha, ovviamente, gli originali degli spartiti piano-canto (consegnati, insieme al bollettino per il deposito, unitamente agli Editori) per i brani con Editore ed anche quelli consegnati solo dagli Autori, per i brani che restano di proprietà degli Autori stessi.

Per quanto riguarda espressamente il cinema, credo che la maggior parte dei musicisti abbia consegnato le partiture agli Editori della colonna sonora senza conservare una copia, ma spero che alcuni fra i più rappresentativi abbiano qualcosa nel proprio archivio ed anche per questo motivo non resta che consultarli personalmente per avere notizie certe sulla consistenza.

Ho dichiarato a chi sembrava favorevole alla ipotizzata nascita di nuove società di collecting per i diritti degli Autori, di non vedere questa ipotesi con lo stesso ottimismo a causa della vicenda IMAIE che non ha portato, come si poteva sperare, ad un miglioramento nella distribuzione dei diritti connessi.

Esprimo i più sinceri complimenti tutti i relatori che mi hanno preceduto per avere illustrato lo stato attuale della archiviazione, in modo così particolare e circostanziato, per quanto riguarda la

musica classica e ringrazio l'amico Antonio Romiti per avermi invitato a rivolgere uno sguardo anche alla musica cosiddetta leggera che ha caratterizzato la seconda metà del secolo scorso; nel contempo, dichiaro la mia più ampia disponibilità, se sarà ritenuto utile, a reperire e fornire eventuali ulteriori indicazioni.

ANDREA MALVANO

IL NUOVO PORTALE
SULL'ARCHIVIO STORICO DELL'ORCHESTRA RAI



L'Archivio Musicale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, ubicato nell'Auditorium Rai «Arturo Toscanini» di Torino, conserva un rilevante patrimonio di documenti musicali e di interesse musicale. La sezione più preziosa è senza dubbio quella dei manoscritti e rari: 152 documenti, tra lettere, partiture, incisioni, dagherrotipi, che costituiscono un corpus di fonti molto rilevanti sotto il profilo storico-filologico. Tra queste si annoverano sei lettere di Giuseppe Verdi, l'ultima lettera scritta da Johann Sebastian Bach nel 1749, una lettera di Richard Wagner, il manoscritto autografo dei *Fünf ungarische Volkslieder*, la partitura autografa della *Conchita* di Riccardo Zandonai, due rielaborazioni inedite di Ottorino Respighi da Bach e Vivaldi. Gli arrangiamenti per orchestre radiofoniche e televisive sono circa 45.000 (sommando i fondi relativi all'Orchestra B, alle formazioni leggere e alle sigle), e consentono di conoscere bene un repertorio che ancora oggi, per una sistematica irreperibilità delle fonti, resta pressoché ignoto alla comunità scientifica. La serie di faldoni dedicata ai libretti d'opera,

all'incirca 2000, contiene molti documenti rari, che in alcuni casi risalgono addirittura al Settecento.

Di elevato interesse musicologico è poi il fondo «Carafa-Maddaloni», contenente una preziosa raccolta di partiture manoscritte tratte dal repertorio operistico del XVIII secolo, e in particolare dalla produzione di Giovanni Paisiello. Mentre la raccolta di programmi di sala (circa 5000), conservata in maniera pressoché integrale solo a partire dal 1947, è uno strumento utile per ricostruire la cronologia dei concerti programmati (soprattutto a Torino) nel corso del Novecento. Tutti questi documenti provengono da diverse sedi Rai d'Italia, in seguito alla scelta di fondare a Torino l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. In quell'anno, il 1994, anche tutto il materiale d'archivio legato alla produzione musicale delle varie sedi confluì nei locali dell'Auditorium «A. Toscanini» di Torino.

Su questa collezione di documenti sta lavorando, dal 2012, un gruppo di ricerca coordinato da chi scrive e finanziato dal MIUR nell'ambito del programma triennale FIRB «Futuro in Ricerca». Il progetto si propone il conseguimento di alcuni obiettivi fondamentali: la catalogazione dei fondi storici contenuti nell'archivio, la realizzazione di una cronologia completa dei concerti eseguiti dall'Orchestra Rai di Torino (in sede e fuori sede) dal 1933 ai giorni nostri, e la pubblicazione di alcuni studi dedicati a questo patrimonio poco noto alla comunità scientifica⁽¹⁾. Prioritaria è in particolare la realizzazione di un portale fruibile in modalità web, che sarà on line a partire dal 2015. A questo strumento stanno lavorando i membri dello staff in collaborazione con il personale di Rai Teche, seguendo lo stesso *template* del «Radiocorriere» e dell'«Approdo letterario». Il progetto afferisce al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino; i partner sono

(1) Sono solo due le fonti che documentano lo stato dell'arte in quest'archivio: Alberto Basso, *Autografi di musicisti e stampati di interesse musicale*, Italgrafica, Torino 1962; Annarita Colturato (a cura di), *Le fonti musicali in Piemonte*, I, Lim, Lucca 2006, pp. 37-39.

l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (che linkerà il portale nella sezione «Archivio Storico» del suo sito web) e Rai Teche.

La struttura del portale è articolata in sette sezioni, che consentono di esplorare – tramite percorsi differenti – la mole di metadati inserita dal gruppo di ricerca. La homepage ha una semplice funzione introduttiva, e permette all'utente di capire in maniera sintetica quali materiali siano conservati presso l'archivio storico dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai; e di conseguenza quali informazioni possano emergere dall'esplorazione del sito. Al fondo del testo, una casella di ricerca permette di accedere rapidamente ai contenuti indicizzati sul sito.

Le due sezioni successive sono entrambe dedicate alla cronologia dei concerti. Il database è stato creato nel triennio dal gruppo di ricerca, raccogliendo tutte le informazioni reperibili in merito all'attività dell'Orchestra Rai di Torino. La fonte principale è stata la collezione dei programmi di sala, senza dubbio la più attendibile in merito alla correttezza dei dati storico-cronologici; ma è stato necessario, laddove questi materiali d'archivio non fossero presenti, ricorrere anche alle uscite del «Radiocorriere», al volume dedicato dalla stessa Rai nel 1983 ai primi ottant'anni della formazione torinese⁽²⁾, alla documentazione conservata negli uffici della direzione artistica, e alle schede tecniche della radiofonia. Il risultato è un database di circa 5000 *records*, che consente di accedere non solo ai metadati relativi al concerto, ma anche alla scansione editabile dei programmi di sala.

La cronologia è esplorabile in due modalità differenti: sfogliando le singole stagioni, come se fossero le pagine di un annuario, oppure effettuando una ricerca con filtri avanzati. Nel primo caso (seconda sezione del menù) l'utente visualizzerà una serie di miniature dei programmi di sala relativi ai concerti inaugurali, corredate di *label* cronologica; dopodiché potrà procedere sfogliando i singoli eventi della stagione selezionata.

(2) AA. VV., *L'Orchestra Sinfonica e il Coro di Torino della Rai 1933-1983*, Rai-Eri, Torino 1983.

Rai Teche ARCHIVIO STORICO
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

HOME STAGIONI RICERCA CONCERTI PROGETTO DI RICERCA CATALOGO DELLE PARTITURE FONDO AUTOGRARI E RARI TECHE RAI

«**CONCERTI DEL 1955**»

07-01-1955 24-01-1955

10-01-1955 21-01-1955

14-01-1955 07-02-1955

31-01-1955 11-02-1955

28-01-1955 04-02-1955

Modalità di esplorazione della cronologia sfogliando le stagioni.

La seconda modalità di esplorazione prevede invece l'utilizzo di un motore di ricerca, che consente di effettuare *queries* specifiche sui metadati raccolti nel database. I campi previsti dalla maschera sono i seguenti: data, identificativo del concerto (un numero seriale assegnato a ogni singolo *record*), composizione, compositore, luogo, orchestra, coro, direttore, solista, autore della nota illustrativa, autore della traduzione (laddove il testo pubblicato sul programma di sala abbia richiesto l'intervento di un traduttore). Le schede, che verranno visualizzate in seguito alla ricerca, saranno dotate di un pulsante per la consultazione del programma di sala. L'attività esplorabile si riferisce all'Orchestra Sinfonica di Torino e all'Orchestra Sinfonica Nazionale, in Italia e all'estero (presso le sedi più rappresentative); ma la base dati è in continuo aggiornamento e nei prossimi anni sarà arricchita anche delle informazioni relative alle Orchestre di Milano, Napoli e Roma. L'inserimento di nuovi metadati è semplificato difatti dalla presenza di un *authority file* che rimanda rapidamente alle principali responsabilità inserite nel database.

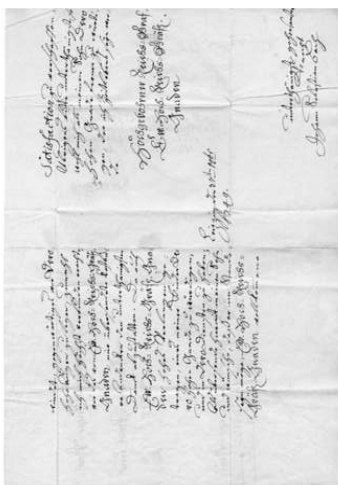
La sezione dedicata al progetto FIRB ha nuovamente una funzione introduttiva, e informa l'utente in merito a obiettivi, metodologie e strategie della ricerca. Consente di linkare il portale ai siti degli enti in *partnership*, informa il lettore sui nomi degli studiosi coinvolti, e rende notizia di tutte le collaborazioni nazionali e internazionali nate nel corso del triennio: «Felix Mendelssohn» Briefausgabe, Università di Cambridge, King's College di Londra, Fondazione «V. Bellini» di Catania, Istituto Nazionale di Studi Verdiani».

Ancora in fase di costruzione è la parte del sito dedicata al catalogo delle partiture conservate nell'Auditorium Rai «A. Toscanini». L'avvio della catalogazione è stato preceduto da una lunga fase di progettazione informatica. La necessità di trovare un compromesso tra gli standard di catalogazione vigenti a livello internazionale e le richieste avanzate dalla dirigenza Rai (in merito all'uso delle abbreviazioni e al necessario confronto con il Catalogo Multimediale delle Teche) ha richiesto la realizzazione di un appli-

cativo specifico: un software che lavora in modalità web, su un server messo a disposizione dalla Rai, consentendo la catalogazione in multiutenza. Gli schedatori hanno lavorato circa 11000 documenti, confrontandosi quotidianamente con alcuni problemi ricorrenti: l'identificazione, spesso molto difficile, di titoli, responsabilità e datazioni da attribuire ai documenti esaminati; la necessità di procedere al riordino del materiale (generalmente composto da partitura e molte parti sparse); la decifrazione di partiture talvolta abbozzate dagli arrangiatori al servizio della radiofonia; l'integrazione delle informazioni contenute nel Catalogo Multimediale. Il software funziona in modalità web su database postgresSQL ed è interfacciabile con il Catalogo Multimediale delle Teche Rai; ogni singolo *record* può essere legato a un file multimediale; e la sua struttura è implementabile a seconda delle esigenze specifiche di ogni singolo progetto. La sezione del portale in oggetto sarà proprio dedicata a questo corposo database, e comporterà la realizzazione di un motore di ricerca assimilabile a quello del Sistema Bibliotecario Nazionale.

Già completato è invece il lavoro sul Fondo «Autografi e Rari». Il corpus, come si diceva, è formato da fonti molto rilevanti sotto il profilo storico-filologico. Il gruppo di ricerca, partendo dal suddetto studio pubblicato nel 1962 da Alberto Basso, ha riordinato, analizzato, digitalizzato e catalogato ogni singola unità bibliografica, rendendo fruibile alla comunità scientifica 67 documenti del tutto ignoti. Il risultato di questo lavoro è totalmente fruibile nel sito, tramite un'interfaccia che prevede otto differenti categorie: lettere, musica manoscritta, musica a stampa, iconografia, monografie, libretti d'opera, altri documenti, dediche. Ogni singolo elemento è identificato da una specifica scheda, nella quale compaiono i metadati previsti dalle più recenti metodologie catalogafiche e archivistiche, una *preview* del documento, e due pulsanti che rimandano alla digitalizzazione e alla trascrizione (nel caso delle lettere) dell'unità bibliografica.

Ultima lettera di J. S. Bach



Mittente: Johann Sebastian Bach

Destinatario: conte Wilhelm di Schaumburg-Lippe

Luogo di redazione: Lipsia

Data: 27 dicembre 1749

Contenuto: Johann Sebastian Bach ringrazia il conte Wilhelm di Schaumburg-Lippe per aver voluto prendere a servizio il figlio Johann Christoph Friedrich alla corte di Bückeburg

Descrizione Fisica: 2 c. ; 294 x 200 mm

Note: Lettera proveniente dalla collezione privata degli Olivetti e acquistata dalla RAI nel 1966; la lettera è stata scritta molto probabilmente dalla moglie di Bach, Anna Magdalena Bach-Wicke, sotto dettatura del marito ammalato, che ha posto solo la firma



Scheda dell'ultima lettera di Johann Sebastian Bach conservata nell'Auditorium «A. Toscanini».

È in corso di completamento la catalogazione dell'ultimo fondo storico preso in considerazione dal gruppo di ricerca, vale a dire il «Carafa-Maddaloni». Tale fondo prende il nome dai duchi napoletani che ne furono proprietari, ed è formato da circa 120 volumi. Il nucleo iniziale fu annesso all'archivio musicale di Roma intorno alla metà degli anni Cinquanta per opera di Mario Labroca, condirettore alla Direzione programmi radio, e di Guido Turchi, consulente musicale del Terzo Programma. È formato da partiture e spartiti di opere, realizzati da copisti napoletani attivi tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. I volumi saranno oggetto dell'ultima fase della catalogazione, e saranno fruibili on line tramite schede analoghe a quelle del Fondo «Autografi e Rari».

Il portale realizzato dal gruppo FIRB fa parte di un ambizioso progetto di valorizzazione dei materiali d'archivio, a cui la Rai sta già lavorando con lo staff della direzione Teche. È in programma, nei prossimi anni, un'operazione di interfaccia tra tutte le schede dei concerti e il patrimonio di documenti audiovisivi presenti sul Catalogo Multimediale. L'obiettivo è quello di costruire un portale della musica, che leghi ai *record* delle singole esecuzioni dal vivo tutti i materiali d'archivio riferibili a quello specifico evento: oltre ai programmi di sala (già digitalizzati anche in relazione all'attività delle Orchestre Rai di Roma, Milano e Napoli), le registrazioni radiofoniche, le riprese televisive (laddove presenti), la documentazione iconografica, la letteratura pubblicitaria prodotta in occasione del concerto (sul «Radiocorriere» e sull'«Approdo musicale»). Proprio negli ultimi mesi del 2014 è stata avviata una fase di test, grazie a un tirocinio universitario afferente al corso di laurea in DAMS dell'Università di Torino, volta a verificare le competenze necessarie per creare tutte le relazioni necessarie tra i vari database. Sono previste a breve, inoltre, le attività di completamento sulla cronologia delle Orchestre Rai di Roma, Milano e Napoli: la digitalizzazione dei programmi di sala (a causa delle numerose lacune della raccolta) non è difatti sufficiente a ottenere le informazioni necessarie per realizzare una cronologia completa di tutte le formazioni sinfoniche fondate dalla Rai nel corso del Novecento.

GIULIO BATTELLI

LA BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO MUSICALE
"LUIGI BOCCHERINI"
LE SUE ORIGINI, LA SUA STORIA



L'Istituto Musicale oggi intitolato a Luigi Boccherini, nasce nel 1842 ad opera di Giovanni Pacini, ma le origini della sua ricca biblioteca sono di qualche anno anteriori. Tutto ebbe inizio nel 1818 quando Maria Luisa di Borbone, volendo ricostituire quelle istituzioni musicali che la principessa Elisa Bonaparte aveva soppresso, emanò un provvedimento con il quale decretava la nascita di una Cappella vocale e strumentale formata da 27 musicisti. Tre anni più tardi la Duchessa provvide anche ad istituire un organismo musicale più piccolo per il servizio nella Chiesa Ducale di S. Romano. Carlo Lodovico, che alla morte della madre, avvenuta nel 1824, prese il governo della città, nel luglio del 1825 diede un nuovo assetto alle istituzioni musicali che furono raggruppate in un unico organismo formato da 44 musicisti, un accordatore ed un alzatore di mantici; la guida della nuova Cappella Musicale fu affidata a Domenico Quilici che, essendo ormai in età avanzata, dopo pochi mesi lasciò il posto al nipote Massimiliano che divenne presto una delle figure centrali nella vita musicale cittadina: è a lui che

va il merito di essersi adoprato affinché nascesse un archivio musicale che è da considerarsi come nucleo originario dell'odierna Biblioteca dell'Istituto Musicale "L. Boccherini".

Nel marzo del 1826 Massimiliano Quilici ricevette dal Ministro Ascanio Mansi un dispaccio nel quale, nella sua qualità di Maestro della Real Cappella, gli veniva ordinato di «intraprendere ad esercitare periodicamente nella musica e specialmente nella esecuzione di pezzi nuovi più interessanti le persone che compongono la R. Cappella»⁽¹⁾. Il Maestro, con rispettosa e sollecita obbedienza non mancò « di dare immediatamente principio a quei musicali esercizi che li venivano ordinati», ma fece anche notare che «Nella assoluta mancanza di un archivio di Musica di ogni genere, ma specialmente di quella che sarebbe stata adattata ad un tal uso, onde rendere proficui i prescritti esercizi, il Medesimo ha dovuto, a proprie spese farla venire dall'estero, per fornire il materiale, necessario tanto nella parte vocale, che nell'Istrumentale, e già si trova avere erogato per quest'effetto una somma per lui non indifferente»⁽²⁾.

Con questa lettera datata 19 gennaio 1829 ed indirizzata al S.E. il Sig. Ascanio Mansi, Ministro dell'Interno, il Quilici intendeva dunque far notare la mancanza di un archivio di proprietà del Governo e della R. Cappella, un elemento indispensabile per lo svolgimento delle attività musicali di quest'ultima. Il messaggio ebbe accoglienza positiva e si diede così avvio all'iter per la costituzione dell'archivio; i denari per l'acquisto delle musiche si sarebbero resi disponibili grazie alle trattenute della metà dello stipendio che venivano praticate a quei musicisti della Cappella che si assentavano dallo Stato per più di un mese⁽³⁾.

(1) ARCHIVIO DI STATO DI LUCCA, *Real Cappella e Istituto Musicale*, n. 6, prot. n. 9.

(2) ARCHIVIO DI STATO DI LUCCA, *Direzione Generale dell'Interno*, n. 314.

(3) Decreto del 12 febbraio 1827, in «Bollettino delle leggi del Ducato Lucchese, tomo XIII», Lucca, Presso Francesco Bertini Stampatore Ducale, 1827.

Le volontà del Quilici furono esaudite solo il 19 giugno 1837 quando, dopo l'ennesima richiesta da questi avanzata, S.A.R. approvò la 'proposizione' presentata dal Ministro Ascanio Mansi che, in sei brevi articoli, istituiva e regolamentava l'Archivio Musicale che sarebbe stato di proprietà del Governo e per uso della R. Cappella, la cui cura avrebbe dovuto essere affidata al maestro di cappella più anziano di nomina che aveva il compito di «tenere nell'archivio predetto un inventario tanto delle opere quanto delle copie, e trasmettere ogni anno una copia conforme al Ministro dell'Interno» il quale provvedeva ad autorizzare gli acquisti di «opere classiche di musica vocale e strumentale e strumentale soltanto» da farsi con il denaro ricavato dalle trattenute praticate ai professori che si assentavano dallo Stato per più di un mese⁽⁴⁾. Mediamente queste 'ritenzioni' ammontavano a circa 400 L. l'anno; tradotto in termini pratici significa che questo sistema di finanziamento, che non gravava sulle casse del Tesoro, consentiva di acquistare, o copiare, almeno una decina di opere in partitura e parti e quindi di eseguire ogni anno altrettante nuove composizioni dei più apprezzati maestri stranieri.

Quando cinque anni più tardi nacque l'Istituto Musicale, che fu unito alla Real Cappella, il nucleo iniziale di questo archivio, costituito dalle partiture acquistate a sue spese da Massimiliano Quilici, si era arricchito grazie a nuove acquisizioni, ma è difficile poter ricostruire passo dopo passo la sua evoluzione poiché mancano quegli inventari che il Maestro di Cappella, per regolamento, avrebbe dovuto inviare annualmente al Ministro dell'Interno; è stato possibile rinvenirne solo due: il primo risale al 1839⁽⁵⁾ e vi sono elencate venticinque opere fra le quali spicca la presenza di tre sinfonie di Haydn e della *Quinta Sinfonia* di Beethoven a testimonianza di un interesse per la musica strumentale non comune

(4) ARCHIVIO DI STATO DI LUCCA, *Reale Intima Segreteria*, n. 357, prot. n. 312.

(5) ARCHIVIO DI STATO DI LUCCA, *Real Cappella e Istituto Musicale*, n. 6, prot. n. 108.

nell'Italia del XIX secolo. Il secondo inventario risale al 1852⁽⁶⁾ e in quell'anno, nel quale Istituto Musicale e Cappella passarono in proprietà del Comune, l'Archivio era formato da centosessantaquattro 'libri' così suddivisi: 89 composizioni per coro e orchestra (tutta musica sacra ad eccezione dell'Oratorio *Le Stagioni* di Franz Joseph Haydn), 7 sinfonie, 5 pezzi per piccola orchestra e 68 opere per uso didattico fra le quali troviamo metodi ed esercizi per i diversi strumenti, trattati, ma anche musiche cameristiche come un prezioso manoscritto, probabilmente in parte autografo, contenente le parti separate dei quartetti op. 2 e op. 8 di Luigi Boccherini. Sempre in relazione all'uso didattico dell'Archivio, ma anche per sottolinearne la trasformazione in Biblioteca dell'Istituto Musicale, dobbiamo citare il provvedimento emanato da Carlo Lodovico nell'aprile del 1845 in virtù del quale agli alunni delle scuole di composizione veniva concesso il permesso di studiare, nei giorni di martedì e sabato, sotto la sorveglianza del Segretario della Direzione, le «classiche sacre musicali produzioni appartenenti all'Archivio della R. Cappella»⁽⁷⁾. Di fatto quello che era nato come archivio con finalità puramente esecutive, con la nascita dell'Istituto Musicale, e con la sua unione alla R. Cappella, acquisisce anche una valenza didattica per trasformarsi poco a poco in quella Biblioteca che è giunta fino al presente arricchendosi sempre più e conservando ancora quelle prime partiture testimoni preziose della sua origine.

Oggi la Biblioteca, grazie soprattutto alle donazioni, conta circa 25.000 unità bibliografiche e, oltre al materiale moderno destinato alla didattica e all'attività esecutiva, custodisce un ingente patrimonio storico che solo in parte è riferito alla produzione musicale locale. I suoi "fondi storici", Puccini, Bottini, e Musica Sacra, rap-

(6) ISTITUTO MUSICALE "L. BOCCHERINI", *Archivio Storico*, anno 1852, prot. n. 13.

(7) ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI LUCCA, *Scritture del Protocollo Generale*, 1891, 10419.

presentano infatti tre diversi aspetti della storia musicale lucchese: la tradizione cittadina nelle opere dei componenti la dinastia dei Puccini, il fare musica privato all'interno delle mura di una dimora nobiliare nella vasta, variegata e ricchissima biblioteca della famiglia Bottini, l'attività musicale della Cappella nel secolo XIX nel Fondo di Musica Sacra. A queste tre raccolte se ne deve aggiungere una quarta non meno importante anche se certamente non altrettanto omogenea: si tratta del cosiddetto "Fondo Antico" costituito dalle oltre 750 unità bibliografiche, fra manoscritti e stampe antiche, che si trovavano disperse fra i libri che formano il cosiddetto il Nucleo Centrale ovvero la parte moderna della Biblioteca.

Il Fondo Puccini

La prima donazione, importantissima sia per il nome del donante sia per l'entità del contenuto, risale al 1891; verso la fine di novembre, dopo il successo della ripresa lucchese di *Edgar* al Teatro del Giglio, Giacomo Puccini sembrò voler ringraziare i suoi concittadini dell'entusiasmo e dell'affetto dimostratogli, donando all'Istituto del quale era stato allievo parte della biblioteca di famiglia: il musicista ne diede comunicazione al Sindaco di Lucca con questa lettera: « Gentilissimo Sig Sindaco, avendo in casa mia a Lucca una quantità di musica nella massima parte dei miei antenati e volendo che detta musica sia al sicuro e sotto una salvaguardia vigile mi permetto di farne dono all'archivio musicale dell'Istituto Pacini. Desidererei, però, che dopo averne fatto un catalogo, fare una scelta minima e riserbarmi il dritto di togliere qualche cosa che mi possa esser di utilità artistica e di memoria, diremo, dinastica!! Salutandola con tutta la stima mi professo di Lei devoto Gpuccini. Milano 26.11.91 Via Solferino 27»

Nel Fondo Puccini si conservano 645 manoscritti di cui ben 217 sono a firma di Giacomo Senior; ad Antonio appartengono 107 composizioni, poi segue Michele con 89 ed infine Domenico con 85. I restanti 147 manoscritti contengono opere di altri compositori per la maggior parte lucchesi come Montuoli, Orsucci,

Cristofani, Rustici e altri ancora; le musiche di Carretti e dei Tesei, fratelli di Caterina, moglie di Antonio e valente pianista, rappresentano degnamente l'ambiente musicale bolognese dove i Puccini completarono la loro formazione. Per quanto riguarda i generi musicali ovviamente a farla da padrona è la musica sacra: Messe, Salmi, Responsori, Mottetti costituiscono la maggioranza delle composizioni che Giacomo e Antonio scrissero per le numerose ed importanti feste religiose cittadine, prima fra tutte la Festa della Santa Croce. Sul versante profano, strettamente legate al periodo repubblicano ed in particolare al rinnovo del Consiglio degli Anziani, vi sono le cosiddette Tasche, cantate drammatiche in tre parti da eseguirsi ognuna in uno dei tre giorni durante i quali si svolgeva l'importante cerimonia dell'elezione del Senato della Repubblica e la cui composizione era affidata a tre diversi musicisti. Nel Fondo Puccini se ne conservano una trentina, praticamente la totalità di quelle che ci sono pervenute essendo andate perdute tutte le partiture composte dai musicisti non appartenenti alla famiglia Puccini ad eccezione di una di Luigi Boccherini anch'essa conservata nella nostra Biblioteca.

Un po' diversa è la produzione di Domenico che annovera, oltre alle composizioni sacre, quelle di genere cameristico destinate alle feste e alle Accademie di corte; troviamo così titoli come *L'Omaggio a S.M.I. e R. Napoleone Primo* e *Ariette a voce sola con accompagnamento di Chitarra*, composizioni di carattere arcadico su testi metastasiani. Con Michele la produzione torna ad essere prevalentemente sacra; nelle sue composizioni, che proseguono la tradizione policorale, si assiste ad una notevole dilatazione degli organici ed una tendenza alla teatralità.

Nel Fondo si conservano anche alcuni manoscritti autografi di Giacomo Puccini risalenti al periodo degli studi milanesi; una raccolta esigua ma di indubbio interesse musicologico e musicale dal momento che alcuni di questi fogli sparsi contengono brevi composizioni o parti di lavori più estesi: è il caso ad esempio dell'*Allegro moderato* e dell'*Adagio* del *Quartetto in Re*.

Il Fondo Bottini

La seconda importante donazione risale al 1933 quando gli eredi del Marchese Antonio Bottini, docente di botanica presso l'ateneo pisano, donarono all'Istituto l'imponente e preziosa raccolta musicale creata tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento da due nobildonne che erano andate in sposa a due rampolli della nobile casata. La prima è Teresa Trenta (1768-1852), bisnonna di Antonio, dama di corte di Elisa Baciocchi che entrò a far parte della famiglia Bottini sposando il marchese Giovanni Battista. A lei si deve la costituzione del nucleo iniziale della Biblioteca formato da circa 460 titoli in buona parte di musica vocale, con una prevalenza della musica operistica, ed un discreto numero di brani strumentali cameristici adatti all'esecuzione domestica. La seconda è Marianna Motroni Andreozzi (1802-1858) nuora di Teresa essendo convolata a nozze con suo figlio il marchese Lorenzo. Allieva di Domenico Quilici compì seri e approfonditi studi di composizione grazie ai quali nel 1820, e dunque appena diciottenne, fu ammessa come *Maestra compositrice* alla prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna. Nella cura della sua preziosa biblioteca di famiglia il Marchese Antonio Bottini profuse la sua mentalità scientifica di insigne botanico, una forma mentis incline alla classificazione e alla catalogazione. Si devono infatti a lui i primi cataloghi del Fondo nei quali un posto di rilievo è assegnato al manoscritto autografo della *Confederazione dei Sabini con Roma* di Luigi Boccherini, una "Tasca" alla cui composizione il grande musicista collaborò nel 1765 prima della sua definitiva partenza da Lucca.

Nella biblioteca di Marianna, formata da oltre 1.400 unità catalografiche, sono presenti tutti i generi sia vocali che strumentali a dimostrazione di un'eccezionale vivacità di interessi musicali. Tutte queste opere, risalenti al periodo a cavallo fra fine Settecento ed inizio Ottocento, furono raccolte in 240 volumi rilegati in modo da consentirne un più facile utilizzo ed una migliore conservazione; a questi volumi si devono poi aggiungere cinque grossi cartolari contenenti fogli sciolti o parti staccate di composizioni presenti nei

volumi rilegati. Il settore della musica vocale comprende un gran numero di partiture di opere complete (fra le quali una delle più interessanti è la prima edizione dell'*Alceste* di C.W. Gluck); ma vi sono anche numerosissimi estratti e composizioni cameristiche che vedono spesso la voce unita ai più svariati e talora inusuali insiemi strumentali come nel caso delle *Canzoni* e dei *Notturmi* per voce, corno inglese ed arpa di Antonio Galli. Sul versante della musica strumentale la fa da padrone la musica cameristica che sicuramente risuonava quasi quotidianamente all'interno delle mura domestiche: settimini, sestetti, quintetti, quartetti e soprattutto trii fra i quali degna di nota è la prima edizione del *Trio op. 97* di Ludwig van Beethoven. Ovviamente molto ricco è anche il settore delle opere di carattere teorico e didattico: per quanto riguarda la composizione, e la didattica in genere, oltre al manoscritto del *Libro di accompagnatura* del suo maestro Domenico Quilici, troviamo la *Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati* di Padre Martini e, vera rarità, *Die Kunst der Fuge* di Johann Sebastian Bach in una rara edizione dello stampatore svizzero Nägeli. Ampia la scelta dei metodi strumentali fra i quali spiccano il prestigioso *Méthode de guitare* di Carulli ed il *Méthode de Harpe* di Pollet. Un posto a parte occupano le numerose composizioni di Marianna anch'esse suddivise nei diversi generi vocali e strumentali, sacri e profani.

Il Fondo di Musica Sacra

Se il Fondo Bottini ci offre, sul versante profano, un quadro assai dettagliato di quelli che furono gli intrattenimenti musicali nelle dimore nobili della Lucca del primo Ottocento, sul versante opposto analogo affresco ci viene fornito dalle oltre 895 composizioni che formano il Fondo di Musica Sacra. La grande varietà di autori stranieri e nostrani e la qualità delle opere in esso presenti ci dicono che la musica non era considerata un mero accompagnamento della liturgia, ma rappresentava un vero e proprio evento, l'occasione per assistere all'esecuzione di un nuovo capolavoro, fosse esso una Messa, un Vespro od un Mottetto. Gli autori presenti nel Fondo sono circa centosessanta e tra di essi è possibile

individuare tre gruppi principali che risultano formati rispettivamente da autori del repertorio sacro internazionalmente noto e diffuso, autori "minori" di area germanica del primo Ottocento, e da autori locali la cui produzione si distingue per la presenza di una forma tutta lucchese, il *Mottettone per la S. Croce* che si eseguiva, e tuttora si esegue all'entrata della processione nella Cattedrale di S. Martino.

Fra gli autori stranieri più rappresentati troviamo Michael e Franz Joseph Haydn, del quale abbiamo la serie completa delle messe, e poi a seguire Mozart, Beethoven e Gounod mentre fra gli italiani, ma pur sempre stranieri per Lucca, abbiamo Cherubini (Serie completa delle Messe), Paisiello, ma anche Palestrina e Padre Martini. Vi sono poi i musicisti locali, fra i quali Fortunato Magi, con i suoi circa 50 pezzi per la maggior parte autografi, è il più rappresentato; anche Michele Puccini, con le sue 42 partiture è molto presente come pure Giovanni Pacini con 25 composizioni.

Il Fondo Antico

Il Fondo Antico è frutto di una lunga serie di piccole donazioni di manoscritti e stampe antiche che furono collocati in mezzo al materiale moderno e che da questo si è ritenuto opportuno separare. Anche in questa raccolta, costituita da oltre 750 brani, come nel Fondo Bottini troviamo musiche appartenenti ai generi strumentali e vocali più disparati e dei più diversi autori, con una netta prevalenza per la musica profana; e vi troviamo anche rappresentanti, con manoscritti autografi ed importanti edizioni a stampa, tutti i più importanti musicisti lucchesi ad iniziare da Geminiani, e poi Filippo Manfredi, Luigi Boccherini e Alfredo Catalani.

La Biblioteca Moderna

Fin qui ci siamo occupati dei fondi antichi ma non dobbiamo dimenticare che stiamo parlando di una biblioteca che è anche al servizio dell'attività didattica e di quella artistica; e c'è da dire che anche su questo versante il patrimonio librario a tutt'oggi esistente non è affatto trascurabile grazie anche alle importanti donazioni

che si sono susseguite ad iniziare dagli anni '70 del secolo scorso.

La prima e sicuramente più ricca e vasta, delle donazioni di materiale bibliografico moderno pervenute all'Istituto è costituita dal Fondo Bonaccorsi; sono oltre 4.000 volumi fra musiche, testi di carattere storico-musicale e musicologico in gran parte in lingua, riviste musicali italiane ed estere che costituivano la biblioteca privata dell'illustre musicologo. Anche in questa raccolta non mancano antiche e preziose stampe antiche come i due primi volumi della prima edizione dell'opera omnia di Bach e una delle prime edizioni del *Dictionnaire de la musique* di J.J. Rousseau.

Risale agli anni '80 la donazione della biblioteca privata di Olinto Barbetti che era stato insegnante di violino e viola nel nostro Istituto. Anche in questo caso materiale cameristico da utilizzare per l'attività didattica e concertistica ma anche preziose e rare stampe antiche come l'edizione completa dei quintetti con due violoncelli di Boccherini pubblicata dall'editore parigino Janet & Cotelle agli inizi dell'Ottocento.

Nel 1995 muore Enzo Borlenghi (1908-1995) che per molti anni aveva insegnato composizione all'Istituto "Boccherini" assumendone anche la direzione negli anni dal 1970 al 1978; pianista e compositore e uomo di vasta cultura, durante la sua lunga ed attiva vita aveva anch'egli messo insieme una discreta biblioteca, formata da oltre 1.400 libri, che i suoi eredi hanno donato all'Istituto insieme ai manoscritti autografi delle sue composizioni. Stessa cosa è avvenuta con la biblioteca di Don Angelo Bevilacqua che è stato nostro insegnante di Canto Corale. Infine Gaetano Gianì Luporini nel 2010 ha deciso di depositare nella Biblioteca dell'Istituto tutti gli originali e le stampe delle musiche composte da suo nonno Gaetano Luporini che dell'Istituto è stato Direttore dal 1902 al 1937.

ELISABETTA PICCIONI

GLI ARCHIVI DELLA MUSICA
NELL'ARCHIVIO DI STATO DI LUCCA



Per affrontare il tema degli archivi della musica presenti nell'Archivio di Stato di Lucca, innanzitutto è opportuno ricordare brevemente i compiti normativamente stabiliti per gli Archivi di Stato: sorvegliare la formazione, acquisire, conservare, inventariare, studiare ed immettere nel circuito degli studi gli archivi prodotti dagli Uffici statali nell'ambito provinciale di competenza.

Dunque il possesso tipico di un Archivio di Stato, almeno sinora a monte della riforma in gestazione, è dato da archivi di carattere amministrativo. Da tali fondi si ricostruisce attraverso fonti di prima mano la storia di un contesto territoriale.

Certo in uno Stato unitario i compiti di un dato Ufficio periferico posto in una città e provincia sono gli stessi del suo omologo posto in un'altra città e in un'altra provincia; ma nell'effettività delle cose esistono poi differenze anche nel più centralistico degli Stati. Questo dipende dal fluire degli eventi quotidiani, diversi da un luogo a un altro, dalle diverse sensibilità e politiche in senso lato perseguite dai singoli Uffici, i cui archivi confluiscono

nell'Archivio di Stato, dalle risposte che gli Uffici stessi furono chiamati a dare a problemi particolari scaturiti dal preciso contesto dove operarono.

Per fare un esempio, gli stessi controlli di legittimità amministrativo contabile compiuti dagli Uffici preposti, che si immagina siano tra le procedure più standardizzabili ed impermeabili a varianti esterne rispetto ai parametri normativi di riferimento, possono invece essere stati quantitativamente e qualitativamente diversificati da luogo a luogo: si pensi solo alle cautele maggiori necessarie nei territori particolarmente esposti ad infiltrazioni della malavita economica organizzata. Le carte, poi versate agli Archivi di Stato, registreranno di conseguenza tali peculiarità operative.

Pur con tutte le possibili singolarità che possano manifestarsi, nel quadro dell'omogeneità di fondo, non è comunque dal nucleo documentario tipico che possiamo trarre elementi per rintracciare gli archivi della musica.

Gli Archivi di Stato stessi, però, hanno sì uno *status* e una missione prefigurati dalla legge ma anch'essi, in quanto Uffici vitali e con una propria storia, hanno loro spiccate specificità. E da dove provengono tali specificità?

A prescindere dalla politica culturale svolta, nel loro ambito di competenza, dai vari Direttori, le caratteristiche peculiari di ogni Archivio di Stato provengono essenzialmente da due elementi: - il posseduto preunitario; - il risultato dell'interazione con la Soprintendenza archivistica di riferimento, si ripete nell'attuale assetto pre-riforma e a partire dalla Legge 22 dicembre 1939, n. 2006 che istituì le Soprintendenze archivistiche.

Ed è da qui che possono arrivare in Archivio materiali di contenuto e tipologia varia e quindi anche archivi di interesse musicale.

Da entrambi questi punti di vista l'Archivio di Stato di Lucca è particolarmente fortunato.

Riguardo al primo elemento, la documentazione preunitaria, è chiaro che essa è in stretta relazione con le vicende storico istituzionali dell'ambito territoriale di pertinenza, innanzitutto, e

con la cura ed il lavoro degli archivisti del passato. Su entrambi i versanti Lucca è quasi inarrivabile: Stato indipendente per lunghi secoli e patria della scuola archivistica lucchese con capofila un uomo del calibro di Salvatore Bongi. Non occorre diffondersi oltre.

Anche l'altro elemento, ossia la collaborazione con la Soprintendenza archivistica, è molto favorevole per l'Archivio di Stato di Lucca.

Le Soprintendenze archivistiche, in sintesi, hanno il compito di vigilare sugli archivi non statali in ambito regionale: di persone, famiglie, enti pubblici territoriali e non territoriali, associazioni, imprese, istituti di cultura, etc. E curano, ove ve ne sia la necessità, il deposito degli archivi di tali vari soggetti produttori presso l'Archivio di Stato afferente territorialmente, che è l'Istituto di conservazione; inoltre sono attive nell'acquisto sul mercato antiquario di carte e volumi a beneficio degli Archivi di Stato, oltre ad occuparsi in genere della valorizzazione e promozione del patrimonio archivistico presente sul territorio. Bene, la Soprintendenza archivistica per la Toscana si segnala per una attività particolarmente attenta, intelligente, innovativa.

E dunque arriviamo ai principali fondi musicali o meglio fondi che contengono dati e informazioni sulla musica a Lucca, che costituiscono fonti per lo studio del tema, conservati presso l'Archivio di Stato di Lucca.

Innanzitutto è doveroso e gradito in premessa riconoscere che per il presente contributo mi sono avvalsa del lavoro svolto nel tempo da Sergio Nelli e Laurina Busti e della loro profondissima conoscenza dell'Archivio di Stato di Lucca, nel quale hanno svolto la loro carriera di Archivisti e si sono imbattuti più volte nella tematica che ci interessa. Un discorso a parte sarà fatto per le eccellenti realizzazioni in materia di Giorgio Tori, per lunghi anni Direttore dell'Istituto.

In particolare Laurina Busti ebbe l'incarico anni or sono dell'indagine, per l'Archivio di Stato di Lucca, sulle fonti documen-

tarie sulla storia della musica, lanciata a livello nazionale dalla Direzione Generale per gli Archivi⁽¹⁾.

A segnalare l'interesse vivo, e non da ieri, della Direzione Generale per gli Archivi per il tema è da ricordare, oltre al censimento richiamato, anche l'Agenda per l'anno 2001, edita dalla DGA, dedicata alla Musica. Tale interesse ha portato il Sistema Archivistico Nazionale (SAN) ad arricchirsi dal 2010 con uno specifico Portale, il bel Portale Archivi della Musica, dedicato in particolare alle fonti musicali del Novecento e contemporanee⁽²⁾.

Ecco quindi un elenco ragionato dei fondi pertinenti, con l'avvertenza che si tratta di una panoramica che sarebbe molto arduo definire completa, tuttavia utile per un primo orientamento.

(1) Dell'accurato lavoro di Laurina Busti, così come dei preziosi suggerimenti di Sergio Nelli, mi dichiaro tributaria.

(2) Si ritiene utile riportare la presentazione del Portale presente sul sito della Direzione Generale per gli Archivi.

“Nell'ambito delle iniziative promosse dalla Direzione Generale per gli Archivi (DGA) volte a organizzare secondo criteri tematici il multiforme patrimonio documentario presente all'interno del Sistema Archivistico Nazionale (SAN), il Portale *Archivi della musica* intende offrire un accesso alle fonti musicali del Novecento e contemporanee, inserito in un quadro d'insieme che illustri il contesto storico, approfondendone gli aspetti specifici, sottolinei il ruolo dei protagonisti e ricostruisca i tratti salienti dei periodi presi in esame anche attraverso il corredo iconografico. Nello specifico, il Portale presenta le schede descrittive dei soggetti conservatori, dei soggetti produttori e dei complessi archivistici relativi alla musica del Novecento, derivanti dal prezioso e capillare lavoro di censimento avviato e curato dalle Soprintendenze archivistiche. I primi risultati del lavoro, iniziato alla fine del 2009, sono stati pubblicati nella primavera del 2010 nella Guida *on line* agli Archivi musicali del Novecento, realizzata dalla DGA in collaborazione con l'Associazione La Stravaganza. Queste descrizioni sono state trasferite all'interno del SAN, da cui vengono richiamate per essere visualizzate sul Portale. Va segnalato che il Portale è un *work in progress*, destinato a implementarsi nel prossimo futuro con l'apporto di nuovi soggetti disposti a condividere un'azione volta a far emergere, tutelare e valorizzare un patrimonio che, per la sua stessa essenza e tipologia, è ad altissimo rischio di dispersione. Il Portale fornisce anche l'accesso alla Rete degli Archivi sonori di tradizione popolare, finalizzata alla conservazione, descrizione e valorizzazione delle musiche di tradizione popolare. Con questa rete si intende creare un sistema informativo esteso a tutto il territorio nazionale, in grado di consentire una fruizione integrata di documenti sonori,

Consiglio Generale (1369-1799)⁽³⁾

Nello sterminato e relevantissimo fondo, in particolare nelle filze delle *Scritture pubbliche* (1549-1799) e nelle *Scritture segrete* (1565-1799) si possono trovare notizie in special modo riguardo ai musicisti di Palazzo.

Camarlingo Generale (1329-1798)⁽⁴⁾

Il fondo è di eccezionale consistenza e di importanza capitale in quanto, attraverso le notizie finanziarie plurisecolari che offre, rende possibile ricostruire storie e vicende sui più svariati aspetti della vita cittadina. Per un arco temporale che va dal '500 al '700 si trovano anche notizie sulle spese affrontate per i musicisti con i loro nominativi.

Deputazione sopra la musica di S. Croce (1545-1803)⁽⁵⁾

Si tratta di due buste contenenti testimonianze sulle celebrazioni della solennità di S. Croce, particolarmente sentita in Città e festeggiata con una solenne funzione religiosa in S. Martino oltre che con fiere, spettacoli di vario genere e musiche. Il primo volume contiene cinque registri legati nei primi tre dei quali si trovano nomi di musicisti e note di pagamento, negli altri due deliberazioni dei Deputati. La busta n. 2 contiene scritture sia relative alla musica, sia alle corse dei cavalli che pure avevano luogo in occasione della S. Croce. Le notizie relative alla musica coprono un arco temporale di circa due secoli, 1612-1801.

cartacei, visivi, fotografici, acquisiti attraverso specifiche campagne di rilevazione. La rete presenta al momento il materiale raccolto in Puglia, Basilicata e Campania. È articolata in poli situati presso gli Archivi di Stato, dove sono concentrati e resi consultabili, attraverso postazioni multimediali, i repertori delle varie regioni.

(3) SALVATORE BONGI, *Inventario del Regio Archivio di Stato*, Lucca 1887, vol. I, pp. 133-146.

(4) S. BONGI, *Inventario*, cit., vol. II, pp. 6-8.

(5) S. BONGI, *Inventario*, cit., vol. I, pp. 237-8.

Deposito Istituto Musicale Pacini (1748-1785)

Il fondo è costituito da parte del diario di Giacomo Puccini *senior*. Sono presenti tre registri con notizie varie sull'attività musicale in Città.

Cura sopra il teatro (1754-1800)⁽⁶⁾

I tre pezzi di cui è costituito il fondo danno notizia delle manutenzioni all'immobile del Teatro pubblico, prima del maggio 1754 gestito direttamente dall'Offizio sopra le Entrate, e alla concessione del Teatro a compagnie e impresari con la relativa corrispondenza.

Liceo Reale e Direzione della Pubblica Istruzione (1819-1849)⁽⁷⁾

Nel fondo si trovano notizie su Giovanni Pacini, in particolare sul conferimento del titolo di Professore di Contrappunto ed altro sul medesimo musicista.

Dono Pellegrini

Si tratta di n. 51 pezzi e n. 425 libretti d'opera. Dal materiale, non ancora esplorato a fondo, si possono ricavare numerose notizie sugli spettacoli lucchesi; i libretti d'opera vanno dal sec. XVII al XIX.

Legato Cerù

Il legato, consistente in n. 260 pezzi, è ricco di notizie e informazioni in molteplici ambiti. Per quello che qui interessa hanno particolare spicco i voll. 142, 171 e 202.

Il vol. 142 *Spoliazione da questione, ed osservazioni sopra quella, in Miscellanea Storica M.SS. 1600, 1700, 1800* è costituita da un manoscritto denominato *Appunti e studi sulla musica*, il cui autore si ipotizza sia Antonio Puccini.

(6) S. BONGI, *Inventario*, cit., vol. I, pp. 235-7.

(7) S. BONGI, *Inventario*, cit., vol. III, pp. 242-252.

Il vol. 171, *Musica in Lucca. Memorie e documenti* (1699-1877) è composta da n. 75 fascicoli, nei quali sono presenti contributi di Michele e Domenico Puccini e notizie su scuole di musica.

Il vol. 202, *Notizie di musicisti e lettere autografe relative* (1739-1885) è provvista di un repertorio alfabetico posto all'inizio.

Teatro Pantera e Casino de' Nobili (secc. XVIII-XX)

Il fondo, 98 pezzi, unisce le carte relative al Teatro Pantera, costruito nel 1769 sotto l'egida dell'Accademia "Meliora legit" e quelle del Casino dei Nobili, costruito nel 1775, a motivo del fatto che le due istituzioni ebbero, dopo la seconda guerra mondiale un unico proprietario.

Il fondo conserva carteggi relativi all'attività del teatro, spettacoli, palchi, impresari e compagnie teatrali quali la Vitaliani, la Perdetti, la De Angelis-Duse e notizie sul cinema Astra, nonché piante e disegni.

Banda strumentale (1798-1931)⁽⁸⁾

L'11 luglio 1796 si costituì in Lucca una banda strumentale, che ricevette l'approvazione ufficiale dal Magistrato de' Segretari il 26 febbraio 1798 ed il 29 maggio dello stesso anno, nella regolamentazione modificata e accresciuta, la convalida del Collegio degli Anziani. La banda, composta di venti elementi, ebbe per maestro il sacerdote Luigi Orsolini ed a capo Giovambattista Baccelli. Un decreto emanato dal Governo Provvisorio il 12 marzo 1801 la trasformò in corpo militare e la aggregò al Battaglione Lucchese. Fu poi aggregata ad altre compagnie militari e nel 1818 mutò il nome in Banda del Battaglione Maria Luisa.

Il fondo si componeva di un unico pezzo: un registro del 1798 contenente i Capitoli della banda con approvazioni e aggiunte. In seguito vi fu aggiunto al n. 2 un registro dal titolo "Banda musicale di Lucca. Cenni storici di Casimiro Barsotti", donato dall'auto-

(8) S. BONGI, *Inventario*, cit., vol. I, pp. 238.

re all'Archivio di Stato nel 1932 e contenente, tra l'altro, pregevoli figurini acquerellati dal 1826 al 1924.

Real Cappella e Scuola di Musica, poi Istituto Musicale (1823-1852)⁽⁹⁾

Con decreto dell'8 dicembre 1818 Maria Luisa di Borbone, per risollevare la formazione e l'educazione musicale in Lucca allora in un momento critico, istituì la Cappella musicale. Il 25 luglio 1825 il duca Carlo Ludovico la soppresse per fondarne una nuova con l'unione alla scuola sino allora tenuta da Domenico Quilici. Infine il 14 agosto 1842 l'insegnamento musicale lucchese fu riordinato con la creazione dell'Istituto Musicale di cui fu Direttore Giovanni Pacini. Un decreto del 1849 lo aggregò all'Istituto Musicale Fiorentino, fino alla soppressione nel dicembre 1851

Il fondo contiene protocolli, scritture, moduli, regolamenti, minute di lettere di Giovanni Pacini, registri di alunni e carte amministrative.

Deputazione sulla musica di S. Croce (1833-1849)⁽¹⁰⁾

Il mutamento dei governi non fece interrompere l'usanza in Lucca di festeggiare con particolare solennità e con musiche la festa di S. Croce. Con sostanziale continuità l'apparato musicale fu affidato ad una Deputazione, con iniziale conferma di quella già in carica. Dal 1839 ne furono incaricati collegialmente il Gonfaloniere di Lucca, il Direttore della Pubblica Istruzione e l'Operaio della Cattedrale. Il fondo si compone di tre pezzi. Al n. 1 vi è un registro contenente deliberazioni della Deputazione,, "Stati dei componenti la Musica", notizie sulle spese e protocolli degli atti della Deputazione. Al n. 2 è posto un quaderno con "Cenni di Protocollo riguardanti la Musica di S. Croce dall'anno 1845 in poi". Infine al n. 3 vi è una busta con scritture dal 1839 al 1849.

(9) S. BONGI, *Inventario*, cit., vol. III, pp. 259-63.

(10) S. BONGI, *Inventario*, cit., vol. III, pp. 263.

Unione mandolinistica lucchese (secc. XIX-XX)

Nel fondo della Società, fondata nel 1822 da Silvio Meschi, si trovano molti spartiti di opere dei più famosi compositori quali Chopin, Mozart, Verdi, Mascagni, Puccini, Bizet, Wagner ed altri. Si trovano inoltre i resoconti giornalistici dei concerti eseguiti sino al 1940. Sono anche conservate due bandiere, una in seta beige, con cordone, frange dorate, un ricamo di mandolino e, ricamata in giallo, la scritta "Unione mandolinistica Empoli. Giugno 1904"; l'altra in velluto azzurro e frange color argento con la dicitura "Tre medaglie d'oro date alla patria. Unione mandolinistica PNF lucchese. OND"

Dono Barsotti (sec. XX)

Si tratta in particolare di una raccolta di articoli di giornale dedicati all'attività musicale, teatrale e alla cronaca cittadina. Contiene anche diversi manifesti teatrali, tutti del XX secolo.

È inoltre da tener presente che nello stesso *Archivio dei Notari*, vera miniera di informazioni di ogni genere, è possibile reperire notizie su musicisti. Analogamente può dirsi per i grandi Archivi privati *Sardi*, dove si trovano ad esempio ricevute per musiche eseguite in occasione di monacazioni del '700, e *Tucci*, in cui tra l'altro si trovano spartiti e testi musicali dei secc. XVIII e XIX, manoscritti e a stampa, pervenuti con le carte d'archivio.

Aldilà dei fondi conservati, un eccezionale interesse rivestono i frammenti di testi musicali, la cui ricostituzione, necessariamente parziale, si deve all'opera di Giorgio Tori.

Per realizzare coperte membranacee di pezzi di diversi fondi, secondo una pratica seicentesca di riuso ben nota, furono utilizzati anche bifoli contenenti brani di musiche sacre, in particolare Antifonari, riferibili alla liturgia delle Ore, e Graduali, riferibili alla liturgia della Messa. Nella selezione delle pergamene con notazioni musicali operata da Tori, tra tutte quelle da lui stesso reperite, è così venuto alla luce un *corpus* di 133 frammenti di Antifonari. Esso è

stato restaurato e catalogato con catalogo a cura di Laura Venturini. Si tratta dei *Fragmenta Codicum*, frutto di un'operazione che ha portato alla rinascita di un volume di straordinario interesse, formato da documenti musicali del XII e XIII secolo. Un analogo procedimento di ricomposizione di *disiecta membra* è alla base dei due noti Codici musicali trecenteschi, il Codice Mancini ed il Codice Strohm.

Il *Codice Mancini*, di ottanta pagine, è stato costituito con il recupero di coperte di volumi notarili, incrementato anche da Giorgio Tori e Sergio Nelli. La sua particolarità nell'ambito della storia della musica consiste nell'esser dedicato a musica profana in lingua volgare italiana e francese.

Il *Codice Strohm* è un manoscritto in pergamena di musica sacra, recuperata da coperte di pezzi archivistici della magistratura *Curia del Fondaco* e dell'*Archivio dei Notari*. La prima individuazione si deve al musicista Reinhard Strohm, con successivi reperi-menti di Sergio Nelli. Risulterebbe provenire dalle Fiandre.

A questo punto è bene dire che si hanno presenti, ma non si condividono, le possibili obiezioni a operazioni quali quelle ora descritte da parte di taluni studiosi che criticano interventi radicali tali da modificare, anche in minima parte, la struttura della documentazione così come ci è pervenuta. Se in generale è del tutto raccomandabile ogni scrupolo e cautela, estremi, nella manomissione di qualsiasi testimonianza antica, tanto che anche lo stesso restauro parte in fondo da un'ipotesi critica, è peraltro necessario, a modesto avviso della scrivente, in casi quali quello sopra illustrato non rimanere irretiti da uno sterile omaggio all'esistente.

Dopo aver ricordato per quali vie possano giungere in un Archivio di Stato testimonianze circa la storia della musica ed aver analizzato ciò che effettivamente si conserva presso l'Archivio di Stato di Lucca, pur senza pretesa di completezza, sia consentito concludere con qualche sintetica osservazione sulla tematica.

I fondi musicali presentano una intrinseca complessità. Spesso, accanto ad una parte testuale si trovano parti musicali scritte con

notazione comune. La frequente compresenza di scrittura testuale e musicale pone problemi che postulano o che l'archivista padroneggi insieme profonde competenze interdisciplinari o che si instauri una stretta collaborazione tra archivista e musicologo.

D'altra parte la musica chiama in causa l'orecchio più che l'occhio ed è anche da tener conto che indietro nel tempo spesso gli spartiti costituivano delle tracce aperte alle improvvisazioni ed ai 'completamenti' dei musicisti con esiti diversi ad ogni esecuzione. Anche in presenza degli spartiti la riproduzione della musica del passato è molto ardua.

Si osserva poi che gli archivi della musica registrano negli ultimi anni un interesse crescente. E questo è senz'altro positivo. Il risultato può essere però un arcipelago di basi di dati non interconnesse e di centri di studio scollegati o, nel peggiore dei casi, in concorrenza tra loro. D'altra parte imbrigliare in partenza le energie spontanee che da più parti si rivolgono alla storia della musica è, prima ancora che inopportuno, impossibile. Lo stesso vale del resto per altri campi di studio.

Una risposta che la Direzione Generale per gli Archivi, responsabile del settore nell'ambito del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, ha dato è stata quella di costituire Portali tematici⁽¹⁾. Si tratta sicuramente di uno strumento molto utile, pur se più rispondente in senso stretto a criteri bibliotecari che strettamente archivistici. Tra questi vale la pena nel presente ambito segnalare, oltre al Portale della Musica di cui sopra, anche il Portale "*Verdi on line*". In ogni caso si avverte l'esigenza di una *governance*, per usare un termine molto in uso seppure in altri contesti, per tenere le fila delle varie iniziative, dare un indirizzo unitario e significativo ai vari soggetti che spontaneamente si cimentano e soprattutto assicurare il dialogo tra i vari sistemi di archiviazione.

Infine è bene ricordare che, se si assiste ad un risveglio dell'attenzione diretta alle fonti per la storia della musica, molto lavoro è

(11) <http://san.beniculturali.it/web/san/archivi-tematici>.

ancora da fare, gli stessi Archivi di Stato probabilmente nascondono ancora molti 'tesori'. Ed è gradito concludere rammentando una recente scoperta fatta proprio all'Archivio di Stato di Lucca, che ha svelato notizie biografiche di un certo rilievo su Giacomo Puccini.

Per una felice intuizione di Sergio Nelli, è stato 'interrogato' un archivio aggregato al ben più consistente archivio Tucci, depositato presso l'Archivio di Stato di Lucca nel 2002 ed oggetto di un sapiente lavoro di inventariazione di Nelli. Si tratta dell'archivio della *Scuola maschile privata in Lucca dell'Ab. Maestro Luigi Nerici e Comp.*

Ebbene, già un primo esame delle carte ribalta la convinzione degli studiosi che il Maestro avesse ricevuto i primi rudimenti musicali e l'istruzione elementare in modo non regolare e che il suo primo vero maestro fosse stato lo zio Fortunato Magi, docente all'Istituto Pacini. Non è così. Il piccolo Giacomo risulta iscritto alla scuola Nerici dal 5 dicembre 1864 fino al passaggio diretto all'Istituto musicale il 19 luglio 1868. La sua generale istruzione e soprattutto il suo prodigioso cammino nel mondo della musica iniziano in maniera strutturata e non autodidattica, in mezzo a coetanei lucchesi appartenenti ad un ceto agiato. Nella scuola Giacomo Puccini fu anche inserito tra i soprano, ossia tutti i piccoli cantori del coro di voci bianche che l'Istituto inviava ai principali eventi cittadini, per passare nel 1868, vicino ai dieci anni, tra i contralto.

L'archivio Nerici, attualmente oggetto di inventariazione e studio, a parte lo straordinario interesse che riveste per la biografia di Puccini, consente di ottenere maggiori informazioni sul generale ambito dell'istruzione musicale a Lucca nella seconda metà dell'Ottocento.

MARCO PAOLI

L'ARCHIVIO MUSICALE DELLA BIBLIOTECA
STATALE DI LUCCA
LIBRI CORALI MEDIEVALI E RINASCIMENTALI,
FONDO PUCCINIANO E ALTRO



Uno dei fondi manoscritti più rilevanti conservati nella Biblioteca Statale di Lucca è quello dei Libri corali. Comprende 34 codici, con differenze di contenuto liturgico, in quanto Graduali, Antifonari, Responsoriali, Ordinari ecc., estesi cronologicamente per un ampio periodo, dalla seconda metà del secolo XIII fino al secolo XVIII inoltrato, ad attestare la fortuna del canto gregoriano quale sostegno del testo liturgico in latino, non a caso riconosciuto dalla Chiesa Cattolica, con una costituzione emanata dal Concilio Vaticano II, come “canto proprio della liturgia romana”. Il fondo lucchese rispecchia la consistenza dei principali conventi lucchesi, in quanto 11 corali sono appartenuti ai Domenicani di S. Romano, 7 ai Frati Minori di S. Francesco, 3 agli Eremitani di S. Agostino, 5 ai Carmelitani di S. Pier Cigoli; mentre gli altri sono di provenienza incerta.

La prevalenza dei manoscritti pergamenei (28), mentre solo 6 sono cartacei, attesta il pregio della raccolta, se pensiamo alle migliaia di pagine, in tutto ben 9164, su cui sono stati vergati cal-

ligraficamente notazione e testo. Lascio ad altri la stima di quanti animali siano stati necessari per reperire le membrane occorrenti, e non posso nemmeno dimenticare in proposito che la più antica ricetta per la lavorazione della pergamena è conservata a Lucca, tra le *Compositiones* del codice 490 della Capitolare lucchese. E' un fatto che se il canto liturgico è a base ornamentale, nel senso che esso si fonda sull'ornamento e variazione di formule tradizionali, un conseguente parallelismo ha imposto alla tipologia del libro corale, fin dalle sue origini, un'ornamentazione esteriore delle carte, affidata a calligrafi e miniatori. Nel caso del fondo della Biblioteca, prendendo in considerazione solo i 28 codici pergamenei, si registrano 970 lettere calligrafiche, realizzate cioè in punta di penna, 313 lettere decorate, cioè eseguite con il pennello, ma solo con decori vegetali, e 92 iniziali miniate, vale a dire recanti una figura o una scena. Il numero di queste ultime non è rilevante, ma bisogna pensare che sono miniature di grandi dimensioni e che sono corredate da fregi, bordature e droleries. Interessante per gli storici dell'arte il nucleo miniatorio duecentesco del Ms. 2648 e 2654, un Antifonario Temporale e un Antifonario Santorale, da S. Romano, e gli Mss. 2649 e 2650, anch'essi da S. Romano, costituenti un 'Liber Missarum de tempore' completo, con miniature realizzate dalla suora domenicana Eufrosia Burlamacchi nel 1527 su pergamena donata ai Domenicani lucchesi dal nobile Stefano Spada.

Dal punto di vista musicale, il fondo costituisce un repertorio vastissimo per varietà tipologica di canti (antifone, introiti, alleluja, responsori, tratti, offertori, inni, etc.) , per la tipicità di alcuni santorali spiccatamente lucchesi, oppure per documentare, ad esempio, il prototipo della liturgia domenicana, come con il *Pulpitarium* del quattrocentesco Ms. 2653.

Esaurito il capitolo dei Libri Corali, il fondo musicale antico della Biblioteca presenta dei veri e propri cimeli, costituiti sia da libri liturgici di provenienza monastica, che da opere di teoria musicale, che da raccolte di sonate per liuto o di mottetti sacri.

Uno dei più antichi è il Ms 1425, un Collettario benedettino del XI-XII secolo, ovviamente membranaceo, in scrittura minuscola carolina proveniente dal Monastero dei SS Pietro e Paolo di Hirsau nel Baden-Württemberg. La parte musicale è costituita da un frammento di antifonario con parte dell'ufficiatura feriale, dove la notazione musicale è quella puramente neumatica di tipo tedesco, certamente non posteriore alla prima metà del secolo XII, le cui caratteristiche, limitandoci ai neumi di base, sono: *virga* con testa assai accentuata e volta a destra; *pes* col primo membro arrotondato in cima e col secondo che prima di volgere in alto tocca l'estremità sinistra del primo; *flexa* con il primo membro che va in obliquo verso destra, si spiana poi quasi orizzontalmente e da quel punto parte in secondo.

Di pari epoca il Ms. 1781, un *Rituale Romanum* del sec. XI-XII, scritto in beneventana e proveniente probabilmente da Sulmona, perché vi è nominato in due litanie Panfilo vescovo di quella città. Significative le parti musicali che si riferiscono principalmente all'ufficio dei defunti. La notazione è del tipo beneventano-cassinese, ed è adiaستمatica, cioè senza rigo musicale. Infatti il notatore, per spaziare i neumi, si è servito della linea secca tracciata per il testo. Compare anche la linea colorata in rosso corrispondente al *fa*, e raramente quella gialla corrispondente all'*ut*.

Al secolo XV, alla prima parte di esso appartiene il nucleo principale del Ms. 1061, un codice miscellaneo proveniente dall'Ospedale di San Pellegrino dell'Alpe in Garfagnana. Il manoscritto, cui è unita una carta topografica seicentesca della Garfagnana, è noto per contenere il testo della leggenda di San Pellegrino. Stessa importanza agiografica è nella parte musicale contenente l'ufficio proprio del santo con notazione neumatica quadrata su tetragrammi rossi.

Al Quattrocento avanzato risale *l'Ordinario Musicale*, Ms. 1465, appartenuto al monastero brigidiano del *Paradiso* di Firenze, elegante codice membranaceo contenente uffici sia diurni che notturni, all'interno del quale rivestono particolare interesse sei carte contenenti una serie di formule mnemoniche da cantarsi ciascuna

secondo uno degli otto modi della modalità del canto gregoriano, detti “*primus-octavus tonus*”.

Ai primi del Cinquecento è assegnabile il Ms. 1984, appartenuto al Convento Domenicano femminile di San Domenico, scritto, rubricato e miniato in due capilettara istoriati, da quella suor Eufrasia Burlamacchi, elegante miniatrice domenicana la cui personalità è stata ricostruita recentemente a partire dallo studio di chi vi parla del 1977. Si tratta di un *Cantorino* ovvero di un *Directorium Chori* che inizia, dopo il calendario, con una esemplificazione di parti musicate dove il ritmo è dato dalla quantità sillabica delle parole (monosillaba, disillaba, trisillaba).

Dal punto di vista teorico, segnalo due manoscritti quattrocenteschi. Il Ms. 359, contenente la trascrizione di sei trattati del matematico, astronomo e teorico di musica padovano Prosdocimo de' Beldomandi (1380-1428). La trascrizione non deve essere di molto posteriore alla morte dell'autore sia per la filigrana utilizzata simile a BRIQUET, n.11725 (Firenze, 1423-24), sia per la decorazione miniata assegnabile ad un miniatore dell'Italia settentrionale dei primi decenni del Quattrocento. Il codice è appartenuto alla biblioteca dei Canonici Lateranensi di San Giovanni in Verdara a Padova e pervenuto poi al monastero di S. Frediano di Lucca, appartenente alla stessa congregazione. Il manoscritto contiene sei trattati di Prosdocimo ed un settimo anonimo, che prendono in considerazione le metodologie teoriche e pratiche del canto gregoriano, con la trascrizione di musica figurata sia su rigo pentalinea rosso, sia su rigo tetralinea rosso.

Passiamo ora al Ms. 361, contenente il trattato, celebre in tutto il Medioevo del *Liber de Musica* di Severino Boezio. Si tratta di un codice cartaceo del secolo XV, anch'esso, come il precedente, proveniente del Monastero di S. Frediano di Lucca, tramite quello padovano di San Giovanni in Verdara. Il testo, vergato in una semi-gotica dai tratti calligrafici, è arricchito da numerosi paradigmi tracciati con lo stesso inchiostro bruno negli spazi lasciati dal copista del testo, per esprimere le proporzioni musicali (con numera-

zione arabica) e, con letterine, le forme delle scale elleniche ispirate al classico lavoro di Alipio.

Altro cimelio musicale della Biblioteca è il Ms.774, codice miscelaneo di diverse mani databile tra il 1580 e il 1597, recante un titolo complessivo "INTAVOLATURA DI LEUTO DA SONARE E CANTARE . Come è noto, l'intavolatura è un sistema di notazione musicale adatto per gli strumenti a corda, consistente in un numero di linee orizzontali ciascuna rappresentante una corda dello strumento; nel nostro caso sei righe su cui sono distribuiti i numeri indicanti la tastatura, con al disopra del rigo i segni del valore delle note. I cinquanta fogli di cui si compone sono interamente scritti e contengono trascrizioni di musiche di danza e di musiche per opere vocali. Le danze ivi contenute sono le più tipiche del Rinascimento (spagnoletta, tordiglione, pellicciotta, pavaniglia, canario, corrente, passamezzo, romanesca, fiorentina) ad attestare l'ampia informazione musicale del possessore del codice, congetturalmente identificato da Kirkendale nella nobile poetessa lucchese Laura Guidiccioni, solita a comporre versi poi musicati da celebri musicisti quali il romano Emilio Cavalieri. Del resto è indubitabile l'origine lucchese del codice, come documenta anche la presenza della sonata "Sù sù populo luccese".

Interessanti le annotazioni manoscritte: "Questo passo in mezzo non si può suonare se non si suona in compagnia"; "Questa gagliarda è un poco fastidiosa. Da imparare però non da pigliare"; "La corrente balletto francese. La seconda parte si fa per sonarla, ma ballando non occorre". Il codice, oltrechè costituire un documento per la storia della musica a Lucca, rappresenta un esempio di una categoria di manoscritti musicali piuttosto rara, considerando che il censimento dei manoscritti di intavolatura del XVI secolo curato dalla Appalachian State University ne conta diciotto nelle raccolte pubbliche italiane.

La musica rinascimentale, stavolta sacra, è rappresentata anche dal Ms.775. Si compone di sessantatrè carte, e la grafia del copista e il repertorio delle composizioni, ci portano ad autori in area franco-fiamminga e ad un'epoca precedente la stesura del Ms. 774, vale

a dire tra il 1532 e il 1540. Contiene mottetti sacri di celebri compositori oltremontani come Tylman Susato, Jacques Arcadelt, Petrus Cadeac, Adrian Willaert. Contiene musica figurata a quattro righe, vergata in forma calligrafica, con ogni pezzo contenente, prima dell'incipit, il segno della chiave, gli accidenti, il segno della misura, le pause e le prime note del canto in semplici lettere alfabetiche.

Contribuiscono a definire la datazione due componimenti: il n° 40 "Hadriacos numero si quis coomprehendere" di Willaert, che fu composto per la visita del Cardinale Ippolito Medici a Venezia nell'ottobre del 1532; e il N° 5 "Letemur omnes festivumque diem" che nomina espressamente il riottenimento del Ducato di Milano da parte di Francesco II Sforza avvenuto nel 1529 ("Franciscus Sfortia ... superatis Hostibus in pristinam fortunam restitutus"). Il Seicento e il Settecento sono rappresentati da una raccolta di libretti a stampa, di cui piace segnalare un gruppo di testi composti dal drammaturgo lucchese e poeta di Leopoldo I d'Austria Francesco Sbarra. Accanto ai melodrammi, si trovano poi i testi per i concerti e spettacoli musicali in occasione delle Tasche. La raccolta prosegue con il secolo successivo fino a comprendere n. 750 pezzi.

A conclusione di questa rapida carrellata, un cenno all'importante fondo pucciniano. Se nel 2001 erano stati acquisiti 4 minuetti in redazione manoscritta di Giacomo, e se nel 2004 era stato acquisito un piccolo gruppo di autografi, in numero di 12, tra lettere e cartoline; nel 2006, con una dotazione speciale della Direzione Generale Biblioteche è stata acquistata una prima tranche della collezione di documenti pucciniani di proprietà degli eredi della famiglia Bonturi Razzi, parenti della moglie del compositore.

Tale prima parte si compone di oltre trecento documenti, fra i quali tre pezzi musicali comprendenti una rara edizione dello spartito di "Edgar" con numerosi interventi di mano dell'autore, e indicazioni sceniche per la rappresentazione lucchese del 1891. L'anno successivo, grazie ad una dotazione speciale tratta dai fondi

ARCUS è stata completata l'acquisizione della collezione, con la seconda tranche di duecento documenti, scritti autografi, telegrammi, lettere, rendiconti dei rapporti economici con Casa Ricordi e l'abbozzo del tema di un'opera in forma di parodia.

L'intero fondo appena descritto è interamente e liberamente disponibile in forma digitale sul portale ministeriale INTERNET CULTURALE.

BEATRICE ROMITI

GLI ARCHIVI DELLA MUSICA
E LE CARTE DEL MAESTRO GAETANO LUPORINI
(1865-1948)



Tra le diverse tipologie archivistiche, una posizione di crescente attenzione è riconosciuta negli ultimi tempi agli *archivi della musica*, tra i quali si distinguono molte realtà tra di loro assai diversificate: vi sono quelli prodotti da pubbliche istituzioni, sia statali, sia non statali, quelli che sono la conseguenza di attività private, semplici e complesse e, infine, quelli che provengono da istituzioni ecclesiastiche e religiose che, come è noto, più di altri godono di un'antichissima prestigiosa tradizione e si presentano con una consistenza e con una qualità di alto significato⁽¹⁾.

(1) <http://www.archivi.beniculturali.it/index.php/archivi-nel-web/portali-tematici/archivi-della-musica>. Il portale è stato inaugurato a Pescara il 17 dicembre 2011 "...al momento, limitato esclusivamente al Novecento, mette a disposizione dell'utente la possibilità di accedere a 54 istituzioni che conservano nell'insieme 120 archivi musicali. Sono inoltre presenti una storia della musica italiana organizza-

Le carte private, specialmente quelle prodotte da *singoli musicisti*, richiamano di solito meno pressanti attenzioni per molti motivi sia perché spesso rientrano in una sfera di massima riservatezza, sia perché risentono di atteggiamenti di disinteresse conseguente alla natura stessa dell'attività che sta alla base: se un certo richiamo proviene da partiture, spartiti e simili, non altrettanto avviene per i carteggi, per gli epistolari e altre carte; d'altra parte, è comprensibile che sia così, poiché l'attrattiva verso un compositore deriva prima di tutto dalla sua musica. Vi sono eccezioni che si creano quando il musicista ha raggiunto una notorietà tale da suscitare curiosità per conoscere anche aspetti particolari della sua vita⁽²⁾.

In riferimento a questa ultima considerazione i casi sono molti e, visto che siamo a Lucca, possiamo ricordare quello limite di Giacomo Puccini, uno degli operisti più eseguiti al mondo, attorno al quale si sono scritti innumerevoli libri, articoli che hanno toccato temi della sua vita che solo per diafano riflesso avevano attinenza con la sua professione in senso stretto. Attualmente è in

ta per grandi temi (attualmente in fase di revisione), 100 biografie e 10 percorsi tematici, corredati da oltre 300 oggetti digitali che attestano la grande varietà delle tipologie documentarie presenti negli archivi musicali (partiture e spartiti manoscritti e a stampa, bozzetti, figurini, manifesti, programmi di sala, recensioni, ecc.). Da questo Portale è possibile accedere alla *Rete degli archivi sonori della musica di tradizione popolare*, realizzata in collaborazione con l'Associazione Altrosud e finalizzata a raccogliere documenti etnomusicali relativi a tre regioni meridionali: la Puglia, la Basilicata e la Campania. Reperate attraverso un'indagine capillare che ha coinvolto non solo istituzioni pubbliche, ma anche soggetti privati, queste preziose testimonianze, riversate su supporto digitale, sono fruibili parzialmente sul web e integralmente presso gli Archivi di Stato con sede nei rispettivi capoluoghi di regione³.

(2) Tra le diverse attività svolte all'acquisizione di archivi di musicisti si segnala l'opera svolta in maniera attiva e fattiva dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia <http://www.cini.it/>. La Fondazione, tra i diversi archivi, conserva, grazie al dono fatto dalla moglie Anna Maria Toro e dai figli Giovanni e Paolo Guaccero, l'archivio di Domenico Guaccero all'interno del quale si trovano circa 400 tra schizzi, abbozzi e stesure autografe, 5.000 pagine (appunti, testi manoscritti e dattiloscritti), oltre 300 lettere, 250 tra nastri, audiocassette e videocassette, oltre a brochures, programmi di concerti, libri, riviste e ritagli di giornale. Si citano inoltre i fondi di Giacomo Manzoni acquisito nel marzo 2013, di Roman Vlad acquisito nel luglio 2013, di Giovanni Salviucci acquisito nel novembre 2013 ed Egisto Macchi acquisito nel marzo 2014.

corso un progetto editoriale relativo al suo epistolario che avrà dimensioni estesissime⁽³⁾. Un altro esempio recente, che ha richiamato l'attenzione del mondo archivistico, confluendo nella realizzazione di attività di riordinamento e di inventariazione ha coinciso con l'intervento effettuato da Stefano Moscadelli sull'archivio di *Fabrizio De André*: un'operazione che ha offerto un segnale mirato sia alla conservazione che alla valorizzazione di materiali di interesse nazionale con la consapevolezza di evitare agli stessi quei rischi che sono assai diffusi in queste tipologie documentarie⁽⁴⁾.

Se sappiamo che la struttura degli *archivi della musica*, in considerazione delle loro multiformi finalità e delle loro differenti modalità di formazione, risulta assai complessa e articolata: notiamo come all'interno di tale multiforme categoria quelli prodotti da *singoli musicisti* risultino ancora meno omogenei, in presenza di una documentazione per niente uniforme e, anzi, assai variegata e diversificata. In essi si nota, ad esempio, come nel naturale accumularsi carte pentagrammate, possano essere intercalati da frammenti musicali, da appunti, da bozze di testi poetici, ma anche da tradizionali scritture contenenti lettere, da documenti personali, professionali e famigliari e simili⁽⁵⁾.

Questi reperti, inoltre, possono trovarsi assieme ad altri materiali, costituiti da raccolte di interesse biblioteconomico, come libri, giornali, manifesti, locandine, programmi di sala, sino a giungere ai libretti a stampa di opere musicali e simili o altri materiali che testimoniano comunque le diverse tipologie delle attività svolte. Assieme a documenti ospitati su materiali cartacei, inoltre, se ne possono trovare altri prodotti e conservati su supporti di natura

(3) Per il progetto legato alla digitalizzazione e alla messa on line delle carte Pucciniane conservate anche in istituti diversi si veda <http://www.progettopuccini.it/page.php?page=12&langId=1>.

(4) *Archivio d'Autore: le carte di Fabrizio De André*, inventario a cura di Marta Fabbrini e Stefano Moscadelli, introduzione di Stefano Moscadelli, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2012.

(5) GIORGETTA BONFIGLIO DOSIO, *Primi passi nel mondo degli archivi*, Padova, Cleup, 2003, pp. 74-75.

diversa: tra questi possiamo ricordare i films otto e superotto, le diapositive, i nastri con incisioni sonore e video, i microfilms, i dischi in vinile, le audiocassette, le videocassette e simili strumenti che negli anni a noi più vicini sono stati sostituiti da nuovi supporti audiovisivi, in movimento o fissi che sono la rappresentanza di una rivoluzione tecnologica nella quale sono comparsi, ma poi altrettanto rapidamente spariti, moltissimi modelli di gestione; basti pensare ai floppy disk, nelle loro diverse dimensioni, al loro rapido tramonto, per fare spazio a quei cd che parevano il limite massimo da raggiungere e che hanno avuto una vita altrettanto breve; né si può prevedere quale sarà il futuro delle attuali innovazioni digitali. Gli *archivi della musica* passano oggi necessariamente attraverso questi percorsi⁽⁶⁾.

Proprio in tali *archivi* le diversità e le complessità dei supporti contribuiscono a originare dubbi e difficoltà, in riferimento alle modalità di descrizione, non essendo del tutto agile stabilire se essi appartengano alla sfera archivistica, a quella bibliotecaria o a quella museale: in relazione alla prima possibilità, non mancano le incertezze, specialmente quando si intende procedere al riconoscimento di quel *vincolo naturale* che, necessariamente presente nella documentazione archivistica, non sempre viene riconosciuto con facilità; eppure questa operazione risulta basilare perché solo quando si è in presenza di un vero e proprio archivio si possono e si devono applicare quelle regole tecniche descrittive che si differenziano da quelle che si applicano alle raccolte. Le operazioni di individuazione richiedono oltretutto molta competenza poiché, in non poche realtà, il nesso originario può risultare occultato, ma riconoscibile solo dopo un'attenta, accurata e non semplice analisi⁽⁷⁾.

In ogni caso, poiché il soggetto produttore, per poter essere analizzato in modo corretto nelle sue molte attività, avrebbe dovuto conservare le proprie memorie nella loro quasi totale integralità e

(6) MICHELE SANTORO, *Archivi privati. Esperienze a confronto*, Biblioteche oggi, ottobre 2001, pp. 56-66.

(7) ANTONIO ROMITI, *Archivistica Generale. Primi Elementi*, Torre del Lago, Civita editoriale, 2011.

poiché sappiamo che negli archivi di persone, ivi compresi quelli dei musicisti, questo avviene solo di rado o in situazioni eccezionale, di regola per queste carte le attività di inventariazione divengono sempre più complesse e piene di problemi⁽⁸⁾.

D'altra parte, seguendo le recenti indicazioni dottrinarie, si precisa che la documentazione contenuta in tali tipologie di archivi, viste nella loro immagine più ampia, se sottoposta a operazioni di riordinamento, potrà essere illustrata attenendosi, in successione a due diverse modalità: con la prima possono essere realizzati *mezzi di corredo*, cioè *elenchi, guide o inventari*, aventi una funzione descrittiva oggettiva, con la seconda possono essere posti in essere *strumenti per la ricerca*, con i quali si realizzano altre forme di rappresentazione, non vincolate alla struttura dell'archivio, quindi rivolte anche a illustrare elementi parziali⁽⁹⁾.

Si tratta di due tipologie che oggi sono utilizzate con frequenza alternativamente e che, viste le loro decise differenziazioni, consentono di soddisfare le molteplici esigenze che si richiedono caso per caso; si ribadisce che sapendo che con i *mezzi di corredo* si offrono soluzioni strettamente archivistiche, mentre con gli *strumenti per la ricerca*, più che alla descrizione illustrativa organica si tende alla *informazione* e alla *comunicazione*, basando le attività su regole nazionali e internazionali, introdotte con l'utilizzo dei più avanzati sistemi digitali⁽¹⁰⁾.

In proposito, si segnala che l'Università di Roma 'La Sapienza', attraverso il *Digilab*, in sinergia con altre realtà, sta elaborando un programma innovativo e versatile, chiamato *Sinapsi*, che potrà essere usato anche per la realizzazione sia di mezzi di corredo, sia di strumenti per la ricerca⁽¹¹⁾.

(8) GIORGETTA BONFIGLIO DOSIO, *Primi passi nel mondo degli archivi*, Padova, Cleup, 2003, pp. 74-75.

(9) A. ROMITI, *Archivistica Generale*, cit..

(10) STEFANO VITALI, *La descrizione degli archivi nell'epoca degli standard e dei sistemi informatici*, in *Archivistica Teorie, metodi, pratiche*, a cura di LINDA GIUVA E MARIA GUERCIO, Carocci editore, Roma, 2014, pp. 179-210.

(11) <http://www.progettosinapsi.it/>. (Ultima consultazione 22/09/2014); ANTONIO ROMITI., *Archivistica tecnica...*, cit.

Tra gli *archivi della musica*, come si è osservato, un posto significativo è riservato a quelli prodotti da singoli *compositori* con uno sguardo particolare a quelli che in passato hanno ottenuto un significativo successo e hanno visto le loro opere eseguite oltre i limiti delle proprie realtà locali: tra questi vorremmo soffermare l'attenzione su una figura, senza dubbio, di primissimo piano, ovvero sul maestro lucchese Gaetano Luporini, un personaggio che specie alla fine dell'Ottocento, ma anche nei primi decenni del Novecento, ha ricoperto nel mondo musicale una posizione di notevole spessore fino a interessare lo scenario musicale locale e nazionale.

Gaetano Luporini, figlio di Luigi, cuoco del conte Orsetti e della ricamatrice Camilla Biagini, nacque a Lucca il 12 dicembre 1865; secondo di dodici figli, fin da bambino manifestò la sua versatilità e la sua passione per la musica: la famiglia, riconoscendo in lui la presenza di un particolare talento che gli faceva trascurare altri interessi, decise di iscriverlo prima alla Scuola serale del "Crocefisso dei Bianchi" e, successivamente, all'Istituto Musicale "Giovanni Pacini", oggi "Luigi Boccherini" di Lucca. Proprio in quest'ultima sede, dopo avere studiato armonia con Carlo Giorgi e composizione con Carlo Angeloni, che fu pure maestro di Giacomo Puccini, si diplomò nel 1887⁽¹²⁾.

Seguendo la strada percorsa da altri giovani particolarmente dotati, nel 1889 si trasferì a Milano, dove fu ammesso al Conservatorio e dove si perfezionò sotto la guida di Alfredo Catalani, ottenendo il diploma nel 1891. Negli anni che seguirono, sostenuto dall'editore Giulio Ricordi, si dedicò in prevalenza all'opera lirica, riscuotendo calorosi riconoscimenti e successi in diversi teatri italiani⁽¹³⁾.

(12) LUCIANO DAMARATI, *Gaetano Luporini: un artista da riscoprire*, in *Gaetano Luporini, Atti del convegno di studi in occasione del 50° della morte, Lucca 30 ottobre 1998*, a cura di GIULIO BATELLI-GIOVANNA MORELLI, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2002, pp. 8-9.

(13) L. DAMARATI, *Gaetano Luporini...*, *cit.*, p. 9. Tra i teatri maggiori in cui Gaetano Luporini vide rappresentate le proprie opere vi furono il Teatro Regio di Torino (27 febbraio 1894 con i *Dispetti Ammorosi*) e il Teatro Mercandante di Napoli (novembre 1896 con la rappresentazione della *Collana di Pasqua*).

La sua fortuna, forse anche in conseguenza di un calo di attenzioni nei suoi riguardi da parte di Giulio Ricordi (che nel frattempo aveva puntato tutto su Giacomo Puccini), ebbe un evidente rallentamento; fu così che Luporini decise di fare rientro a Lucca dove, essendo scomparso il maestro Carlo Angeloni, vinse il concorso per il posto, rimasto vacante, di Direttore dell'Istituto Musicale 'Giovanni Pacini': assunse tale carica nel 1902 accollandosi anche l'onere della Cattedra di Composizione. Nel 1904, dopo diciotto anni di fidanzamento, sposò Ulderica dalla quale ebbe un'unica figlia Annunziata⁽¹⁴⁾. Nel 1937 raggiunse l'età della pensione; morì a Lucca il 12 maggio 1948⁽¹⁵⁾.

La sua ricca produzione musicale ebbe inizio ufficialmente con la *Messa a quattro voci e grande orchestra* con la quale si diplomò all'Istituto Musicale "Giovanni Pacini" di Lucca. Nel 1891 si specializzò a Milano con una *Suite orchestrale in mi maggiore* e nel medesimo anno vinse il premio nazionale "Bonetti" bandito dal Conservatorio di Milano, con *Marcella*, un'opera in un atto⁽¹⁶⁾. Il primo grande successo l'ottenne il 24 febbraio 1894 al Teatro Regio di Torino, con l'opera *Dispetti amorosi*, su libretto di Luigi Illica, mentre due anni dopo, nel 1896, presentò con grandi consensi, al Teatro Mercadante di Napoli, *La collana di Pasqua*, di nuovo su libretto di Illica⁽¹⁷⁾.

(14) GIULIO BATTELLI, *Gaetano Luporini nella Milano di fine secolo*, in *Gaetano Luporini. Atti del convegno di studi in occasione del 50° della morte, Lucca 30 ottobre 1998*, a cura di Giulio Battelli-Giovanna Morelli, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2002, pp. 40-41. L. DAMARATI, *Gaetano Luporini*, cit., pp. 8-9., La vita coniugale di Gaetano Luporini durò poco tanto che quando la moglie morì Annunziata era una ragazzina di soli dodici anni.

(15) ALBERTO BASSO, *Storia della musica: dal 1830 alla fine dell'800*, UTET, 2005.

(16) GIOVANNA MORELLI, *Da Illica a Forzano: Gaetano Luporini e i due librettisti*, in *Gaetano Luporini. Atti del convegno di studi in occasione del 50° della morte, Lucca 30 ottobre 1998*, a cura di Giulio Battelli-Giovanna Morelli, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2002, pp. 58-59: "Scene parigine in un atto e due quadri su libretto di Emiliano Bonetti".

(17) CESARE ORSELLI, *Momenti del teatro luporiniano: i Dispetti amorosi e Nora* in *Atti del Convegno di Studi in occasione del 50° della morte*, a cura di Giulio Battelli e Giovanna Morelli, Collana 'Musica e musicisti lucchesi' n.1, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2002, pp. 106-107.

Con i rientro a Lucca, pur rispondendo con competenza agli impegni amministrativi e didattici, continuò a scrivere musica e, proprio nella sua città, dopo l'esecuzione di una *Messa per coro a quattro voci e orchestra* (1906)⁽¹⁸⁾ fece rappresentare, con esiti più che positivi, l'opera *Nora* su libretto di Nicola Daspuro (1908)⁽¹⁹⁾. Alcuni anni dopo scrisse il commento musicale per la Commedia di Giovacchino Forzano *L'aquila e le colombe*, che fu presentata nel febbraio del 1914, in prima contemporanea, a Roma e a Napoli⁽²⁰⁾.

Tra il 1920 e il 1922 compose l'opera *Amore e Morte* che però non ebbe occasione di vedere rappresentata e che fu presentata per la 'prima' al Teatro del Giglio di Lucca il 14 settembre 1965, diciassette anni dopo la sua morte⁽²¹⁾. Nel 1925 si ebbe a Bologna la prima esecuzione dell'Operetta *Chiaro di Luna*, mentre negli anni Trenta Luporini fu impegnato a musicare *Jack Broder*, su testo fornito da Forzano: il lavoro però, con suo rammarico, rimase incompiuto, poiché il librettista gli fece avere solo i primi due atti.

Gaetano Luporini scrisse inoltre tanta altra musica: sono da ricordare in particolare sedici *Romanze*, undici brani *Strumentali* e sette opere di *Musica Sacra*, tra le quali emergono due *Messe*, un *Mottetto* o, meglio, un *Mottettone per la Santa Croce*, un' *Antifona* dedicata a San Francesco, un *Magnificat* e due brani *Beati Omes e Exultate iusti*. Scrisse inoltre musiche per due films intitolati rispettivamente *Colpo di vento* e *Per le vie del mondo*⁽²²⁾.

Come si nota, non di rado, anche per altri archivi prodotti da artisti attivi nel campo della musica, il materiale di Luporini si trova attualmente conservato in sedi diverse e non sempre si pre-

(18) L. DAMARATI, *Gaetano Luporini, cit.*, p. 9.

(19) GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Le opere di Gaetano Luporini al Teatro del Giglio*, in *Gaetano Luporini, Atti del Convegno di Studi in occasione del 50° della morte*, a cura di Giulio Battelli e Giovanna Morelli, Collana 'Musica e musicisti lucchesi' n.1, Istituto Storico Lucchese, Comune di Lucca, Istituto Musicale "L. Boccherini", Lucca, I.S.L., 2002, pp. 187-200.

(20) L. DAMARATI, *Gaetano Luporini, cit.*, p. 19.

(21) *IVI*, p. 21.

(22) L. DAMARATI, *Gaetano Luporini, cit.*, pp. 28-29

senta in modo organico: vi è ad esempio una decisa separazione tra partiture e spartiti da un lato e i materiali rappresentati da carteggi, lettere e annotazioni dall'altro; vi sono inoltre nell'una e nell'altra giacenza reperti basati su altri supporti⁽²³⁾.

Alla morte del Maestro, la documentazione fu ereditata dall'unica figlia Annunziata, organista, pianista, docente all'Istituto Musicale di Lucca e sposata con Pietro Giani: negli anni Cinquanta tutto il materiale si trovava custodito nell'abitazione della famiglia in Via Guinigi, racchiusa uno speciale 'baule', collocato nella stanza studio-museo dedicata dalla figlia alla memoria del padre. In seguito, alla morte di Annunziata l'archivio fu affidato in massima parte al figlio primogenito Gaetano Giani Luporini, compositore, poeta e pittore⁽²⁴⁾ e, in piccola parte, in specie giornali e copie di libretti di opere, al di lui fratello minore Giuseppe Giani che ricevette anche una parte dell'archivio della madre⁽²⁵⁾.

Successivamente Gaetano Giani Luporini decise di donare le partiture e gli spartiti musicali del nonno alla Biblioteca dell'Istituto Musicale 'Luigi Boccherini' e, in parallelo, pur scegliendo di trattenere presso la propria abitazione alcune lettere di personaggi di altissimo significato, donò i cospicui carteggi, la corrispondenza e una piccola parte delle carte prodotte dalla madre all'Istituto Storico Lucchese che ricevette, in parallelo, da Giuseppe Giani, la rimanente documentazione di Annunziata e una ricca raccolta dei giornali, assieme ad alcuni libri.

Tali recenti operazioni, che furono consigliate dalla opportunità di affidare la documentazione a persone specializzate in vista

(23) [http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-luporini_\(Dizionario_Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-luporini_(Dizionario_Biografico)). (Ultima consultazione 2/09/2014).

(24) RENZO CRESTI, *Gaetano Giani Luporini. Musica fra utopia e tradizione*, Lucca, Lim Antiqua, 2005, pp. 1-176, con Catalogo delle Opere.

(25) Giuseppe Giani, laureato in Giurisprudenza all'Università degli Studi di Pisa, ha percorso la carriera lavorativa presso una Compagnia di Assicurazioni, senza impegnarsi in attività artistiche e musicali. Le carte furono trasferite all'Istituto Storico Lucchese in una consistenza parziale in quanto pochi mesi prima avevano subito una improvvisa alluvione, con conseguente eliminazione dei materiali non più recuperabili

delle rispettive procedure, sia di *inventariazione*, sia di *catalogazione*, hanno condotto a una conservazione frammentaria dell'archivio con la perdita momentanea dell'originaria unitaria struttura. D'altra parte, la scelta di suddividere le carte, fu determinata, come si è accennato, dalla necessità di distinguere quelle strettamente *musicali* dalle altre, per rispettare le esigenze tecniche e scientifiche che sono necessarie al momento della 'descrizione': è noto infatti che la registrazione di uno *spartito* non richiede le stesse competenze culturali e tecniche che sono necessarie per illustrare un *carteggio*. L'attuale collocazione, comunque, potrebbe avere un carattere provvisorio e solo al termine dei rispettivi lavori di 'inventariazione' e di 'catalogazione' il materiale potrebbe essere riunito in una unica sede⁽²⁶⁾.

L'Archivio di 'Gaetano Luporini' presenta quella struttura che risulta tipica di molti altri archivi prodotti da *singoli musicisti* nel corso della loro ordinaria attività artistica; per la sua organizzazione diventano quindi evidenti quei problemi che per essere risolti hanno necessità più operatori dotati, come si è premesso, di specifiche conoscenze metodologiche, tecniche e culturali. Chi conserva queste tipologie di archivi deve avere quindi la consapevolezza che gli interventi su di essi non sono semplici; si rileva inoltre che non è facile trovare 'operatori' che abbiano le conoscenze necessarie per gestire contemporaneamente le diverse tipologie presenti nello stesso archivio.

Attualmente, se si escludono alcuni rari esempi, non si conoscono in Italia molte figure di *archivisti* che siano dotati delle basilari conoscenze musicologiche e musicali e che nel contempo siano preparati nella gestione degli specifici sistemi di schedatura digitale; così come non è facile trovare *musicologi e musicisti* in possesso di conoscenze archivistiche teoriche e tecniche, pronti per effettua-

(26) La sede che dovrebbe riunire tutto l'archivio di Gaetano Luporini può avere una forma sia fisica che/o virtuale come anche il progetto su Giacomo Puccini suggerisce.

re operazioni di riordinamento e di descrizione e nel contempo di gestire avanzati programmi informatici⁽²⁷⁾.

In riferimento a tale situazione, si auspica che le Università italiane possano contribuire a formare figure di operatori che entrino in possesso di tali caratteristiche, e siano capaci di intervenire su *archivi* complessi come quello di Gaetano Luporini che conserva in parte presso il Conservatorio “Luigi Boccherini” e in parte, per quello che riguarda le attività civili e sociali presso l’Istituto Storico Lucchese⁽²⁸⁾.

Nel fondo Luporini, presente presso il Conservatorio, come abbiamo ricordato, si trovano *spartiti e partiture musicali*, donati nel 2010 dal nipote Gaetano: sono dotati di una *schedatura informatica* e sono inseriti in un apposito *data base* gestionale, per una consistenza totale corrispondente a 163 unità. Nel corso dei lavori di riordino e di registrazione, effettuati dal Bibliotecario Giulio Battelli, sono state individuate alcune *serie* che, in realtà, se si considerasse il materiale Luporini come un corpo unico, più propriamente potrebbero essere ritenute ‘sotto serie’. La documentazione è stata registrata con le seguenti diciture: a. Opere Liriche, b. Musiche per canto e piano, c. Musiche per canto e orchestra, d. Musiche per orchestra, e. Musiche cameristiche. Nella schedatura sono stati inseriti i seguenti *campi di ricerca*: a. Numero collezione, b. Autore, c. Titolo, d. Genere-soggetto, e. Strumenti, f. Organico, g. Presenti, h. Partitura, i. Luogo l. Edizione, m. Norme editoriali, n. Data edizione. Inoltre, sempre presso l’Istituto Musicale, sono presenti due album del Portfolio musicale appartenuti al Maestro

(27) Al presente è in atto, presso l’Istituto Storico Lucchese, per l’impegno della laureanda Degli Innocenti, una Tesi di Laurea che ha per oggetto la realizzazione di una *Guida Archivistica* dell’*Archivio del Chitarrista ‘Meschi’*, (.....) noto per i suoi estemporanei concerti in vari paesi del mondo e per la sua realizzazione del complesso strumento denominato ‘chitarpa’. L’archivio si presenta composto da materiale misto, con spartiti e carteggi.

(28) La situazione Italiana presenta tuttavia un interessante percorso di studi attivato dall’Università la Sapienza di Roma (Facoltà di lettere), grazie all’impegno del Prof. Franco Piperno, e che permette agli studenti di musicologia di aver una preparazione anche nelle materie tecniche archivistiche.

e la partitura dei *Dispetti Amorosì* riorchestrata fedelmente, dopo la sua dispersione avvenuta a seguito dei bombardamenti dell'ultima guerra, dal nipote Gaetano Giani Luporini⁽²⁹⁾.

Nella Sede Centrale dell'Istituto Storico Lucchese, in Palazzo Ducale, si trova conservato il carteggio generale del Maestro, attualmente in fase di riordinamento e di inventariazione. Il fondo è composto principalmente da corrispondenza, minute, appunti, da carte personali ed è completato da giornali, da libri, da riviste e da fotografie; tutto il materiale si trova attualmente inserito in sette buste che si presantano in condizioni di parziale disordine. Si nota la presenza di precedenti interventi dai quali si comprende come, a seguito di alcune bene intenzionate attività occasionali, effettuate probabilmente da alcuni membri della famiglia, furono compiute operazioni di riordinamento che non sempre hanno contribuito a migliorare la situazione originaria.

Una parte dell'archivio è costituita da alcuni fascicoli nominativi contenenti carteggi intercorsi tra Gaetano Luporini e esponenti più o meno illustri del mondo musicale del tempo, tra questi, a titolo di esempio, ricordiamo Mario Pilati, Arturo Rodriguez, Carlo Gatti, Giovanni Martinelli, Giuseppe Cristiani, Nicola Daspuro, Adolfo Betti, Lamberto Landi, Ottavio Ziino e altri. La distinzione nominativa si riferisce però solo a una parte delle buste, mentre per la restante consistenza si hanno unità archivistiche miscellanee contenenti carte poste in stato di un totale disordine difficilmente imputabile. Oltre ad alcuni carteggi con Case Editrici e Agenzie Teatrali, vi sono manoscritti, copie a stampa dello spartito per Pianoforte della *Nora*, consegnate a suo tempo da Giuseppe Giani, assieme a una raccolta di fotografie e di oggetti personali che furono consegnati all'Istituto Storico Lucchese dal nipote Gaetano⁽³⁰⁾.

(29) GIULIO BATTELLI, *Gaetano Luporini*, cit., pp. 53-55.

(30) Come in molti casi accade tra soggetti privati anche in questo caso non esiste un elenco di versamento o di deposito; è tuttavia in fase di realizzazione l'inventario.

Presso l'Istituto Storico Lucchese, in uno scaffale a parte, si trovano le carte dell'Archivio della figlia Annunziata, riordinato e inventariato a seguito di una Tesi di Laurea triennale discussa nell'A.A. 2009-2010 nell'Ateneo di Firenze da Elena Serotti. Si tratta della documentazione donata a suo tempo all'Istituto dal figlio Giuseppe; altri documenti ad essa attinenti si trovano tra i tra quelli, riguardanti il Maestro, donati dal figlio Gaetano, tra i quali oltre ai carteggi si trova una documentazione sia personale, sia relativa alla famiglia e, specie nelle serie contraddistinte dalle lettere f, g, h, si trovano fascicoli relativi all'attività svolta da Annunziata negli anni Cinquanta e Sessanta mirata alla valorizzazione della figura del padre.

In questo archivio sono presenti le seguenti serie: a. Documenti personali, b. Matrimonio di Annunziata con Pietro Giani, c. Nascita del figlio Gaetano, d. Intervista al figlio Gaetano, e. Amministrazione domestica, f. Corrispondenza generale, g. Attività di Annunziata in memoria del padre, h. Quotidiani riguardanti il padre, i. Fotografie, necrologi, preghiere e santini.

In riferimento alla documentazione riguardante Gaetano Luporini, come si verifica di regola per gli archivi di persone e in parallelo di quelli di musicisti, oltre a quella conservata a Lucca e qui molto sommariamente ricordata in vista di un Inventario, molte altre attestazioni si trovano in località e istituzioni non coincidenti con quelle sino ad ora da quelle menzionate: ci limitiamo a indicare, a titolo di esempio, l'Archivio della Casa Ricordi, l'Archivio e la Biblioteca del Conservatorio di Milano, la Biblioteca della Cappella "S. Cecilia" della Cattedrale di Lucca⁽³¹⁾ ed altre ancora: si auspica che i mezzi tecnologici attuali possano consentire di procedere al fine di ottenere una globale illustrazione, in parte 'virtuale', di tutto l'insieme. Per conseguire un risultato positivo

(31) L. DAMARATI, *Gaetano Luporini*, cit., pp. 29-30.

sarà necessaria la presenza di professionalità che siano capaci di intervenire consapevolmente e correttamente realizzando, oltre agli *Inventari*, quei *percorsi tematici integrati* che consentono di raggiungere i più alti livelli di conoscenza.

RODOLFO ROSSI

LA SEZIONE MUSICALE "EMILIO MAGGINI"
DELLA BIBLIOTECA DIOCESANA DI LUCCA:
CINQUE SECOLI DI STORIA



Storia

La storia della Biblioteca del Seminario di Lucca, da pochi anni dichiarata Biblioteca Diocesana e intitolata all'arcivescovo Mons. Giuliano Agresti, è strettamente legata alla vita culturale e scolastica dell'istituto stesso; è possibile documentare che fin dal suo sorgere il Seminario acquistava libri di musica: lo si evince dal suo primo libro cassa, che registra le uscite in denaro a partire dal giugno del 1572. Che si siano in primo luogo acquisiti spartiti ed opere musicali si spiega semplicemente col fatto che i seminaristi lucchesi prestavano una parte del loro periodo di formazione al servizio liturgico festivo nella chiesa Cattedrale. Sul piano storico generale, ma anche su quello della cultura musicale in particolare, l'attuale sezione musicale costituisce così il nucleo originario ed essenziale della biblioteca del Seminario.

Il fondo, conosciuto in tutto il mondo, contiene circa trecento

opere musicali a stampa dei secoli XVI-XVIII, oltre a duemila manoscritti e alle opere dei compositori lucchesi contemporanei. Delle musiche a stampa e dei manoscritti del fondo antico è stato pubblicato, nel 1965, un catalogo⁽¹⁾ curato dal compianto Maestro Don Emilio Maggini al quale, dal febbraio del 2009, è intitolata la sezione musicale della Biblioteca Diocesana di Lucca, presso il Seminario Arcivescovile. Desidero sottolineare che oltre 20 opere a stampa sono considerate *unicum*⁽²⁾.

Sezione Musicale "Emilio Maggini"

Uno degli archivi musicali più importanti venuti alla luce in Italia nel secolo scorso durante le ricerche organizzate dal RISM (Répertoire International des sources musicales) è senz'altro quello della Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Lucca. Ne dava notizia per primo, insieme ad un elenco sommario della musica a stampa dei sec. XVI-XVIII in esso conservata, il prof. Claudio Sartori sulla rivista «Fontes artis musicae» nel 1955. Il fondo musicale di questa biblioteca era, fino ad allora, assolutamente sconosciuto, se si eccettua un unico esemplare segnalato nel «Quellen-Lexicon» del musicologo tedesco Robert Eitner, il che, come nota il Sartori, è un particolare curioso perché «non si riesce a spiegare come gli fosse giunta la segnalazione di un solo volume di questo ricco e importante fondo, e non invece notizia dell'intera biblioteca».

Il fondo musicale della Biblioteca del Seminario è stato ordinato in ogni parte dal compianto Maestro Mons. Emilio Maggini e, durante il riordino e la catalogazione del materiale avvenuta negli anni '60, del fondo antico, Maggini individuò quattro fonti principali alle quali si deve la quasi totalità delle opere esistenti e nelle

(1) EMILIO MAGGINI, *Lucca. Biblioteca del Seminario. Catalogo delle musiche stampate e manoscritte del fondo antico*, Milano, Istituto Editoriale Italiano 1965 (Bibliotheca Musicae – III).

(2) DANIELE DINELLI, *Itinerari: la Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Lucca*, in «Rara Volumina. Rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato» I – 1998, pp. 78-80.

quali erano confluite alcune raccolte private di minore consistenza. Tutto questo trova poi, in parte, conferma nei registri dell'Amministrazione conservati nell'Archivio Storico dell'attuale Seminario Arcivescovile.

1° - Fondo del Seminario di S. Martino.

È il nucleo centrale iniziato nel sec. XVI e al quale si sono uniti gli altri abbastanza recentemente. È senza dubbio quello di gran lunga più cospicuo sia per il numero delle opere, sia per il loro interesse. Appartiene a questo fondo pressoché interamente la musica a stampa dei sec. XVI- XVIII. Comprende poi molti manoscritti di vari insegnanti di musica nello stesso Seminario (Galgani, Vannucci, Nerici, ecc.), di organisti della Cattedrale di S. Martino (Montuoli, i Puccini, ecc.), oltre che di numerosi altri maestri lucchesi e non, dei secoli XVII-XIX.

L'attività e la validità della Cappella musicale del Seminario fin dalla nascita del Seminario di San Martino (1572) è testimoniata anche dal fatto che i compositori lucchesi la ricordano espressamente nella stampa e nella dedica delle loro opere. Quando nel 1580 Francesco Vecoli ristampa i suoi Motetti, nella dedica al Vescovo Giudiccioni dice fra l'altro: «... avendo composti alcuni Mottetti e risoluto mandarli in luce a lei li dono e dedico...; se il mio dono le sarà, come spero e desidero grato, potrà servirsene nel suo Seminario...».

E sulle parti dei Motetti di Tommaso Breni stampate a Lucca dal tipografo Pellegrino Bidelli nel 1645 l'autore scriveva di sua mano: «al virtuosissimo Seminario di S. Martino l'autore dona se stessa e l'opera».

Le spese per libri continuano frequenti insieme alle altre spese riguardanti la musica, quali l'acquisto di «carta rigata per musica», la «comodatura» del Bassetto, della Viola o del gravicembalo la «ligatura» di libri, ecc., spesso con la citazione di opere tuttora conservate e di altre andate smarrite. Così, ad es., per i «Mottetti a 6 di Gabrieli», i «Madrigali spirituali a 6 di Filippo di Monte» i «Madrigali di Cipriano» i «6 libri dei Salmi a Cappella del

Gastoldi», i «10 libri delle Messe del Bononcini», «5 libri del Grandi», i «13 libri dei Salmi concertali di F. M. Stiava», ecc.

Dalle citazioni di cui sopra vediamo risolto anche un eventuale quesito circa la parte della musica a stampa di carattere profano che si trova nel fondo come i madrigali. Vediamo cioè che anche questa faceva parte fino dal principio del fondo del Seminario. Si può supporre che, oltre che per le esercitazioni dei cantori, servisse in alcune circostanze nelle quali le esecuzioni prendevano l'aspetto di concerti o saggi anche musicali per il pubblico che vi era ammesso, come avveniva in occasione del carnevale. Di tali esecuzioni nel periodo di carnevale con «intermedi musicali» o «balletti» intercalati agli atti delle commedie come era nel costume dell'epoca, troviamo chiara traccia sino dal 1661. E che queste manifestazioni destinate soprattutto al pubblico esterno al Seminario avessero un contenuto, almeno in parte, profano, si desume anche dalla proibizione che ne fece il Vescovo Arrigoni verso la metà del 1800. In seguito si trasformarono nelle Accademie per la distribuzione dei premi scolastici, durante le quali venivano eseguite delle Cantate per coro e orchestra composte ogni anno dai maestri di canto, molte delle quali sono conservate sia nel fondo del Seminario di S. Martino sia in quello di S. Michele.

Dopo i primi decenni del sec. XVIII le spese per l'acquisto di libri incominciano a divenire più rare per cessare poi del tutto così come si riscontra nel materiale conservato. Incominciano a essere assai più abbondanti da allora i manoscritti contenenti lavori di maestri lucchesi. Questa interruzione perciò non deve essere attribuita a una riduzione dei servizi musicali della Cappella del Seminario in Cattedrale, ma al fatto che da tale periodo sono più numerosi i compositori lucchesi autori, spesso noti e stimati anche nelle altre città, di copiosa musica religiosa. È naturale che fosse concessa la preferenza all'esecuzione dei loro lavori, perché molti di essi ebbero proprio l'ufficio di organisti della Cattedrale o di insegnanti in Seminario. Basta pensare che dal sec. XVIII si succedettero nella mansione di organisti in Cattedrale F. M. Stiava (1707-1717), Giuseppe Montuoli (1717-1739), e i Puccini, Giacomo

(1739-1772,) Antonio (1772-1831), Domenico (1796-1815) Michele (1815-1864), dei quali sono conservati numerosi manoscritti di Messe, Motetti, Salmi, ecc.

Fra i lasciti testamentari che arricchirono il fondo musicale del Seminario di S. Martino risulta essere stato di qualche consistenza quello ottenuto nel 1774 da parte del Sac. Domenico Vannucci, che era stato insegnante di musica, canto fermo e violoncello nello stesso Seminario, dove aveva avuto come allievo anche L. Boccherini. Il suo archivio musicale, anche secondo il Narici, «...si componeva di opere pratiche di eccellenti autori tanto italiani quanto forastieri tutte stampate».

2° - Fondo del Seminario di S. Michele.

Fino dal suo sorgere nel 1589, il Seminario di S. Michele ebbe una scuola di musica con l'obbligo per i chierici dei servizi musicali nella Chiesa collegiata di S. Michele in Foro. Tale servizio venne assolto, salvo le interruzioni dovute alla soppressione (1808-1825), fino alla sua incorporazione nel Seminario Arcivescovile, avvenuta nel 1907. In occasione di questa fusione il suo fondo musicale passò ad arricchire quello del Seminario di cui sopra. La scuola di musica del Seminario di S. Michele e la sua Cappella furono fra i centri più attivi di vita musicale nella città di Lucca, sia per i maestri che vi si formarono sia per le esecuzioni religiose in S. Michele in Foro.

I manoscritti di questo fondo comprendono prevalentemente la produzione dei maestri compositori, organisti o direttori di Cappella o insegnanti di musica presso la scuola dello stesso Seminario: da Pompeo Orsucci, che fu Decano di S. Michele nel sec. XVIII e del quale si conservano le partiture autografe di molte opere, a Domenico Pierotti, Domenico Giuliani, Frediano Matteo Lucchesi, Pellegrino Tomeoni, Domenico e Biagio Quilici, ecc., oltre a quelle di vari maestri educati alla sua scuola come Pasquale Soffi, Donato Barsanti, Luigi Nerici, ecc. Quasi inesistente in questo fondo risulta la musica a stampa. È facile immaginare che sia andata dispersa per il trasferimento di proprietà che dovette subire

in occasione della soppressione napoleonica del Seminario nel 1810, per la quale tutti i suoi beni passarono al demanio e dalla quale dovettero essere escluse le musiche manoscritte.

3° - Fondo Francesco Guerra

È formato dal materiale raccolto nel 1800 dai membri della famiglia Guerra e specialmente dal Sac. Francesco Guerra. Dalle annotazioni e dediche di varie partiture Francesco Guerra appare come un appassionato cultore di musica. Egli era in relazione di amicizia con i musicisti lucchesi del tempo dai quali sollecitava lavori che, a volte, venivano eseguiti nella villa di famiglia a Veneri, o nella chiesa di S. Andrea in Lucca. Tale fondo comprende difatti solo un numero limitato di manoscritti, quasi esclusivamente di compositori lucchesi del sec. XIX, fra i quali sono ampiamente rappresentati i lavori religiosi di Giovanni Pacini.

4° - Fondo Frediano Bernini

Frediano Bernini, già allievo della scuola di musica del Seminario di S. Michele, svolse per molti anni la sua attività a Camaione quale maestro di Cappella della Collegiata di quella città. La musica del suo archivio fu acquistata dagli eredi da parte dell'Amministrazione del Seminario Arcivescovile nel 1937. Il fondo Bernini, oltre a numerose opere teoriche del secolo scorso, che testimoniano della cultura musicale del maestro, raccoglie prevalentemente manoscritti con musiche di autori lucchesi, specie suoi contemporanei. Numerosi, fra gli altri, i lavori di Marco Santucci (1762-1843) che, nato a Camaione, fu per qualche tempo direttore della cappella di S. Giovanni in Laterano a Roma, e numerose le composizioni dello stesso Bernini, anche autografe.

Per quanto riguarda l'impostazione della Sezione Musicale, nella parte dei manoscritti si deve sottolineare anzitutto il rilievo che meritano alcuni volumi in folio dei sec. XVI-XVII. La grande massa dei manoscritti che va dal sec. XVIII al sec. XIX riguarda, come si è detto, lavori di compositori di quel periodo, con preva-

lenza degli autori lucchesi clic sono presenti con numerose partiture di musiche generalmente a carattere religioso. Si tratta di autori che godettero spesso di larga fama ed ebbero, a volte, riconoscimenti e incarichi anche fuori dell'«arborato cerchio» di Lucca, quali Giuseppe Montuoli, G. Francesco Vannucci, Marco Santucci, Massimiliano Quilici, i Puccini e molti altri. L'esame delle loro opere perciò potrà riservare facilmente delle piacevoli sorprese e portare un valido contributo alla conoscenza di un fecondo periodo della storia della musica non solo locale.

Ma dove l'interesse del fondo appare subito notevole è nella raccolta di edizioni musicali dei sec. XVI - XVIII. Circa tale raccolta si possono notare alcuni dati di fatto per rilevarne l'importanza:

1) la quantità delle opere conservate e la loro varietà di interessi. Sono quasi 300 edizioni che comprendono sì in maggioranza volumi di musiche religiose, ma, contrariamente a quanto avviene per altre raccolte giacenti presso Enti ecclesiastici, contengono anche musiche profane quali varie raccolte di madrigali o di musiche per strumenti.

2) le numerose edizioni o ristampe complete nelle parti di opere musicali, che altrove si trovano solo incomplete, o esistenti qui nell'unico esemplare rimasto, il che permetterà agli studiosi di avere un quadro più completo dell'attività di alcuni musicisti e di rivalutare lavori meritevoli.

Di minore interesse è invece la sezione delle opere teoretiche che, con l'esclusione delle «Istituzioni armoniche» dello Zarlino (con un esemplare della prima edizione stampata a Venezia nel 1558) e della «Musica theorica» di Lodovico Fogliano (anche questa nella prima edizione del 1528), comprende solo pochi altri volumi non rilevanti.

Nel corso degli ultimi anni la Sezione Musicale si è ulteriormente arricchita grazie all'interessamento del Maestro Maggini, il quale ha continuato a "versare" le musiche eseguite dalla Cappella Santa Cecilia della Cattedrale di Lucca, da lui stesso composte o revisionate per il servizio liturgico in Cattedrale o per le esecuzioni nell'ambito della Sagra Musicale Lucchese. Troviamo le opere com-

plete dei musicisti contemporanei di area lucchese (Marino Pratali, Emilio Maggini, Renzo Gori, Sebastiano Caltabiano e altri).

Della Sezione Musicale fa parte anche il Fondo Maggini costituito da 1958 volumi a stampa e dalle sue composizioni, pervenute alla Biblioteca Diocesana nel 2008, dopo la morte del Maestro, avvenuta a Lucca il 9 agosto dello stesso anno.

SARA MATTEUCCI

LA MUSICA SACRA NELL'ARCHIVIO
DELLA CAPPELLA "SANTA CECILIA"
DELLA CATTEDRALE DI LUCCA



La Cappella "Santa Cecilia" di Lucca – Cenni Storici

A quasi trent'anni di distanza dalla drastica svolta impressa dal *Motu Proprio* di Papa Pio X "Tra le sollecitudini" alla produzione ed esecuzione di musica sacra nelle chiese cattoliche, un gruppo di musicisti e amanti della musica formò a Lucca un complesso musicale con lo scopo di curare le esecuzioni liturgiche nelle chiese più importanti e nelle festività maggiori, come quella di Santa Croce. Fu così che nella primavera del 1930 si costituì un nuovo coro intitolato alla Santa patrona dei musicisti, ufficialmente presentato dalla stampa il 21 giugno:

«Si è costituita in Lucca una Cappella Musicale per la esecuzione di Musica Sacra, intitolata "S. Cecilia". Detta Cappella, composta di oltre 40 esecutori, è stata formata con lunga e paziente preparazione dal Maestro Ugo Marsili che ne è il direttore. Lombardi Castruccio che cura la istruzione del Coro, e Taddeucci Francesco che ne è Provveditore. Il primo servizio verrà eseguito in S. Vito domenica 22 corr. in occasione della solen-

nità del “Corpus Domini”, con l’esecuzione della Messa a due voci “In onore di S. Giuseppe Calasanzio” dell’illustre compositore M. Comm. Oreste Ravanello, ed appositamente strumentata dal concittadino M. Pietro Paoli col cortese consenso dell’autore. All’Offertorio verrà eseguita dall’Orchestra il “Preludio per archi”, composizione del suddetto M. Pietro Paoli»⁽¹⁾.

Il contesto musicale cittadino in cui la Cappella “Santa Cecilia” andò a inserirsi risentiva della recente soppressione della Cappella Comunale, l’istituzione che da sempre aveva portato avanti le più gloriose tradizioni musicali cittadine.

A partire da inizio secolo, visti i cambiamenti in atto inerenti la musica sacra, l’utilità della Cappella Comunale era stata messa in discussione ed essa iniziò inoltre a perdere il sostegno finanziario del Comune, fino ad essere chiusa nel 1910⁽²⁾. In quegli anni furono attive in città altre realtà corali come la *Schola Cantorum* del Seminario arcivescovile diretta da Attilio Doroni, la *Schola Cantorum* “San Gregorio Magno” diretta da Teofilo Federighi e la Cappella musicale della Società “dell’Immacolata concezione” diretta principalmente da Gaetano Luporini. Questi complessi sopperirono ai servizi musicali religiosi in Duomo, in particolare la *Schola* del Seminario, a cui si univano le altre due nelle solennità maggiori. La Cappella Comunale fu poi ricostituita nel 1924 grazie anche al contributo di enti locali, e per cinque anni, sotto la direzione di Gaetano Luporini⁽³⁾ provvide a una trentina di servizi annuali fino a chiudere una volta per tutte i battenti nel 1929,

(1) *La costituzione della Cappella Musicale “S. Cecilia” - La prima esecuzione*, in «Il Popolo Toscano», 21 giugno 1930, anno XI n.149. Si veda anche: *Il Debutto della Cappella Corale “S. Cecilia”*, in «Il Popolo Toscano», 25 giugno 1930, anno XI n.152.

(2) ARCHIVIO STORICO COMUNALE, Giunta Comunale, seduta del 25 ottobre 1910, n. 3121.

(3) Gaetano Luporini (1865-1948) studiò all’Istituto Musicale “Pacini” con Carlo Giorgi e Carlo Angeloni diplomandosi poi nel 1887 al Conservatorio di Milano sotto la guida di Alfredo Catalani. Maestro della Cappella Comunale, dal 1902 al 1937 fu direttore e insegnante di composizione all’Istituto “Pacini”, rappresentò un punto di riferimento per la cultura musicale lucchese e, oltre a praticare un’intensa attività didattica, fu anche pianista e compositore: scrisse musica strumentale, musica sacra e opere liriche.

dopo esser stata mantenuta in vita l'ultimo anno soltanto dalla Cassa di Risparmio⁽⁴⁾.

La musica praticata nelle chiese, in tutti i casi era ormai soltanto quella allineata con le disposizioni sulla musica sacra di Pio X⁽⁵⁾, e dopo gli anni venti era inoltre terminata del tutto la *querelle* che aveva diviso la cittadinanza tra chi voleva la musica riformata secondo l'Istruzione papale e chi desiderava mantenere vive le tradizionali musiche sacre lucchesi, in particolare le musiche per doppio coro come quelle di Michele Puccini, Fortunato Magi, Carlo Giorgi, Giovanni Pacini⁽⁶⁾.

I Maestri che gravitarono intorno alla nuova Cappella "Santa Cecilia" in quel periodo erano strettamente legati alla precedente Cappella Comunale, e appartenevano alla schiera dei riformisti: tra questi Gaetano Luporini e altri musicisti come Attilio Droni, Tommaso Panigada, Teofilo Federighi, Angelo Spinelli. Alcuni di loro avevano inoltre fatto parte delle Commissioni Diocesane per la Musica Sacra istituite nel 1904 dall'Arcivescovo di Lucca Nicola Ghilardi per vigilare sulle musiche che si eseguivano all'interno delle chiese⁽⁷⁾.

(4) Nella delibera di Ricostituzione della Cappella Comunale è riportato l'elenco del personale componente la Cappella Comunale e dei servizi prestati nell'arco di un anno. Cfr: *Ricostituzione della Cappella Comunale*, ARCHIVIO STORICO COMUNALE, Consiglio Comunale, seduta del 31 gennaio 1924, n. 70. Il Comune di Lucca soppresse la Cappella Musicale nel 1928 perché la potenzialità finanziaria del Comune non consentiva «la materiale possibilità di erogare le relative spese a carattere facoltativo». Il complesso proseguì poi la sua attività nel 1929 grazie al contributo di L. 23.000 della Cassa di Risparmio di Lucca. *Cappella Comunale - soppressione*, ARCHIVIO STORICO COMUNALE, deliberazioni del consiglio comunale, 24 luglio 1928, n. 1007.

(5) La Cappella Comunale ad esempio eseguiva nelle festività principali Messe a 2-3 voci di Lorenzo Perosi, Charles Gounod, Oreste Ravanello, Niccolò Bolcioni, Micheletti, Fazzi, mentre solitamente all'Offertorio eseguiva un brano, di carattere andante, per sola orchestra di Ferrari, Gounod, Mendelssohn, Haendel, ecc.

(6) Cfr: LUIGI LANDUCCI, *Per le tradizioni musicali lucchesi, cenni storici e commenti del Motu Proprio di Pio X*, Lucca, Marchi, 1906.

(7) Nella sede della Cappella "Santa Cecilia" è tuttora incorniciato un documento relativo alla formazione delle commissioni istituite a Lucca nel 1904. La Commissione di Canto Gregoriano fu composta da Narcisio Baccelli (Presidente),

A partire dall'anno della sua costituzione, la Cappella "Santa Cecilia" divenne quindi il punto di riferimento per i principali servizi musicali sacri cittadini, tra cui quelli della festa di Santa Croce⁽⁸⁾, con un repertorio che ricalcava le orme dei suoi predecessori: in quegli anni si eseguivano infatti musiche a 2-3 voci di Lorenzo Perosi, Charles Gounod, Paolo Amatucci, Pompeo Orsucci, Angelo Spinelli, Pietro Paoli, Marino Pratali, ecc.

Per un trentennio la direzione musicale del complesso fu affidata al maestro Ugo Marsili⁽⁹⁾ e con lui collaborarono per l'istruzione del coro il violinista Francesco Taddeucci, e occasionalmente altri maestri lucchesi come Marino Pratali⁽¹⁰⁾.

La prima la sede della "Santa Cecilia" fu la chiesa di San Matteo, poi il coro si trasferì nella chiesa di San Nicolao, dunque

Raffaello Baralli (segretario), Carlo Fambrini, Michele Del Fiorentino, Matteo Massoni, Alemanno Da Milano, Alfonso Del Prete; la Commissione per la Musica Sacra fu formata invece da Carlo Fambrini (Presidente), Raffaello Baralli (segretario), Alfonso Del Prete, Pietro Bartelloni, Gaetano Luporini, Ferruccio Ferrari, Angelo Spinelli e Attilio Doroni. NICOLA GHILARDI, *Costituzione delle Commissioni Diocesane e norme riguardo la musica sacra promulgate il 4 maggio 1904*. ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DI LUCCA, Sez. musicale – carte sciolte (Fondo luoghi vari).

(8) Cfr: *Santa Croce – lo sfilamento della tradizionale "Luminara" ed i solenni festeggiamenti in Duomo*, «Il Popolo Toscano», 13 settembre 1930, anno XI n. 220; *La Santa Croce lucchese – Due giornate di solenni riti e di caratteristiche manifestazioni*, «Il Popolo Toscano», 15 settembre 1931, anno XII n. 219.

(9) Oltre a dirigere la Cappella Musicale di "Santa Cecilia", il Maestro Ugo Marsili in quegli anni dirigeva anche La Mandolinistica Lucchese, un'orchestra formata da una quarantina di elementi che suonavano ogni sorta di strumenti a plectro e a pizzico: mandolini, mandole, chitarre, chitarroni, contrabbassi, arpa.

(10) In una testimonianza di Marino Pratali si legge: «I miei rapporti con la "Santa Cecilia" risalgono alla seconda metà degli anni 30, quando fui richiesto di collaborare come istruttore ed a volte come direttore, insieme al direttore abituale del coro Ugo Marsili ed al violinista Cav. Taddeucci Francesco che era il vero animatore del coro. Poi si sono rinsaldati anche per la frequente esecuzione di mie composizioni: al 1940 risale quella della mia prima Messa a 3 voci. Era quindi una consuetudine e con gli strumentisti (allora la Cappella aveva anche una sua orchestra) e i coristi fatta di arte, di esecuzioni anche fuori Lucca e di amicizia che è durata tanti anni. [...] E dei maestri voglio ricordare tutti quelli che ho visto lavorare con passione in Cappella ed ora non sono più: il M^o Federighi, Marsili, Batini, Castruccio Lombardi, nonché l'indimenticabile Cav. Taddeucci ed il Sig. Pietro Mennocchi l'appassionato preparatore delle voci bianche». *Cappella "S. Cecilia" della Cattedrale di Lucca sessanta anni di attività, venticinque anni di servizio nella Cattedrale*, Lucca, numero unico, 1990, p. 6.

nei locali della parrocchia di San Pietro Somaldi, in seguito nella sala del cortile del decanato di San Michele e infine presso la sede attuale, ovvero l'Oratorio della Madonnina a Porta San Pietro.

Come in passato anche allora tutte le *Scholae* lucchesi erano formate esclusivamente da uomini in quanto il *Motu Proprio* non ammetteva ancora le donne all'interno delle cappelle o dei cori; le voci acute dovevano essere quelle dei fanciulli. Solo durante la metà degli anni '60, grazie all'Arcivescovo Enrico Bartoletti, all'interno della Cappella "Santa Cecilia" fu introdotta la sezione delle voci femminili. In quel periodo il complesso fu anche ufficialmente attribuito al servizio presso il Duomo, andando a sostituire la *Schola Cantorum* del Seminario Arcivescovile, e assumendo il nome completo di "Cappella Musicale Santa Cecilia della Cattedrale di Lucca". Con l'inserimento della sezione femminile l'attività delle Voci Bianche fu brevemente interrotta, ma negli anni '70 il coro dei fanciulli fu di nuovo rimesso in piedi, proseguendo con vivacità il suo percorso fino ad oggi⁽¹¹⁾.

Essendo diventata una realtà stabile e ben formata, la Cappella "Santa Cecilia" dette inizio anche a una vera e propria attività concertistica, che portò avanti in modo sempre più consistente, con repertori principalmente dedicati alla musica sacra e occasionali aperture alla musica profana⁽¹²⁾.

Dopo gli anni di direzione a cura di Ugo Marsili, si susseguirono alla guida della Cappella musicale i maestri Ilio Batini, Tito Berchiolli, Gaetano Giani Luporini, Gianfranco Cosmi, Stefano Adabbo, Egisto Matteucci, Marco Tomei, Massimo Morelli, Silvano Pieruccini, Marco Bargagna, di nuovo Gianfranco Cosmi, Livio Picotti e attualmente Luca Bacci⁽¹³⁾.

(11) Il coro delle voci bianche della Cappella Musicale "S. Cecilia" ha avuto i seguenti maestri: Ugo Marsili, Pietro Mennocchi, Emilio Maggini, Stefano Adabbo, Francesco Cipriano, Giulia Biagetti, Sara Matteucci.

(12) Cfr. *Cappella "S. Cecilia" quaranta anni di attività*, Lucca, numero unico, 1969. *Cappella "S. Cecilia" (1929-1979) cinquanta anni di attività*, Lucca, numero unico, 1979. *Cappella "S. Cecilia" della Cattedrale di Lucca settanta anni di attività*, trentacinque anni di servizio nella Cattedrale. Lucca, numero unico, 2000.

(13) L'elenco segue l'ordine temporale secondo cui i direttori si sono avvicendati.

L'Archivio

L'archivio della Cappella "Santa Cecilia" della Cattedrale di Lucca è stato creato a partire dal 1930, ovvero sin dai primi anni di attività del Coro.

Fino al termine del 2001 l'archivio è stato interamente conservato nella sede della Cappella "Santa Cecilia", presso l'Oratorio della Madonnina di Lucca. Qui esistono quattro armadi: due contengono musiche con una catalogazione risalente al 1984 e costantemente aggiornata, gli altri due custodiscono varie composizioni di maestri lucchesi (musica che Emilio Maggini desiderava espressamente rimanesse nella sede della Cappella "Santa Cecilia"), ma questo materiale non è catalogato né attualmente consultabile. In una vetrina sono inoltre esposti alcuni autografi tra cui la *Messa di Requiem* a due voci di Angelo Spinelli e la *Messa a 4 voci dispari* per coro e orchestra di Gaetano Luporini.

Dal 2002, per motivi di spazio, una parte dell'archivio è stata trasferita alla Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Lucca, grazie a una convenzione sottoscritta dalle due Istituzioni⁽¹⁴⁾.

Il materiale presente alla Biblioteca del Seminario è stato catalogato fino al 2006, mentre quello depositato successivamente è raccolto in tre scaffali ma non inventariato e quindi non ancora collocato, benché consultabile. Inoltre, presso la stessa sede sono custoditi anche tutti i programmi di sala originali e la rassegna stampa completa della "Sagra Musicale Lucchese" dalla sua nascita nel 1963 fino al 2006⁽¹⁵⁾.

La Cappella "Santa Cecilia", in oltre 80 anni, ha raccolto e custodito circa un migliaio di composizioni corali sacre di tutti i tempi, utilizzate sia per il servizio liturgico che per l'attività con-

(14) Sulla seconda di copertina del catalogo delle musiche consegnate alla Biblioteca è incollato un documento firmato dal Presidente e Direttore artistico della Cappella "Santa Cecilia" e dal Rettore e Bibliotecario del Seminario Arcivescovile, in cui si legge: «*la Cappella Santa Cecilia consegnerà in custodia alla sezione musicale della Biblioteca del Seminario il materiale musicale (partiture e parti) delle sue esecuzioni di musica sacra in modo che venga conservato [...] e che sia anche consultabile più facilmente dagli studiosi. [...]*».

(15) Questo lavoro di raccolta e catalogazione fu da me curato nel 2005, sotto commissione di Emilio Maggini.

certistica: dalle laudi medievali alle Messe e Mottetti di Palestrina, dai brani di Bach, Haendel, Vivaldi, Porpora, Mozart, Boccherini, Bellini, Perosi, Catalani, Puccini fino agli autori italiani della seconda metà del Novecento come Domenico Bartolucci, Michele Bonfitto, Dino Menichetti, Italo Bianchi e molti altri.

La principale peculiarità relativa al materiale custodito, che caratterizza e identifica gran parte dell'attività della Cappella "Santa Cecilia", è la riscoperta e valorizzazione di pagine musicali di compositori lucchesi del passato e dei contemporanei che in molti casi hanno scritto musica appositamente per il coro lucchese.

Nell'archivio sono dunque presenti tipologie diverse di repertorio, varietà dovuta alle scelte influenzate dalle notevoli trasformazioni subite dalla musica sacra durante la vita del coro, e all'introduzione dell'attività concertistica a fianco del servizio liturgico.

Il materiale può essere quindi suddiviso idealmente in tre sezioni per caratteristiche e destinazioni affini: musica liturgica prodotta prima e dopo il Concilio Vaticano II; i "Mottettoni per la Santa Croce"; musica destinata ai concerti della Sagra Musicale Lucchese.

Il repertorio liturgico

Il repertorio destinato al servizio religioso si trova suddiviso in sezioni diverse dell'archivio.

Il materiale che risale ai decenni precedenti l'avvento del Concilio Vaticano II è purtroppo non inventariato e custodito in quell'armadio che al momento risulta inaccessibile. In gran parte si tratta probabilmente di musica della prima metà del Novecento, scritta secondo i canoni richiesti dalla riforma di Pio X ed eseguita dalla Cappella "Santa Cecilia" fino agli anni '60. Ecco alcuni esempi di questa produzione, di particolare interesse per quanto riguarda il contesto musicale lucchese dell'epoca: *Miserere* a 3 voci di Carlo Angeloni, la *Messa da requiem* e *Magnificat* di Angelo Spinelli, *Andante religioso per orchestra* di Gaetano Luporini, e altri brani di Attilio Doroni, Teofilo Federighi, Lido Nistri, Domenico Cortopassi, Ilio Batini, Sebastiano Caltabiano.

Il repertorio musicale prodotto invece a partire dagli anni Sessanta, quello che in particolare riflette i cambiamenti richiesti dal Concilio Vaticano II, rappresenta una vasta parte del materiale archiviato presso la Cappella “Santa Cecilia”.

Come è noto, le nuove disposizioni inerenti la musica sacra inclusero l’obiettivo di una partecipazione più attiva dei fedeli alla liturgia attraverso il canto, e quindi un linguaggio più lineare, melodie semplici e strettamente collegate alle parti della Messa, nonché l’introduzione della lingua italiana nella liturgia e dunque il conseguente abbandono del latino e di tutto il patrimonio musicale sacro del passato. In Italia un repertorio di canti sacri in lingua volgare rispondente ai requisiti richiesti doveva ancora nascere: il coro della Cappella “Santa Cecilia” di Lucca visse in prima linea tale transizione e contribuì in seguito al consolidamento del nuovo repertorio grazie soprattutto all’opera di Don Emilio Maggini⁽¹⁶⁾, che proprio a partire dagli anni ’60 cominciò ad occuparsi del coro, prima come organista e poi come direttore artistico.

Nominato sacerdote nel 1949, Don Emilio Maggini fu da subito incaricato dall’Arcivescovo Bartoletti organista della Cattedrale e maestro di musica del Seminario arcivescovile. Dal 1950 fino al 1960 egli quindi preparò e diresse i seminaristi per il servizio domenicale, insegnando loro tutto il repertorio gregoriano specifico per ogni celebrazione. Nel frattempo proseguì i suoi studi musicali, prima con il maestro Marino Pratali, poi con Enzo Borlenghi,

(16) Emilio Maggini (1926-2008) iniziò gli studi musicali presso il Seminario Arcivescovile di Lucca e si diplomò poi in Composizione e in Musica Corale e Direzione di Coro. Docente per 35 anni di Musica e Canto Gregoriano al Seminario, fu direttore dell’Istituto Diocesano “R. Baralli”, organista della Cattedrale di Lucca dal 1949 al 1992 e direttore artistico della Cappella “Santa Cecilia” di Lucca. Nel 1963 fondò l’associazione “Sagra Musicale Lucchese”, per la quale trascrisse e curò la revisione di molte musiche inedite di compositori lucchesi e italiani. Fra le sue composizioni si ricordano sei *Mottettoni* per la Santa Croce, due Oratori (*Santa Chiara* e *San Martino Vescovo di Tours*), *Libera me Domine* per tenore, coro e grande orchestra, la *Messa di S. Cecilia* e molte composizioni corali sacre. Alcune sue musiche per organo e per la liturgia sono state pubblicate dalle case editrici Carrara di Bergamo ed Eurarte di Varese. Per approfondimenti: *Emilio Maggini Monsignore Musicista del Concilio Vaticano II a Lucca*, a cura di Michele Bianchi, Lucca, Modernografica, 2007.

fino a conseguire i diplomi in Composizione e in Musica Corale e Direzione di Coro. Maggini dette inizio alla propria collaborazione con il coro della Cappella “Santa Cecilia” di Lucca nel 1961, anno in cui fu eseguito *Salve Crux*, suo primo *Mottettone* per la festività di Santa Croce.

Con il costante obiettivo di mantenere sempre alta la qualità e la dignità del servizio musicale, Emilio Maggini fu quindi l’anima della Cappella “Santa Cecilia” e contribuì con vigore alla nascita di un repertorio post-Concilio, scrivendo molti canti nuovi, alcuni polifonici, in italiano, con formule musicali più popolari per il coinvolgimento dell’assemblea, e inserendo nelle celebrazioni più solenni qualche Mottetto, il Gloria in latino o altri gioielli della musica sacra inerenti al *Proprio* della liturgia. La sostanziosa produzione musicale di Maggini divenne così il principale repertorio sacro della Cappella “Santa Cecilia” di Lucca ma fu divulgato presto anche nelle parrocchie della provincia e successivamente in tutta Italia. Sono molte infatti anche le raccolte di sue musiche pubblicate e distribuite nelle diocesi italiane, come *Alla tua mensa* per assemblea e Schola a 3-4 voci, *Composizioni liturgiche* per assemblea, coro e organo, raccolte di canti per voci bianche, mottetti, corali e preghiere. Il *Santo III* di Maggini è cantato in tutta Italia e altri suoi brani organistici e per la liturgia sono molto diffusi anche al di fuori della diocesi di Lucca.

L’opera omnia di Emilio Maggini è conservata presso l’archivio della Cappella “Santa Cecilia” di Lucca: si tratta di oltre un centinaio di brani, tra Mottetti, Inni, Antifone, numerose composizioni per la liturgia, per coro e per voci bianche, brani per organo, una *Messa per Santa Cecilia* (pubblicata nel 1996), due Oratori, e molto altro⁽¹⁷⁾. Accanto a queste composizioni, nell’Archivio figurano anche molti altri brani di musicisti locali, come Marino Pratali, Renzo Gori, Enzo Borlenghi, Gaetano Giani Luporini, Gianfranco

(17) Cfr: REMIGIO COLI, *Catalogo delle opere, revisioni e scritti di Emilio Maggini*, in *Emilio Maggini Monsignore Musicista del Concilio Vaticano II a Lucca*, cit., pp. 113-140.

Cosmi, Marco Bargagna e altri, musiche scritte sempre cercando di rispettare le raccomandazioni conciliari.

I Mottettoni per la Santa Croce

Un capitolo a parte meritano i cosiddetti *Mottettoni per la Santa Croce*, brani sacri scritti specificamente per la principale festa religiosa lucchese, la cui produzione attraversa vari secoli, e di cui l'Archivio della Cappella "Santa Cecilia" custodisce numerosi esemplari del XX e XXI secolo, tutti composti da musicisti del territorio.

Il "Mottettone" è una composizione corale per grande organico (originariamente per soli, due cori e orchestra), su testo dedicato alla Croce, con forma varia e libera, ma generalmente tripartita secondo lo schema Allegro-Adagio-Allegro. Esso viene eseguito ogni anno il 13 settembre nella Cattedrale di Lucca, al termine della tradizionale processione che attraversa il centro storico della città.

La prima testimonianza di questa prassi risulta essere l'esecuzione del 1833 ad opera di Michele Puccini, il quale fu autorizzato a far eseguire e dirigere il *Mottettone a otto voci e piena orchestra* del proprio bisnonno Giacomo Senior⁽¹⁸⁾. Sebbene con modalità e stili diversi, questa consuetudine si è mantenuta viva da allora fino ai nostri giorni, e ha determinato la fioritura di numerosi componimenti per grande organico specificamente pensati per la festa lucchese.

Alla Cappella "Santa Cecilia" si riconosce oggi il merito di aver mantenuto solido il legame con le storiche tradizioni lucchesi anche attraverso la prosecuzione della prassi relativa al Mottettone di Santa Croce, pur se con minor fasto rispetto al passato, commissionando ogni anno la composizione a un maestro lucchese

(18) *Deliberazione sopra la musica di S.Croce, n.4*, riportata in: LUIGI NERICI, *Storia della musica in Lucca*, Lucca, Giusti, 1882 p. 413 nota 15; ALFREDO BONACCORSI, *Il Mottettone della Santa Croce nella Cattedrale di Lucca*, «Note d'Archivio per la storia musicale», 1940, n. 1-2., pp. 7-8; GABRIELLA BIAGI RAVENNI, *Diva Panthera, musica e musicisti al servizio dello stato lucchese*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 1993, pp. 102-104.

oppure scegliendo e ri-eseguendo una delle composizioni del passato.

Si riporta a titolo d'esempio un elenco dei Mottettoni eseguiti negli ultimi 30 anni:

- 1984 Mottettone *in onore del Volto Santo nel XII centenario della sua venuta a Lucca* di Italo Bianchi
- 1985 Mottettone *Salve Crux* di Emilio Maggini (del 1961, versione con accompagnamento d'organo)
- 1986 Mottettone *Salve Crux* di Emilio Maggini (versione con organo e strumenti a fiato)
- 1987 Mottettone *Acclami al Signore tutta la terra* detto "dei timpani" di Emilio Maggini
- 1988 Mottettone *Annunziate a tutte le genti* di Marino Pratali
- 1989 Mottettone *Acclamate al Signore* detto "delle campane" di Emilio Maggini
- 1990 Mottettone *Acclami al Signore tutta la terra* detto "dei timpani" di Emilio Maggini (nuova versione)
- 1991 Mottettone *Annunziate a tutte le genti* di Marino Pratali
- 1992 Mottettone *Esultate o giusti nel Signore* detto "dello xilofono" di Emilio Maggini
- 1993 Mottettone per la Santa Croce di Italo Bianchi
- 1994 Mottettone *Tragico* di Marco Bargagna
- 1995 Mottettone per la festa dell'Esaltazione della Santa Croce di Luciano Damarati
- 1996 Mottettone per la Santa Croce di Gaetano Giani Luporini
- 1997 Mottettone *Salve Crux* di Emilio Maggini (versione del 1986)
- 1998 Mottettone *Acclami al Signore tutta la terra* detto "dei timpani" di Emilio Maggini
- 1999 Mottettone *Ecce crucem Domini* di Gianfranco Cosmi (del 1967)
- 2000 Mottettone *O terra tutta acclamate al Signore* di Emilio Maggini (del 1982, nuova versione)

- 2001 Mottettone *Lodate il Signore voi popoli tutti* di Emilio Maggini
- 2002 Mottettone *Laudate Dominum Omnes Gentes* di Mauro Fabbri
- 2003 Mottettone *Salve Crux* di Emilio Maggini (versione del 1986)
- 2004 Mottettone *Tragico* di Marco Bargagna
- 2005 Mottettone *In cruce Domini* di Gianfranco Cosmi
- 2006 Mottettone *Popoli della terra* di Claudiano Pallottini
- 2007 Mottettone *Salve Crux* di Marino Pratali (del 1945)
- 2008 Mottettone *Venite, famiglie tutte delle genti* di Emilio Citti
- 2009 Mottettone *In cruce Domini* di Gianfranco Cosmi
- 2010 Mottettone *Salve Crux* di Luca Bacci
- 2011 Mottettone *Salve Crux* di Emilio Maggini (versione del 1986)
- 2012 Mottettone *Tragico* di Marco Bargagna
- 2013 Mottettone *Jubilantes, exultantes* di Pietro Paoli (del 1908)
- 2014 Mottettone *Acclami al Signore tutta la terra* detto “dei timpani” (versione del 1998)

Chiaramente, anche in questo contesto l’apporto di Emilio Maggini si è rivelato fondamentale, dal momento che non solo egli commissionò la composizione ai vari maestri, ma come si può notare contribuì anche in prima persona alla scrittura di ben sei Mottettoni per la Santa Croce: *Salve Crux* del 1961; *O terra tutta acclamate al Signore* del 1982, scritto per il XII centenario del Volto Santo; *Acclami al Signore tutta la terra*, detto “Mottettone dei timpani” del 1987; *Acclamate al Signore*, detto “Mottettone delle campane” del 1989; *Esultate o giusti nel Signore* detto “Mottettone dello xilofono” del 1993; *Lodate il Signore voi popoli tutti* del 2001.

Le musiche per la Sagra Musicale Lucchese

Il festival di musica sacra nato nel 1963, la “Sagra Musicale Lucchese”, è da sempre stato strettamente legato alla Cappella “Santa Cecilia”. Nei suoi primi anni esso fu caratterizzato da ese-

cuzioni straordinarie con alcuni dei maggiori interpreti del periodo (si pensi alla *Passione secondo Giovanni* di Bach diretta da Karl Richter nel 1967, oppure la presenza di Lorin Maazel, Carlo Maria Giulini e di orchestre sinfoniche provenienti da tutta Europa), mentre negli ultimi 25 anni la manifestazione è stata dedicata principalmente alla riscoperta di opere del passato rimaste celate negli archivi, brani che non potevano essere più eseguiti all'interno della liturgia, ma che grazie alla Sagra Musicale Lucchese hanno ritrovato nuova vita⁽¹⁹⁾.

L'Archivio della Cappella "Santa Cecilia" conserva quindi anche queste musiche ritrovate ed eseguite e incise in prima ripresa moderna dal coro lucchese (nella maggior parte dei casi anche distribuite dall'etichetta Bongiovanni di Bologna). Esse sono oltre una ventina, e più della metà scritte da compositori lucchesi. Tra queste ricordiamo il *Kyrie, Gloria e Credo* a 4 voci, il *Dixit* e le *Sinfonie in do maggiore e re maggiore* di Luigi Boccherini; la *Messa per soli coro e orchestra* di Alfredo Catalani; la *Messa per coro e orchestra* di Gaetano Luporini; *Ecce lux nova* per baritono, coro e orchestra di Fortunato Magi; la Cantata *Cessato il suon dell'armi* di Giacomo Puccini; il *Miserere* di Carlo Angeloni; la *Messa per coro e orchestra* e il *Poema sinfonico per Giacomo Puccini* di Lamberto Landi; *Il sacro cammino* per voce recitante, coro e orchestra di Enzo Borlegghi; la *Messa da Requiem* di Marianna Andreozzi Bottini; la *Messa a 4 voci* di Giacomo Puccini senior e altri preziosi e inediti lavori sacri di Antonio, Domenico e Michele Puccini.

Accanto alla produzione musicale lucchese, sono poi stati recuperati anche capolavori di musica sacra di altri noti autori italiani, come il *Credo* e il *Laudate pueri* di Giovan Battista Pergolesi, *Salve Regina, Magnificat* e *Messa a 4 voci e orchestra* di Niccolò Porpora, la *Messa in sol minore* per soli, coro e orchestra di Vincenzo Bellini, e altri brani sacri di Niccolò Piccinni, Giovan Battista Sammartini⁽²⁰⁾.

(19) Cfr: *Sagra Musicale Lucchese 1963-2003 - Da un organo 40 anni di musica*, a cura di EMILIO MAGGINI, Lucca, Modernografica, 2003.

(20) Cfr: *Da un organo 40 anni di musica*, cit.

Anche questa attività fu promossa e con risolutezza portata avanti da Emilio Maggini, il quale durante tutta la vita eseguì personalmente le ricerche, trascrisse e revisionò i brani che il coro della Cappella “Santa Cecilia” poi eseguiva nel concerto di punta della Sagra Musicale Lucchese. Questa importante tradizione è proseguita anche dopo la sua scomparsa e rappresenta tutt’oggi uno degli eventi musicali di maggior richiamo nella città. Solo per citare alcune tra le più recenti riprese moderne ricordiamo il *Magnificat in do maggiore* e la *Grande Messa in onore a San Giovanni* di Antonio Caldara e le musiche lucchesi di Teofilo Federighi (*Intermezzo* per orchestra), Angelo Spinelli (*Messa da Requiem*), Michele Puccini (*Sub tuum praesidium*), Pietro Paoli (*Ave praesidium* e il *Mottettone per la Santa Croce*) con la revisione di Luca Bacci.

Il materiale musicale conservato dalla Cappella “Santa Cecilia” rappresenta dunque un importante segmento del grande patrimonio culturale della città di Lucca e non solo.

Come si è visto, dalla sistemazione e catalogazione di due degli armadi presenti nella sede del coro a quella di parte del materiale custodito presso la Biblioteca del Seminario, molto lavoro è ancora necessario per un’ottimizzazione dell’archivio e la sua definitiva organizzazione, operazioni che ci auspichiamo possano essere effettuate al più presto.

GIANLUCA BOCCHINO

L'ARCHIVIO PRIVATO DI UN PALEOGRAFO MUSICALE:
IL FONDO BARALLI

*L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit,
le système qui régit l'apparition des énoncés singu-
liers.* MICHEL FOUCAULT⁽¹⁾



Premessa

Il Fondo Baralli è un archivio di persona fisica contenente la documentazione privata del paleografo musicale lucchese Raffaello Baralli. Pur non trattandosi di un Fondo Musicale propriamente

(1) Il presente lavoro è la sintesi di una più ampia ricerca condotta sul Fondo Baralli, si rimanda alla futura pubblicazione dell'Inventario per ulteriori chiarimenti. Mi sia lecito ringraziare in primo luogo il prof. Antonio Romiti che mi ha fatto conoscere il Fondo Baralli. Capitato per ventura nella città di Lucca ebbi la possibilità di partecipare ad una visita guidata privata presso l'Archivio Storico Diocesano, e fu lo stesso Romiti, dopo aver mostrato le preziose carte medievali possedute nella sede episcopale, a presentare il Fondo Baralli. Pur palesando rincrescimento per lo stato in cui versava il fondo, ebbe a sottolineare l'importanza che avrebbe potuto portare un nuovo riordino di tutto il materiale, intuendone la portata scientifica ed il valore culturale in esso contenuto. Un ringraziamento particolare al prof. Franco Piperno grazie al quale il Fondo Baralli è diventato il mio oggetto di ricerca. MICHEL FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, 1 ed. 1969, Paris, Gallimard, 1996, p. 170.

detto, esso conserva importanti testimonianze per la storia della paleografica musicale.

Raffaello Baralli è stato il primo esempio di paleografo musicale italiano agli inizi del Novecento, introducendo nella nostra penisola lo studio della disciplina. La *damnatio memoriae* cui è stato sottoposto è giustificata solo dalla sua indole caratteriale piuttosto altera e poco disposta a scendere a compromessi con le autorità cui era sottoposto. L'intuito, la lungimiranza, l'innato acume intellettuale lo hanno sempre portato ad essere un uomo tutto d'un pezzo, votato integralmente alla ricerca scientifica. In vita fu da tutti considerato un eccelso paleografo musicale, dopo la sua morte è stato completamente dimenticato.

A parte la reputazione locale lucchese, solo negli anni Sessanta del Novecento c'è stata una timida rivalutazione delle sue competenze scientifiche. Il merito è da attribuire a Ernesto Moneta Caglio, il quale ha ritrovato tra le carte del Fondo Baralli preziosi documenti che gli hanno consentito di ricostruire l'intera vicenda della restaurazione del canto gregoriano e con essa gli albori della paleografia musicale⁽²⁾, donando allo studioso lucchese i meriti dovuti: «Baralli fu il principe dei paleografi italiani in materia gregoriana, ma anche uno dei più forti del mondo»⁽³⁾.

Nonostante la documentazione sia stata passata al vaglio dell'illustre milanese, le carte conservate nel Fondo si presentavano piuttosto scomposte. Per questo è stato necessario restituire alla giusta memoria storica quell'ormai polveroso archivio.

L'approccio con il quale ci si è accostati ha avuto da subito un doppio interesse: musicologico (nella fattispecie Paleografico Musicale)

(2) Cfr. ERNESTO MONETA-CAGLIO, *Dom André Mocquereau e la restaurazione del canto gregoriano*, in «Musica Sacra» (Milano - Italia), anno 84° serie II - v/1 1960, pp. 2-18, v/2 1960, pp. 34-49, v/4 1960, pp. 98-117, v/5 1960, pp. 130-142, v/6 1960, pp. 162-172; anno 85° serie II - vi/1 1961, pp. 8-20, vi/2 1961, pp. 34-46, vi/3 1961, pp. 68-87, vi/6 1961, pp. 151-159; anno 86° serie II - vii/3 1962, pp. 70-83, vii/5 1962, pp. 108-118; anno 87° serie II - viii/1 1963, pp. 4-16, viii/2 1963, pp. 38-50, viii/3 1963, pp. 75-85.

(3) ERNESTO MONETA CAGLIO, *Dom André Mocquereau e la restaurazione del Canto Gregoriano. V*, in «Musica Sacra», anno 84° serie II - v/6 1960, pp. 162-172: 166.

ed archivistico. Il Fondo Baralli è senza dubbio un caso che va studiato attraverso un criterio di omomorfismo interdisciplinare, sia lecito l'utilizzo di una terminologia matematica, nel quale confluiscono i parametri scientifici ed oggettivi di due dottrine sorelle: la musicologia e l'archivistica. La simbiosi tra la materia archivistica e quella musicologica ha generato una forma di ricerca transdisciplinare, favorendo così un più corretto resoconto della storia investigata.

Alla musicologia si deve lo studio storico critico dei fatti, all'archivistica l'indagine scrupolosa ed attenta del documento; combinate insieme danno vita ad un corretto inquadramento storico. Il percorso è articolato in maniera intercambiabile, laddove la materia archivistica fornisce il mezzo di corredo per eccellenza, l'*inventario*, la musicologia se ne impadronisce per farsi portavoce della storia. Pertanto anche la ricerca biografica più banale può regalare delle sorprese inattese: la documentazione privata è il vaticinio rivelato degli eventi del singolo.

Il Fondo Baralli

È stato necessario ricorrere sin da subito all'apporto della disciplina Archivistica al fine di rendicontare il patrimonio documentario presente nel Fondo Baralli. Dalle ricerche effettuate è emerso che esso è stato donato al Capitolo della Cattedrale di S. Martino dopo il 1924, anno della morte di Raffaello Baralli. Secondo Arturo Rossini, estensore di una biografia del Baralli, esisterebbe un testamento il cui esecutore testamentario sarebbe stato il Sac. Prof. Domenico Paganucci⁽⁴⁾. Tale documento avrebbe dovuto rivelare, tra le volontà dello studioso, anche la donazione del suo patrimonio archivistico. Purtroppo ad oggi non è stato possibile rivenire tale testamento.

La documentazione, sin dalla sua donazione, è stata riordinata e riposta interamente in un armadio di legno massello, ed è con-

(4) Cfr. ARTURO ROSSINI, *Fronde Sparte. Prima parte: ritratti*, edizione privata, [s. l.], [1962], p. 19.

servato presso l'Archivio Storico Diocesano di Lucca. Non è possibile stabilire con esattezza l'anno della donazione poiché tali rapporti non prevedevano nessun tipo di registrazione, altrettanto difficile appare chiarire chi abbia eseguito materialmente il primo riordino. Verosimilmente è ammissibile supporre che ad effettuare quella prima operazione sia stato l'allora responsabile dell'archivio Mons. Eugenio Lucchesi⁽⁵⁾. A testimonianza di quel lavoro svolto è stata ritrovata un'annotazione tra le carte del Baralli nella quale si legge: «Per mons. Lucchesi: Il biglietto con cui Dom André Mocquereau omaggia un suo lavoro a Mons. Baralli si riferisce quasi certamente al I Vol. del *Nombre Musicale*, pubblicato nel 1908; si può annotarlo a tergo»⁽⁶⁾; promemoria che quantomeno rimanda in maniera diretta al Lucchesi.

Quel primo riordino ha messo insieme la documentazione seguendo uno schema che pressappoco si può così riassumere:

- a) Volumi a stampa di carattere storico-musicale-gregoriano;
- b) *Paléographie Musicale*;
- c) Volumi a stampa di carattere teorico-musicale-gregoriano;
- d) Periodici;
- e) Archivio privato di Raffaello Baralli;
- f) Materiale fotografico;
- g) Volumi a stampa di carattere storico/teorico-musicale-gregoriano.

La logica del riordino appare in questo modo piuttosto frettolosa e confusa, come palesa la collocazione dei documenti privati frammisti a volumi a stampa. Perfino lo schema sopra indicato non è mai seguito pedissequamente, con possibilità di trovare docu-

(5) «La sua opera e il suo ricordo sono legati in particolare alla riorganizzazione della Biblioteca Capitolare e dell'Archivio Arcivescovile [di Lucca] che gli valsero unanimi meritatissimi riconoscimenti»; in «Bollettino dell'Archidiocesi di Lucca», anno LX, n. 5, settembre/ottobre 1972, p. 395.

(6) ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA, *Fondo Baralli*, serie "corrispondenza" n. 55, Fasc. 58 *Firme autografe*, c. 461/6. I riferimenti si riferiscono al nuovo riordino.

menti furtivamente inseriti qua e là senza nessun sistema. La confusione può essere stata generata dalla complessità del Fondo, e da qualche svista prodotta dalle rilegature dei volumi, le quali sono state realizzate *ex novo* per volontà dello stesso Baralli.

Per rendere il Fondo consultabile fu realizzato uno schedario, il quale, purtroppo, presenta delle discrasie con quanto è stato ritrovato. Alcuni volumi a stampa sono andati perduti, altri risultano completamente rimossi dalla loro vecchia posizione, ad altri ancora è stato cambiato il numero della segnatura. Malgrado ciò, le lacune rinvenute sono segno evidente di una consultazione continua della documentazione, la quale ha suscitato da sempre notevole interesse per i cultori della materia paleografica musicale⁽⁷⁾.

Il metodo conseguito per questo primo riordino è di fatto inadeguato, perché l'archivio privato di persona fisica deve essere gestito attraverso uno studio completo del soggetto produttore che l'ha generato, analizzando capillarmente tutti gli aspetti della sua vita, in modo tale da poter ristabilire il vincolo che lega la documentazione.

Problematiche archivistiche

Proprio il vincolo è uno dei primissimi problemi che emerge in un archivio privato di persona, perché può apparire meno evidente o, addirittura, forzato dalla volontà del singolo soggetto produttore, siccome è «in relazione ai criteri di conservazione della documentazione archivistica da lui stesso posta in essere»⁽⁸⁾. A questo si aggiunge la possibilità che il complesso documentario possa essere

(7) Per esempio il pezzo con V.S. 82 è perduto, secondo lo schedario sarebbe il volume ALMERICO GUERRA, *Compendio di storia ecclesiastica lucchese dalle origini a tutto il sec. XII*, a cura di Pietro Guidi, Lucca, Coop. Tipografica Editrice, 1924; il pezzo V.S.153, busta contenente diciassette volumi a stampa, è stata scomposta e sistemata nei ripiani bassi senza nessuna segnatura; i pezzi V.S. 150 e 151, buste con opuscoli a stampa, sono stati disordinati tra loro; il V.S. 155, busta contenente registri manoscritti del Baralli, secondo lo schedario risultano perduti quattro registri (per quest'ultimo caso cfr. *supra*, cap. I § *Studi inediti*, p. 19).

(8) ANTONIO ROMITI, *Archivistica generale. Primi elementi*, Lucca, Civita Editoriale, 2011, p. 44.

costituito non solo dalle carte private del soggetto produttore, ma anche da volumi a stampa conservati per propri interessi, che ne costituiscono, nella maggior parte dei casi, una raccolta definita “biblioteca d’autore”, la quale è in stretto rapporto con l’intero archivio.

È pur vero, a questo punto, che nel riordino di un archivio privato di persona il discrimine tra archivio e raccolta è sempre in bilico⁽⁹⁾, abbisogna di una metodologia idonea per la valutazione e la conservazione dello stesso, la quale deve essere assoggettata alle volontà espresse dall’organizzazione dell’archivio adottate dallo stesso produttore, per tale motivo «la documentazione prodotta da persona fisica [...] contiene in sé quel vincolo che per primo qualifica l’archivio come tale, vincolo rappresentato dalla personalità, dalla biografia, dagli interessi, dalla vita vissuta»⁽¹⁰⁾.

È necessario gestire le carte rinvenute attraverso lo studio comparato delle attività e/o iniziative culturali e politiche del soggetto produttore, analizzando, alla luce di una completa biografia, il materiale documentario che si andrà a riordinare⁽¹¹⁾. Va tenuto conto che vi è la possibilità da parte del soggetto produttore di intervenire *ex post* liberamente sulle proprie carte, accorpandole e distinguendole secondo un criterio di valutazione soggettivo, viceversa le si possono rinvenire anche senza nessun tipo di modalità o classificazione, ma in entrambi i casi si tratta sempre di un archivio personale libero da qualsivoglia regola: «è l’unico produttore di

(9) Romiti sottolinea che negli archivi personali «la distinzione tra “archivio” e “raccolta” non risulta sempre semplice e di facile individuazione e solamente una analisi condotta sopra ogni singolo caso può favorire opportune soluzioni», ANTONIO ROMITI, *Temi di archivistica*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1996, p. 27.

(10) MARINA RAFFAELI, *Archivi di persona e archivi di famiglia: una distinzione necessaria*, in «Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari», Anno XXII, Firenze, Olschki Editore, 2008, p. 193.

(11) A tal riguardo Raffaelli ricorda: «Una delle costanti rilevate è ancora la necessità, per l’archivista, di munirsi di conoscenze specifiche riguardo l’attività del soggetto produttore per poter cogliere appieno il significato di appunti, note e postille, di elaborazioni progressive». MARINA RAFFAELI, *“Specchi di carta? Rapporto di medio termine sugli archivi di persona*, in «Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari», Anno XXV, Firenze, Olschki Editore, 2011, p. 182.

archivi che gode di una libertà pressoché sconfinata di disporre le proprie carte da lui prodotte prima di consegnarle alla posterità e al patrimonio culturale di tutti noi»⁽¹²⁾.

Analizzando il tutto secondo un criterio archivistico, anche il volume a stampa diviene una e vera e propria unità archivistica, perché possiede quel «valore di *unicum*, dettato dalla presenza di elementi metatestuali, quali postille, annotazioni, sottolineature, perfino piegature, sui volumi, che ne fanno trascendere il valore bibliografico di edizione, per farlo assumere una quasi esclusiva importanza di esemplare»⁽¹³⁾.

A questo punto il Fondo sarà gestito come se fosse un'erma bifronte, dotato della sua biunivoca natura di archivio e di biblioteca, «d'altra parte hanno vissuto *formandosi insieme*, possono illustrare, congiuntamente avvenimenti e scelte di vita e di professione, contribuendo a tracciare, al tempo stesso, la storia dell'archivio e la storia della biblioteca che, *insieme*, restituiscono il ritratto del loro autore»⁽¹⁴⁾.

Il nuovo riordino

Rebus sic stantibus, la documentazione prodotta da Baralli è costituita da carte private e da volumi a stampa che rispecchiano il vincolo *postò in essere* da lui stesso, il quale è interno ed esterno, e senza dubbio naturale ed originario, perché le carte conservate hanno come nesso l'attività di studioso, di paleografo musicale *in primis*, e di insegnante di filosofia. Tali caratteristiche del vincolo bastano da sole ad ascrivere l'intero Fondo sotto l'egida della dottrina archivistica, benché siano presenti volumi a stampa, i quali, a loro volta, saranno degli *unica* esclusivamente per le loro peculiarità di documenti asserviti all'attività del soggetto produttore.

(12) Ivi, p. 185.

(13) ANDREA DE PASQUALE, *Archivi in biblioteca. Storia, gestione e descrizione*, Savigliano (Cuneo), L'Artistica Editrice, , 2008, p. 46.

(14) MARINA RAFFAELI, *Gli archivi nelle biblioteche. Nuovi linguaggi per problemi antichi*, in «Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari», Anno XXIII, Firenze, Olschki Editore, 2009, p. 164.

Pertanto il nuovo riordino è stato realizzato tenendo conto di tutto il Fondo nella sua complessità, suddividendo in serie l'intero materiale, iniziando proprio dall'archivio privato per poi arrivare sino a tutti i volumi a stampa che sono parte integrante e significativa del vincolo stabilito. Tale natura archivistica ha fatto in modo di distinguere il materiale in cinque serie:

1. Attività di studio;
2. *Paleographia Musicalis*;
3. Corrispondenza;
4. Fotografie e lastre;
5. Raccolta d'autore.

Le prime quattro serie corrispondono *tout court* all'archivio privato di persona, perché contengono la documentazione prodotta da Baralli; le carte di cui si compone sono contenute in buste e registri, entrambi redatti dallo stesso studioso, che ne ha curato persino l'intitolazione e la rilegatura. Il nuovo riordino non ha fatto altro che seguire le intenzioni del soggetto produttore, lasciando inalterata l'organizzazione interna di ogni busta e o registro. Medesima scelta è stata effettuata nella serie "fotografie e lastre" che si presentava con una buona organizzazione e descrizione, salvo restando per quelle poche buste senza nessuna indicazione. Solo per la corrispondenza è stato necessario riordinare interamente le carte, perché disposte in maniera del tutto casuale.

Di seguito si riportano i contenuti principali delle serie con alcuni esempi significativi che testimoniano l'importanza della documentazione conservata nel Fondo Baralli.

La serie "*attività di studio*" risulta ricca di carte di studio, per lo più di natura paleografica musicale, laddove si riscontrano minute di articoli pubblicati, o saggi inediti. Tra questi i tre registri intitolati *Codice 608*⁽¹⁵⁾. Essi contengono la trascrizione inedita del cod.

(15) ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA, *Fondo Baralli*, serie "attività di studio", nn. 36-38.

608 *Ordo Officiorum Ecclesiae S. Martini Lucensis*, conservato presso la Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca. Il cod. 608 era l'ordinamento vigente nella cattedrale lucchese nel medioevo, «il libro che serviva a regolare le funzioni ecclesiastiche dell'intero anno nella cattedrale di quella città che fu già *caput Tusciae*»⁽¹⁶⁾. La trascrizione ad opera del Baralli consta di tre volumi in cuoio rilegato (probabilmente per volere dello stesso estensore), ed è una vera e propria edizione diplomatica. È facile supporre che la redazione ebbe luogo per ragioni di studio privato, ma il lavoro si ampliò a tal punto da sfociare quasi in un'edizione critica, come testimoniato da Martino Giusti che compilò nel 1947 un'ottima descrizione codicologica: «il compianto mons. Baralli stava preparando l'edizione critica del documento e già aveva compiuta un'accurata trascrizione, che andava corredando delle opportune note illustrative»⁽¹⁷⁾.

La serie "*paleographia musicalis*" è composta da sedici registri che contengono la monumentale *Paleographia Musicalis* redatta tra gli anni 1905-1919. La modalità di redazione segue passo dopo passo lo studio di Baralli. L'opera ha sin da subito una forte metodologia filologico-scientifica, improntata sulla comparazione delle diverse grafie musicali gregoriane. I volumi non hanno un'esposizione sistematica, sembrano avere una consequenzialità dettata soprattutto dalle esigenze di studio, infatti, i primi sono una serie di tavole sinottiche nelle quali vengono comparate le grafie neumatiche, soltanto il vol. VII ha l'aspetto di un manuale di paleografia musicale, o meglio, come lo definisce lo stesso Baralli, *Trattato di paleografia musicale*. Nell'introduzione al volume scrive: «La Paleografia musicale gregoriana tratta dell'*antica* notazione del canto liturgico *romano* (ed affini), cioè: la *descrive* e l'*analizza*, ne *compara* e ne *classifica* le forme, ne studia le *trasformazioni* secondo i *tempi* e i *luoghi*, ne investiga le *origini*, ne *interpreta* il significato

(16) MARTINO GIUSTI, *L'Ordo officiorum della Cattedrale di Lucca*, in *Miscellanea Giovanni Mercati*, Vol. II, Città del Vaticano, 1946, p. 523.

(17) M. GIUSTI, *L'Ordo officiorum della Cattedrale di Lucca*, p. 525.

melodico e ritmico»⁽¹⁸⁾. La *Paleographia* non si limita alla sola comparazione, va oltre, addentrandosi nella futura dottrina semiologica, o persino studiando le melodie della musica bizantina e del mensuralismo dei sec. XV-XVI (vol. XII).

La serie “*corrispondenza*” contiene trecentosette missive inviate a Raffaello Baralli in un arco cronologico che va da 1882 al 1924. Tale corrispondenza è per lo più di carattere scientifico, si riscontrano contenuti dalle tematiche paleografiche musicali, che mettono in evidenza i rapporti intrattenuti dal Baralli con i più importanti studiosi della materia; in particolare si sottolinea il fitto confronto intercorso con Dom André Mocquereau, testimoniato dalle quarantacinque lettere inviate.

La serie “*fotografie e lastre*” contiene tutto il materiale fotografico con le relative lastre e pellicole raccolto da Baralli durante l'intero arco della sua ricerca scientifica. Si tratta di fotografie di codici e manoscritti musicali gregoriani provenienti da archivi e biblioteche europee; più di millecinquecento fotografie, una decina di scatole contenenti le lastre fotografiche in vetro e bromuro d'argento, ed una pellicola in celluloido. Il materiale è stato ordinato dallo stesso possessore che l'ha scrupolosamente suddiviso indicandone il contenuto. Tra le foto è stato rinvenuto un frammento pergameneo di un Graduale lucchese, probabilmente conservato perché oggetto di un futuro studio mai realizzato.

La serie “*raccolta d'autore*” contiene tutti i volumi a stampa⁽¹⁹⁾ i quali, come spiegato *supra*, vengono inseriti come singole unità

(18) ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA, *Fondo Baralli*, serie “*paleographia musicalis*”, n. 45, c. 1.

(19) Si rammenta che una parte del patrimonio librario del Baralli è conservato presso la Biblioteca Diocesana “Mons. Giuliano Agresti”. Probabilmente questi volumi sono confluiti nel patrimonio del posseduto della biblioteca perché luogo di lavoro del Baralli, contrariamente a quelli conservati nella sua abitazione privata. La meticolosità che contraddistingue il lucchese ha consentito di rintracciare quei volumi in quanto vergati dall'anno di acquisizione e dalla firma. Si tratta di circa duecentotrenta libri in gran parte di argomento filosofico, ma non mancano volumi di storia della musica medievale e gregoriana. Alcuni di questi, nella maggior parte dei casi quelli musicali, presentano le stesse caratteristiche dei volumi a stampa qui descritti.

archivistiche, pur suddividendoli in dodici campi tematici differenti: 1) Lavori editi di Raffaello Baralli; 2) Storia della musica; 3) Teoria musicale; 4) Volumi in lingua greca; 5) Liturgia musicale; 6) Paleografia musicale; 7) Storia della Chiesa; 8) Miscellanea non editoriale; 9) Periodici; 10) Letteratura e Filosofia greca; 11) Cataloghi; 12) Altro. Un esempio significativo è dato dal volume di ANTONIO BRANDI, *Guido Aretino monaco di S. Benedetto. Della sua vita del suo tempo e de' suoi scritti*, Ermanno Loescher, Torino-Roma-Firenze 1882, del quale Baralli conserva solo l'appendice contenente le opere di Guido d'Arezzo⁽²⁰⁾, le quali sono corredate da glosse ed annotazioni, che rimandano alle diverse fonti, nonché alle edizioni critiche. Annotazioni che sarebbero dovute servire per uno studio sulla figura e le opere di Guido d'Arezzo⁽²¹⁾. Circa l'ottanta per cento del materiale librario è così gestito.

In conclusione, nel nuovo riordino sono stati inseriti tutti quei documenti in precedenza scartati e riposti negli ultimi ripiani dell'armadio, cosicché oggi il Fondo si presenta costituito da 325 unità archivistiche, di cui venti sono buste, quarantotto registri, dodici scatole e duecentoquarantatre volumi a stampa.

Incidenze musicologiche

Lo scopo principale di questa ricerca è stato quello di rivalutare la figura del paleografo musicale Raffaello Baralli, da troppo tempo dimenticato e sommerso da una coltre di silenzio. Lo studio della documentazione privata del Fondo Baralli ha consentito di lumeggiare la sua intera attività, donando alle sue scoperte paleografiche musicali, ai suoi numerosi saggi musicologici e filosofici il pregio scientifico che meritano.

Le carte rinvenute spalancano le porte su uno spaccato novecentesco poco conosciuto, nel quale le conquiste del Baralli sono

(20) ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA, *Fondo Baralli*, serie "raccolta d'autore" n. 95.

(21) Si confronti lo studio inedito approntato da Baralli su Guido d'Arezzo. ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA, *Fondo Baralli*, serie "attività di studio" n. 3, Fasc. 4 *Studi su Guido d'Arezzo*, cc. 71-106.

state troppo presto dimenticate. Il Nostro è stato un pioniere della disciplina paleografica musicale, ha costruito la sua carriera di studioso su una solida base filologica comparativa. Figlio di un'ideologia scientifica post-positivistica mitigata dalla tonaca clericale, ha mirato alla corretta ricerca scientifica delle forme grafiche neumatiche dell'antica melopea sacra.

Baralli ha avuto un ruolo cruciale nell'acceso dibattito della Restaurazione del Canto Gregoriano, alzando la voce al di fuori dal coro. La sua coscienza critica ed una corretta analisi delle fonti musicali liturgiche, gli ha imposto un'attenta valutazione delle cantilene romane, così da buttarsi nell'arena della discussione senza scendere a compromessi.

Il suo apporto all'interno della vicenda gregoriana potrebbe addirittura rientrare in «quel non so che della storia»⁽²²⁾ che ha indotto il lucchese a pensare ad una fase programmatica di consolidamento e costruzione della scienza musicale, «che mira a soddisfare le curiosità di storici decisi ad andare più lontano: e in primo luogo incontro alle altre scienze umane»⁽²³⁾, dunque in quella dimensione di ricerca che oggi conosciamo sotto il nome di paleografia musicale. Partendo da una forma embrionale di filologia musicale, ovvero «quella disciplina che ha per scopo la restituzione di un testo musicale»⁽²⁴⁾, Baralli si è completamente addentrato nella neonata paleografia musicale donando alla disciplina un contributo determinante.

Sino ad oggi lo *status quaestionis* si è fermato alla superficie degli studi baralliani, senza addentrarsi né sul versante bibliografico, né tantomeno sull'incidenza storica che hanno avuto le sue scoperte paleografiche musicali.

(22) JACQUES LE GOFF, *Le mentalità: una storia ambigua*, in *Storia delle mentalità*, a cura di Francesco Pitocco, Roma, Bulzoni Editore, 2000, p. 83.

(23) Ivi, p. 84.

(24) MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, Storia, Strumenti Critici. Vol. I: Fondamenti storici e metodologici della Filologia Musicale*, Lucca, LIM, 2005, p.17.

La lente privilegiata della sua documentazione inedita fornisce uno spaccato storico-critico di tutti quegli eventi che hanno portato alla nascita della paleografia musicale, ricostruendo quella circostanza attraverso il contributo decisivo del Nostro studioso. Proprio attraverso il riordino dell'intero fondo è stato possibile stimare l'incidenza che Baralli ha avuto nella dimensione musicologica italiana. Le sue ricerche scientifiche inedite sono da considerarsi una documentazione preziosa ai fini della ricostruzione della storia della paleografia musicale, così come i commenti e le glosse rappresentano una valutazione dei fatti monitorati dal loro interno. In ultimo la corrispondenza. Essa apre la strada ad uno spaccato privato tra illustri colleghi, è una miniera nella quale è possibile rintracciare le diverse opinioni degli studiosi, le loro idee, i loro progetti futuri e le loro perplessità, un vero scambio di opinioni su diverse questioni musicologiche medievali. Pertanto, il peso specifico di tale archivio privato è senza dubbio rilevante e merita ancora di essere ulteriormente studiato.

Sebbene siano trascorsi novant'anni dalla morte di Raffaello Baralli è parso doveroso ricostruire la sua vicenda mettendo in luce quelle ricerche che hanno fatto *storia*, le quali hanno costituito delle solide fondamenta ad una disciplina che si è sviluppata ed ha maturato la sua competenza. A lui il pregio di aver rappresentato la nascente ricerca scientifica paleografica musicale italiana: «Convenne adunque cercare il significato di quei segni nel tempo ch'essi avevano un *valore storico*. A ciò non potè avviarsi che per la via *paleografica* e col *metodo comparativo*»⁽²⁵⁾.

(25) ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI LUCCA, *Fondo Baralli*, serie "studi di paleografia musicale", n. 45, c. I.

ELISEO SANDRETTI

ALCUNE MUSICHE CEMBALO-ORGANISTICHE
IN ARCHIVI LUCCHESI:
CONSIDERAZIONI SULLA PRASSI ESECUTIVA



In musica qualsiasi forma di *interpretazione* muove da un *testo* musicale; l'interprete, sulla base del *testo* musicale, compie un'opera di ricreazione per rendere fruibile all'ascoltatore il brano che lui esegue. C'è un binomio inscindibile tra il *testo* e l'*interpretazione*: mentre il *testo* si presenta come una entità quasi astratta, avulsa dalla dimensione lineare del tempo, l'*interpretazione* è per sua natura *hic et nunc* e, dato che si conforma alla linearità del tempo, presenta la caratteristica della *irripetibilità*. In altri termini potremmo dire che ogni esecuzione di uno stesso brano anche da parte da parte di uno stesso interprete, pur se a distanza di pochi minuti, sarà sempre diversa dall'altra, anche se solo relativamente ad alcuni particolari che, a volte, rasentano la soglia della percepibilità. Nella inscindibile relazione tra *testo* e *interpretazione* potremmo riscontrare evidenti analogie, in questa nostra concezione, con i rapporti che il linguista ginevrino Ferdinand De Saussure invitava ad osservare tra ciò che lui chiamava *langue*, e la nozione di *parole*, la prima

con il carattere della astrattezza conferitale dai rapporti *di sistema* tra i *segni* e la seconda, riferita alle concrete emissioni verbali tra emittente e ricevente, pervasa dal carattere della concretezza conferitale anche dalla linearità della dimensione temporale.

In musica, in merito alla relazione tra *testo* e *interpretazione*, possiamo riferirci a due posizioni teoriche: una prima idea consisterebbe nel considerare come *testo* il manoscritto o lo spartito stampato *stricto sensu* e conseguentemente relegare tutte le informazioni relative alla destinazione del brano, alla prassi esecutiva, ai riferimenti storici e sociali o di costume alla dimensione interpretativa. Un'altra possibile posizione invece potrebbe consistere in una concezione più allargata della nozione di *testo*: in questo caso potremmo considerare l'idea che tutte le informazioni relative alla prassi esecutiva dell'epoca di riferimento nonché le altre informazioni storiche di cui sopra sarebbero da considerarsi di pertinenza testuale, e rientrerebbero nella sfera interpretativa tutte le prerogative di unicità e irripetibilità connesse con la personalità e il momento psicologico dell'interprete, le caratteristiche dello strumento impiegato di volta in volta, l'ambiente, l'acustica ecc.

Ad esempio in una ipotetica musica del 1700, poniamo ad esempio un offertorio per organo, troviamo spesso una parte del *basso* da eseguirsi con la sinistra e una melodia più o meno vivace da eseguirsi con la destra; sostanzialmente il risultato appare quello di un brano rigorosamente a due voci. In realtà sappiamo che la prassi esecutiva dell'epoca prevedeva l'esecuzione di accordi che quasi sempre erano *sottintesi*, non scritti nemmeno con una numerica apposita. Questa prassi esecutiva mirava a riempire la distanza fra le parti principali e a realizzare compiutamente le armonie del brano. Tutti gli organisti dell'epoca, sulla base del basso scritto, eseguivano accordi e armonie esaustive delle successioni accordali più o meno implicite nel brano.

Questi accordi, a rigore, non sono *notati* ma, a nostro parere, la realizzazione armonica è indispensabile per la restituzione corretta del brano ad un moderno uditorio. Se non lo si facesse ci si allontanerebbe notevolmente dalla sostanza musicale del brano stesso, si

propone una musica che apparirebbe singolarmente “vuota”, “strana”. Per la prima posizione teorica sopra accennata la realizzazione armonica desunta dalle informazioni circa la prassi esecutiva sarà destinata alla sfera interpretativa, mentre per la seconda posizione il fatto che si debbano realizzare accordi sarà di pertinenza *testuale* e piuttosto la scelta su quali accordi dovranno essere sottolineati maggiormente rispetto ad altri sarà una prerogativa dell' *interprete*. Lo stesso varrà anche analogamente per l'uso del pedale nell'organo in Italia, quasi mai notato ma impiegato in abbondanza stando alle informazioni desunte da documenti originali del 1700⁽¹⁾.

In entrambe le posizioni teoriche sopra accennate si prospetta con evidenza l'importanza di acquisire informazioni dalla ricerca musicologica sulla prassi esecutiva delle varie epoche storiche per una riproposizione il più possibile vicina agli ideali sonori e al gusto musicale ai quali si riferivano i compositori dei brani eseguiti. La ricerca sulle fonti musicali locali potrà fornire, con tutta probabilità, preziosi contributi per l'approfondimento delle nostre conoscenze sulle varie prassi interpretative nelle varie epoche e nei vari ambienti musicali di riferimento per le musiche proposte.

Un manoscritto proveniente dall'Archivio di casa Pellegrini di Borgo a Mozzano reca sul frontespizio la data del 6 agosto 1665 e il nome di Don Giuseppe Dinelli da Cerreto ad uso del quale sembra sia stata redatto il volume in esame. Si tratta di una raccolta manoscritta di danze del XVII secolo. Fra gli autori delle danze troviamo lo stesso Giuseppe Dinelli, Bernardino Roncaglia⁽²⁾ (più

(1) A volte si sente parlare, a proposito di esecuzioni di musica antica, di *interpretazioni filologiche*, in sé la terminologia adottata non sembra del tutto chiara perché in generale le conoscenze filologiche sono finalizzate alla ricostruzione del *testo* più autentico da cui procedere con l'*interpretazione*. In questo senso procedono la filologia classica, la filologia romanza, la filologia italiana, la filologia dantesca ecc.

(2) Bernardino Roncaglia (1614 ca - 1692) fu Maestro della Cappella di Palazzo a Lucca dal 1649 fino al 1692. Cfr. J. Brandani *Con pieno gusto, et maturità*, Profilo biografico del musicista lucchese Giuseppe Montuoli (1667 - 1739) p.14, Lucca 2011. Frederick Hammond inserisce Bernardino Roncaglia (nel suo scritto indicato come Bernardo Roncagli) fra gli allievi avuti da Frescobaldi durante la fase del suo soggiorno fiorentino dal 1628 al 1634. A questo riguardo cfr F. Hammond *Girolamo Frescobaldi* p. 139 e p. 158, Palermo 2002. Anche J.

volte i brani sono attribuiti al medesimo con le iniziali B. R.), D. S., L. P. e Frescobaldi.

Giuseppe Dinelli rivestì il ruolo di “maestro di casa” presso la nobile e ricca famiglia Buonvisi di Lucca. Questo ruolo venne svolto attraverso la vita di due importanti esponenti della famiglia: il cardinale Girolamo Buonvisi e il Cardinale Federico Buonvisi. Entrambi furono vescovi di Lucca: Girolamo resse la Diocesi da 28 maggio del 1667 al 20 febbraio del 1677, data della morte; Francesco, nipote del primo, fu vescovo dal 7 settembre del 1690 al 22 agosto del 1700. Quest’ultimo ebbe un ruolo importante in ambito diplomatico perché favorì la formazione della lega contro i turchi che poi sconfisse l’esercito turco a Kahleberg, presso Vienna, nel 1683⁽³⁾. Alcune composizioni di questo manoscritto sono comparse in una edizione a stampa moderna curata dal compianto Emilio Maggini.

Le danze raccolte sono numerosissime e molto varie per quanto riguarda la tipologia. Ecco un elenco solo indicativo delle varie tipologie di danze presenti; osserviamo che sono raccolte anche più danze per ogni tipologia:

Fiorentina in più modi - Gagliarda - Zoppa ovvero aria di Spagna - Ruggieri - Balletto - Aria ducale (Aria di Fiorenza detta anche Ballo del Granduca) - Aria di Emilio - Pavaniglia - Spagnoletta - Romanesca - Sordione - Sarabanda - Corrente - Aria di Scappino - Lantullurù (?) - Partita sopra Bergamasca - Moresca - Monica -

Brandani, considera probabile che Roncaglia sia stato allievo del celebre musicista; Cfr Brandani Op. cit. p. 14. La presenza di una Romanesca di Frescobaldi, di cui poi parleremo, nel volume di Borgo a Mozzano insieme a molte composizioni di Roncaglia e lo stretto rapporto professionale che si intuisce abbia collegato Roncaglia a Dinelli tanto da indurre il sacerdote di Cerreto a inserire tantissimi brani del Maestro di Cappella nel suo volume sembrano confermare l’apprendistato frescobaldiano dello stesso Roncaglia. Infatti è improbabile che un inedito frescobaldiano circolasse al di fuori della cerchia dei suoi allievi o di coloro che avessero uno stretto rapporto professionale con lui. Tutto ciò induce a concludere che effettivamente a Firenze Roncaglia possa aver preso lezioni da Frescobaldi durante il soggiorno fiorentino di quest’ultimo e che la *Romanesca* sia pervenuta a Lucca per suo tramite.

(3) Queste importanti informazioni mi sono state fornite dal Prof. Gabriele Matraia di Cune, nel comune di Borgo a Mozzano

Canaria - Ciaccona - Mattuccino (?) - Mantovana e aria di Mantova - Passagagli - Scherzo - La Giuseppina - Pass'e mezzo - Pisanella - Buonvisina

Osserviamo la presenza di molte danze diffusissime in tutta la penisola italiana e anche nelle varie scuole musicali europee ma ci sono anche interessantissimi riferimenti a tradizioni musicali locali; ad esempio la Pisanella richiama evidentemente una danza di origine pisana mentre la Buonvisina è indubbiamente un omaggio alla illustre famiglia lucchese dei Buonvisi. Sono presenti anche richiami satirici come ad esempio la melodia con il seguente testo: “*Saione compitese ch'a quattro quattrini fra noi cittadini vuol far del marchese. Saion compitese, Saion compitese*”. Riteniamo che vi sia un bersaglio satirico probabilmente consistente nell'ambizione di un facoltoso borghese proveniente dal Compitese il quale vorrebbe rivaleggiare con la nobiltà lucchese.

Su una pagina che reca una numerazione recenziore 87 bis troviamo dei *Passaggli da sonare in concerto*, la notazione è in intavolatura con un sistema di otto linee con chiave di *fa* e chiave di *do* nel basso e un sistema di cinque linee con chiavi di *do* e di *sol* nella parte acuta, in analogia con le altre danze. Da questo esempio possiamo dedurre che nella prassi strumentale dell'epoca anche la notazione in intavolatura poteva servire per una realizzazione concertata utilizzando più strumenti, oltre, naturalmente allo strumento a tastiera, di solito un clavicembalo. Anche al foglio 15 secondo la numerazione originale troviamo una *Romanesca a canto* che non presenta un testo scritto e che sembra suggerire una esecuzione della parte acuta da affidarsi ad uno strumento melodico; anche in questo caso la prassi esecutiva di musica intavolata non esclude una esecuzione con più di uno strumento⁽⁴⁾. Questi esempi sembrerebbero suggerire che i musicisti locali dell'epoca non dis-

(4) Osserviamo che in questa raccolta sono presenti diverse composizioni nelle quali la melodia reca un testo scritto e perciò destinata alla voce. Dove non sono scritte parole possiamo ritenere che l'esecuzione possa essere destinata ad uno strumento melodico.

degnassero affatto la realizzazione con più strumenti di composizioni notate su intavolature per tastiera.

Alla pagina 31 v. c' è una *Lauda* intitolata *Alma de vientene* che indica la presenza di brani spirituali nella pratica strumentale quotidiana forse seguita in alcune famiglie lucchesi. Alla pagina 69 r, secondo la numerazione originaria, si trova una composizione intitolata *La Giuseppina di B R corrente; ma un poco presto*. Quest'ultima annotazione sembra suggerire una esecuzione piuttosto vivace di questo brano che forse si dovrebbe differenziare dai tempi usuali delle altre correnti. Tutto ciò potrebbe condurci all'ipotesi che le correnti generalmente non dovevano essere eseguite con andamenti troppo veloci, altrimenti non si spiegherebbe la sottolineatura presente nel titolo. Un andamento non velocissimo delle correnti allora potrebbe essere una regola generale per l'esecuzione di questo tipo di danza? Queste indicazioni sono solamente indicative dell'importanza che uno studio approfondito di questa fonte assumerebbe allo scopo di chiarificare aspetti della prassi esecutiva seicentesca che potrebbero essere meglio definiti attraverso le fonti manoscritte locali dell'epoca, come si prospetterebbe a proposito del manoscritto borghigiano.

Infine vorremmo prendere in considerazione la *Romanesca* della carta 17 attribuita a Frescobaldi; lo stile compositivo è indubbiamente quello del grande organista e clavicembalista ferrarese. Dal confronto con le musiche per tastiera frescobaldiane pubblicate in edizione moderna non emerge che la composizione del nostro manoscritto sia una copia di una composizione già pubblicata, per cui si potrebbe ipotizzare che si trattasse di un inedito del grande compositore. Infatti diverse testimonianze dell'epoca di Frescobaldi concordano nell'affermare che il maestro si dedicasse incessantemente alla composizione e che in realtà le opere pubblicate fossero solo una parte delle sue composizioni. Forse la *Romanesca* in esame appartiene al grande numero delle opere che Frescobaldi aveva composto e non erano mai state pubblicate. A nostro parere la presenza non casuale a Lucca di un inedito del maestro ferrarese non escluderebbe che future fortunate ricerche

nel nostro territorio portassero alla luce altre composizioni dello stesso importante autore.

Tutte le considerazioni precedenti, anche se proposte solamente a titolo indicativo, ci fanno comprendere la grande importanza del manoscritto dell' Archivio Pellegrini e non possiamo che augurarci che una pubblicazione critica integrale dell'opera metta tutte queste composizioni a disposizione degli interpreti e degli studiosi interessati alla conoscenza e alla diffusione del grande repertorio tastieristico dell' epoca barocca.

In un manoscritto conservato nel piccolo archivio musicale risalente a mio padre il frontespizio reca la seguente dicitura:

“Raccolta di Suonate per organo composte da diversi maestri”.

Il volumetto mostra l'intervento di almeno due copisti diversi, il primo fino a p. 104, il secondo per le 22 pagine successive. Gli autori rappresentati nelle pagine redatte dal primo copista sono il Maestro Lorenzo Guidi, il Maestro Angelo Di Giulio e il Maestro Luigi Nerici mentre gli autori o l'autore delle pagine del secondo copista restano anonimi.

Le composizioni presenti sono in larga maggioranza *versetti, offertori, postcommuni, elevazioni, benedizioni*, una *introduzione*. Lo stile generale dei brani è quello imperante nel XIX secolo, legato ai modelli della cantabilità operistica contemporanea italiana nonché allo stile musicale bandistico: infatti, ad esempio, della raccolta fa parte una *Marcia* di Angelo Di Giulio. In molte composizioni non sembra si rispetti in modo rigoroso la divisione della tastiera in bassi e soprani avvenuta con l'introduzione nell'organo dei registri spezzati (ad esempio Trombe Basse e Trombe Soprane con la possibilità di inserire solo le Trombe Soprane nella parte meoldica, accompagnate da altri registri nella parte bassa allo scopo di mettere in rilievo la parte solistica acuta). Solo in poche composizioni può essere possibile un'esecuzione con i registri spezzati in modo rigoroso. Questa osservazione ci induce a fare varie ipotesi: o l'organo per il quale questa raccolta era stata realizzata non disponeva di registri spezzati, oppure ne disponeva ma gli organisti, pur facendo uso di questa risorsa, non si curavano se ad esempio la

parte acuta, per poche note, sconfinava nella parte bassa dei registri destinati all'accompagnamento. Questa seconda ipotesi appare verosimile assumendo che l'uso dei registri dell'organo, distinti in registri bassi e registri soprani, fosse tale che l'eventuale differenza di sonorità nella parte melodica che sconfinasse nel basso restasse poco evidenziata; un uso attento dei registri bassi e soprani infatti può permettere di mascherare sostanzialmente bene differenze timbriche dovute allo sconfinamento della parte melodica nella zona della tastiera destinata all'accompagnamento⁽⁵⁾.

I registri da impiegare nelle varie composizioni non sono mai indicati e questa sostanzialmente è la regola per le musiche manoscritte dell'epoca dato che gli organisti possedevano la competenza sufficiente per inserire i registri giusti per le musiche da eseguire, senza l'ausilio di alcuna indicazione da parte dell'autore ma solo seguendo prassi esecutive e consuetudini consolidate. L'unica eccezione a questo riguardo è costituita dal repertorio della musica pistoiese per organo dove, soprattutto grazie a Giuseppe Gherardeschi, troviamo una messe di precise e preziose indicazioni di registrazione per le numerose composizioni pervenuteci. Anche l'uso del *pedale* in questo manoscritto non è quasi mai indicato e per questo aspetto dell'esecuzione organistica vale quanto già detto a proposito dell'uso dei registri: ci si rifaceva a prassi e consuetudini consolidate che permettevano all'organista di adoperare i pedali in modo appropriato nei vari brani senza che il compositore avesse fornito alcuna indicazione. Un tempo non troppo lontano l'assenza di indicazioni circa l'uso dei pedali induceva gli organisti ad eseguire le musiche proposte senza l'apporto di questa importante risorsa fonica e la motivazione di questo atteggiamento era l'esigenza di attenersi scrupolosamente al testo scritto. Se poi capitava

(5) Nella musica per organo di scuola pistoiese coeva possiamo riscontrare che gli organisti, nel comporre le musiche, si sono attenuti in modo più rigoroso ai limiti della divisione in bassi e soprani che l'introduzione dei registri spezzati imponeva alla tastiera, questa divisione essendo realizzata o fra *mi3 - fa3* o fra *fa3 - fa disesis3*.

di visitare un organo storico si poteva notare la evidente consunzione dei pedali ma non si metteva in relazione questa osservazione con la pratica musicale. Oggi invece la riscoperta di alcune musiche in archivi di ambito locale, quali le musiche organistiche del fondo Venturi della Biblioteca Comunale di Montecatini, con alcune indicazioni di esecuzione dell' epoca contestualmente formulate, hanno permesso ai musicisti di tornare in possesso di conoscenze ormai dimenticate relative alla prassi esecutiva in modo da riproporre con più credibilità il repertorio della seconda metà del XVIII secolo e del XIX secolo⁽⁶⁾.

A Lucca si è mantenuta a lungo una tradizione costruttiva conservatrice per quanto riguarda l'organo e l'introduzione di nuovi registri e nuove risorse timbriche è avvenuta in ritardo rispetto a Pistoia. Questo ritardo ha permesso che ci siano pervenuti diversi organi dei secoli XVII e XVIII, alcuni intatti, altri con aggiunte o ammodernamenti poco invasivi, e forse ha fatto sì che i compositori mantenessero uno stile di compositivo più tradizionale, meno incline a farsi condizionare troppo dai limiti imposti dalla divisione in bassi e soprani dei registri.

In questo manoscritto troviamo anche alcuni accompagnamenti di canti quali il *Tantum ergo* e il *Vi adoro* realizzati con accordi pieni sia della mano sinistra, sia della destra; tutte le note dell'accordo sono raddoppiate. Inoltre la destra suona nella zona acuta della tastiera, sopra l'effettiva estensione delle voci, come se si volesse un raddoppio all'ottava acuta anche della melodia del canto. Questa è una tecnica di accompagnamento molto diversa rispetto alla pratica attuale e sembra indicare l'esigenza di un accompagnamento molto sonoro forse per adeguarsi al canto del popolo che probabilmante doveva essere ad alto volume.

(6) Cfr UMBERTO PINESCHI, *Letteratura organistica toscana dal XVII al XIX secolo*, Pistoia 1998, pp XVI - XVII

In un *Offertorio* in do maggiore di Luigi Nericì(?) troviamo interessanti indicazioni di *crescendo* a partire dal *p.o* (*piano o pianissimo*) fino al *f.o* (*fortissimo*). Possiamo comprendere che la prassi esecutiva organistica dell'epoca prevedeva il raggiungimento di tale effetto mediante l'aggiunta progressiva di registri. Sarebbe interessante capire se il *crescendo* venisse realizzato con l'aiuto di un *registrante* che inseriva manualmente i vari registri oppure con l'ausilio di comandi meccanici a pedale quali il *tirapieno*, il *tiratutti a polsire*, la *terza mano*. Su certi strumenti, i più moderni dell'epoca, ciò era possibile; su altri organi con caratteristiche costruttive più tradizionali probabilmente era necessario far intervenire un *registrante*, cioè una persona che aiutasse l'esecutore inserendo i registri mentre egli era impegnato con le mani sulla tastiera. Un'altra soluzione possibile, su organi più antichi, sarebbe stata quella di rinunciare alla realizzazione del *crescendo*, anche a detrimento della piena riuscita musicale dell'esecuzione stessa.

La questione sopra accennato ci stimola a chederci se fosse previsto un ruolo per il *registrante* in questo tipo di musica, almeno occasionalmente, oppure se questa fosse una figura assolutamente non consueta. La mentalità pratica degli organisti di un tempo, che li conduceva a redarre spesso manoscritti in modo tale da evitare di girare le pagine durante le esecuzioni, probabilmente faceva sì che essi, durante il loro servizio all'organo, potessero contare sulla propria autonomia. Però certamente se un organista, durante una esecuzione si trovava in compagnia di un altro musicista, in caso di necessità, non avrebbe avuto esitazioni nel farsi aiutare per l'inserimento dei registri.

(7) Luigi Nericì, oltre ad essere l'autore della celebre *Storia della musica in Lucca*, ancora oggi consultata e citata dagli studiosi, si interessava all'organo non solo come compositore ed esecutore ma anche come esperto in arte organaria: infatti egli figura fra gli organisti che collaudarono l'11 dicembre 1887 l'organo Santarlasci di Porcari assieme, fra gli altri, ad Antonio Del Fiorentino, di cui dopo avremo modo di parlare. Cf. G. MATRAIA - E. SANDRETTI, *L'organo di Anchiano: caratteristiche tecniche e stilistiche*, in *Anchiano - Le Pizzorne e i paesi che le circondano*, Borgo a Mozzano 2011 p. 97.

Nell'Archivio Musicale della chiesa di S. Jacopo a Borgo a Mozzano sono conservate alcune musiche organistiche che ci permettono di far luce su alcuni aspetti della pratica musicale in questa chiesa. Lo spartito più antico è una *Introduzione* di autore anonimo, probabilmente dei primi anni del XIX secolo. Si tratta di un brano in re maggiore con una struttura tonale solida che richiama lo stile orchestrale delle ouvertures operistiche della seconda metà del 1700. Fra i vari spartiti troviamo poi una *Pastorale*, un *Offertorio* e frammenti di altri brani redatti da uno stesso copista. Lo stile delle musiche è quello operistico e bandistico che abbiamo già riscontrato nel manoscritto sopra trattato. Lo stile musicale e la grafia ci inducono a ritenere che le musiche siano state composte dalla metà del 1800 in avanti e potremmo ipotizzare un'attribuzione per alcune di esse al Maestro Giacomo Cristofanini, organista della chiesa borghigiana in quegli anni. In effetti l'*Offertorio* reca la data del 9 novembre 1881, proprio in coincidenza con il servizio del musicista presso questa parrocchia.

Ci sono poi alcuni fogli sparsi manoscritti interessanti dal punto di vista della didattica musicale perchè si tratta di esercizi di armonia da realizzarsi su un tradizionale basso numerato. È pertanto illuminante constatare come la preparazione musicale della seconda metà dell' 1800 si fondasse ancora sui cardini della tradizione armonica scolastica nonostante gli esiti compositivi si orientassero verso musiche più orecchiabili, spesso di carattere cantabile e perfino ballabile. Sullo stesso foglio manoscritto in cui sono raccolte le poche righe degli esercizi di armonia figura anche l'accompagnamento ad un *Tantum ergo* attribuito a Vallini.

Nell'Archivio Musicale della Parrocchia di Quiesa si trova un volume manoscritto recante il seguente titolo:

“*Sac. Antonio Del Fiorentino Marce e Versetti per organo*”

Dietro il frontespizio in un'altra pagina manoscritta evidentemente recenziere con l'intestazione Parrocchia di Quiesa Archivio musicale leggiamo la seguente dicitura:

“*Sac. Antonio Del Fiorentino Canonico della Cattedrale di Lucca nato a Quiesa il 19 agosto 1836, morto a Lucca iol 31 Gennaio 1917 Marce e versetti per organo*”.

Ecco un elenco non esaustivo delle musiche contenute nel manoscritto: *Pastorale*, *Offertorio*, *Cadenza*, *Elevazione*, *Introduzione*, *Benedizione*, *Postcommunio*, *Toccata*, *Marcia*. Nella maggioranza dei casi le composizioni sono ordinate per tonalità. Sporadicamente le musiche raccolte recano anche delle indicazioni di diteggiatura. Nelle *Cadenze* le note degli accordi della mano destra sono raddoppiate anche con la sinistra e in questo c'è analogia con quanto avviene nel manoscritto di epoca precedente di cui abbiamo già parlato a proposito della modalità di accompagnamento del canti sacri.

Anche le musiche di questo manoscritto ricalcano lo stile bandistico e cantabile che imperava nella musica liturgica prima della riforma cecilianica. La figura del sacerdote Antonio Del Fiorentino è legata anche allo sviluppo dell'arte organaria lucchese nel XIX secolo; infatti egli, assieme al già citato Luigi Nerici, era stato chiamato a far parte della commissione che collaudò il grandioso organo Santarlaschi di Porcari nel 1887. Le sue musiche testimoniano pienamente il sistematico sfruttamento delle più moderne risorse foniche degli strumenti costruiti nella seconda metà dell' 1800 in Lucchesia. Pur non recando indicazioni di registrazione si comprende che per la loro esecuzione esse richiedono dei registri spezzati, l'uso del *timpano* o della *banda dell'organo* (composta da una grancassa e dai piatti azionati tramite un comando a pedale), l'uso abbondante del pedale e probabilmente del meccanismo della terza mano.

In una cadenza composta in *sol maggiore* a pagina 58 c'è una parte scritta su un pentagramma specifico per il pedale nella quale troviamo un *fa diesis1*. Questa nota non era presente nelle pedaliera degli organi con prima ottava corta, cioè mancante dei primi quattro semitoni. Forse la composizione era pensata per organi con la prima ottava di pedale completa oppure per organi con prima ottava di pedale corta ma con i semitoni presenti nella seconda ottava; di solito pedaliera di questo tipo avevano la prima ottava della pedaliera corta e proseguivano con una seconda ottava che disponeva di tutti i semitoni fino al *la2*. In questo caso, pur non disponendo del *fa diesis1*, si scriveva questa nota per poi eseguire la

nota corrispondente della seconda ottava. La nota più acuta della parte del pedale è il *sol*². L'ultima composizione è una *Circolazione di toni* in cui si modula alle tonalità più comuni.

A proposito delle *tonalità* di impianto delle composizioni di Antonio Del Fiorentino in questo manoscritto possiamo osservare che, nonostante siamo nella seconda metà del XIX secolo, se non nei primi anni del "900", si impiegano nella maggior parte dei brani *tonalità* fino a due alterazioni in chiave; poche sono le composizioni con tre alterazioni in chiave, una sola, in mi maggiore, con quattro *diesis*. Questa situazione è probabilmente condizionata dalla tradizione della musica sacra, la quale prevedeva musiche il cui ambito tonale rimaneva sostanzialmente legato ai *toni ecclesiastici* piuttosto che al più moderno concetto di *tonalità*, anche se le musiche erano tonali e non *modali*, le tonalità scelte corrispondevano quasi esattamente ai dodici toni ecclesiastici teorizzati da Henricus Glareanus nel suo trattato *Dodekachordon* (1547).

Il tema delle tonalità impiegate richiama direttamente le problematiche relative al temperamento relizzato sugli organi nell'epoca alla quale risalgono le composizioni di Del Fiorentino. Probabilmente gli organi in questo periodo non venivano ancora accordati sistematicamente seguendo il moderno *temperamento equabile*. Riteniamo che ancora nella seconda metà dell' "800" la base dell' accordatura fosse il *temperamento mesotonico*, modificato però aggiustando alcuni intervalli in modo da permettere un allargamento dell'ambito tonale almeno fino a tonalità con tre o quattro alterazioni.

Concludiamo auspicando che le musiche di questi manoscritti conservate in archivi locali possano essere stampate e portate a conoscenza degli studiosi e dei musicisti; noi crediamo che molte considerazioni emerse dall' esame sommario che noi abbiamo proposto all'attenzione del lettore possano avere rilevanza più generale per quanto riguarda il repertorio organo - cembalistico italiano delle epoche di riferimento. Secondo noi lo studio approfondito degli archivi musicali locali potrebbe fare luce su aspetti ancora non del tutto evidenziati della prassi musicale dei secoli passati.

BARBARA ALLEGRANTI

LE MELODIE DELLA RACCOLTA BARBI



La raccolta di canti popolari e melodie, da Michele Barbi definita “la più ricca e varia che in Italia si sia messa insieme”⁽¹⁾ e ancora oggi considerata il più vasto ed importante corpus di letteratura popolare italiana di tradizione orale mai redatto, comprende, oltre a componimenti ascrivibili al genere ‘canzone’, testi appartenenti alla quasi totalità dei generi che rientrano nella letteratura popolare, tra cui testi teatrali e drammatica popolare, poesia minore quali preghiere, formule, scioglilingua, scongiuri, proverbi, filastrocche fino ai giuochi infantili, risultato del lungo lavoro di ricerca e siste-

(1) Michele Barbi predispose fin dagli anni 1937-38 la donazione alla R. Scuola Normale del suo patrimonio librario e scientifico anche per “contribuire al nobile proposito di Giovanni Gentile”, a lui legato da profonda stima intellettuale e amicizia, “di darle uno sviluppo che meglio corrisponda ai bisogni della scienza e dell’insegnamento” (cfr. SNS, Archivio storico, *Verbali delle sedute del Consiglio direttivo*, 5, Processo verbale del 25 maggio 1938; Fondazione Giovanni Gentile, Archivio Giovanni Gentile, Carteggio M. Barbi - G. Gentile, *Donazione di biblioteca e di rendita con onere di prestazione vitalizia*, 1938, minuta dattiloscritta).

mazione dei materiali della lirica popolare italiana compiuto dallo studioso in un arco di 50 anni⁽²⁾.

Michele Barbi, filologo tra i più autorevoli del Novecento, di cui rimane magistrale la lezione di metodo e insuperati i contributi nel campo della critica testuale, aveva iniziato già durante gli studi normalistici a raccogliere dalla viva voce dei contadini del piano e della montagna pistoiese le testimonianze di poesia popolare⁽³⁾, allargando poi nel corso degli anni l'indagine alla poesia popolare dell'intera Toscana, fino ad estenderne i confini alle altre regioni d'Italia attraverso una fitta rete di collaboratori (allievi, eruditi locali, maestri, studiosi), cui fu delegato progressivamente il lavoro materiale di reperimento delle fonti anche con l'ausilio di prontuari a stampa redatti su sua indicazione e distribuiti agli insegnanti delle scuole attraverso le Direzioni didattiche⁽⁴⁾.

L'attenzione all'aspetto musicale dei canti, la cui importanza era da Barbi espressa chiaramente sia negli scritti teorici più significa-

(2) Insieme all'intera collezione di libri e testi messa insieme durante una vita di studi dedicati in particolare all'edizione dei più importanti classici della nostra storia letteraria, Barbi dona alla Scuola Normale *il carteggio con letterati e amici, con editori e tutte le carte di studio* oltre alla grande raccolta manoscritta dei canti popolari italiani e delle melodie a cui aveva atteso per circa cinquanta anni, esprimendo nel testamento la volontà di *fondare una biblioteca speciale per il seminario di filologia italiana, in modo da favorire la continuazione e lo sviluppo degli studi intorno alla letteratura e in particolare alla poesia popolare con criteri di dignità e austerità scientifica* (Cfr. *Testamento olografo*, 29 ottobre 1941 e *Donazione [della Raccolta manoscritta di canti popolari e di melodie]*, 26 maggio 1942, entrambi pubblicati in *Annuario della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. V (1941-1964) in versione ridotta e diversa rispetto alle minute manoscritte e dattiloscritte di testamenti e atto di donazione redatti negli anni 1937 e 1938).

(3) La passione per gli studi sulla poesia popolare a partire dai primi studi giovanili sulla poesia e drammatica popolare pistoiese pubblicati negli anni 1888 e 1889, poi culminati nel fondamentale saggio *Per la Storia della poesia popolare*, uscito nella *Miscellanea Rajna* nel 1911, fino alla sistemazione degli studi più importanti nel volumetto *Poesia popolare italiana* edito nel 1939, lo accompagnò per tutta la vita di pari passo al monumentale progetto di edizione della sua *Raccolta*.

(4) Cfr. M.E. Giusti, *Notizie intorno ai canti narrativi della Raccolta Barbi*, Lucca, Centro Tradizioni popolari, in "Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino", 4 (1986), p. 397-412.

tivi⁽⁵⁾ che nel carteggio con amici, studiosi e collaboratori, è presente in ogni momento della sua indagine in quanto convinto del ruolo decisivo delle melodie nel determinare i modi del canto, della sua struttura e della sua diffusione al punto che l'omissione della parte musicale, a cui la struttura metrica era subordinata, poteva coinvolgere negativamente l'analisi testuale.

La presenza delle musiche fu per il Barbi uno dei punti di maggior forza e innovazione della sua Raccolta, come risulta anche dal carteggio intercorso tra il 1936 e il 1937 sia con Giovanni Gentile, in quegli anni direttore della Scuola Normale, che con Carlo Formichi, vicepresidente dell'Accademia d'Italia, dove Barbi ormai preoccupato di assicurare una conclusione editoriale alla sua impresa oltretutto una finalità precisa al materiale raccolto, sottolineava come, a differenza delle precedenti sillogi dove le musiche erano scarse, la sua raccolta contasse già più di 600 notazioni musicali e molte altre ne avrebbe potuto raccogliere ed aggiungere, sia attingendo dalla tradizione orale che da stampe musicali antiche⁽⁶⁾. Per questo motivo il filologo ricordava ad ogni occasione l'importanza di avere insieme ai testi la notazione musicale dei canti ed esortava i raccoglitori a non trascriverli da stampe popolari o da libri d'orazione, ma a raccogliarli dalla viva voce del popolo "come esso li canta o li recita"⁽⁷⁾. Nonostante queste raccomandazioni Barbi incontrò spesso resistenze ad ottenere dai collaboratori le trascrizioni musicali, come prova nella Raccolta la presenza di un nume-

(5) *Grave danno per lo studio e la valutazione della poesia popolare è stata l'averla sempre considerata disunita dalla melodia. Non esiste poesia prettamente popolare senza canto; e le stesse questioni più strettamente filologiche come la struttura delle strofe spesso non si risolvono senza tener conto della parte musicale* (M. Barbi, *Poesia popolare italiana*, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 147-148).

(6) Si confrontino le minute di lettera di Barbi del 29 novembre 1936 a Carlo Formichi, vicepresidente dell'Accademia d'Italia e del 24 marzo 1937 a Giovanni Gentile in SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, Minute.

(7) Tale suggerimento è presente fin nella prima circolare intitolata *Nuova raccolta di canti popolari pistoiesi* databile intorno al 1907-1908 dove al consiglio *A scrivere sotto dettatura i canti riescono meno corretti: è preferibile farseli cantare...* si aggiunge *Se alcuno sapesse aggiungere la notazione musicale del canto farebbe cosa utile e gradita.*

ro assai inferiore di melodie rispetto ai canti, al punto che in vari casi dovette tornare, anche dopo molto tempo, a chiedere le musiche a chi aveva fornito i testi⁽⁸⁾.

Un ruolo importante nella raccolta di molti canti popolari pistoiesi e delle relative musiche ebbe l'insegnante Paola Bicci, sorella di Oreste Bicci, compianto compagno di studi normalistici del Barbi, che oltre alla raccolta dei canti, che la fece divenire una delle più solerti e fidate collaboratrici della Raccolta, svolse anche una zelante opera di intermediazione con alcuni maestri di musica locali pur di accontentare lo studioso e fornirgli le richieste trascrizioni musicali dei canti.

La maestra Bicci, a cui Michele Barbi fin dal 1932 aveva attestato la benemerenzza verso gli studi e la scuola, come previsto nella circolare rivolta dal Provveditorato agli insegnanti di Toscana che avessero collaborato alla raccolta dei canti popolari, condusse prima a San Rocco di Larciano⁽⁹⁾, suo paese nativo, poi a Pieve a Nievole, infine a Borgo a Buggiano e a Pistoia, con maggior intensità per gli anni dal 1931 al 1938, ricerche tra le popolazioni locali finalizzate alla raccolta di canti popolari antichi, rispetti, stornelli, maggi, modi di dire, proverbi, giuochi fanciulleschi mettendo infine insieme “con lunghe e pazienti ricerche... una raccolta di canti popolari ricchissima e importantissima”, tanto che Barbi, nel 1938, nell'inviarle in dono il volume di Vittorio Santoli *Cinque canti popolari della Raccolta Barbi* (Bologna, Zanichelli 1938) lo dedicava di sua mano “Alla sua miglior collaboratrice M.a Paola Bicci con animo grato”, dichiarando in più missive a lei rivolte che se altre dieci maestre in Toscana avessero atteso al lavoro con “l'a-

(8) L.M. Barwick, *Critical perspectives on oral song in performance: the case of Donna Lombarda*, PhD dissertation, Finders University of S. Australia, 1985, p. 362.

(9) SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, P. Bicci a M. Barbi: Pieve a Nievole, 3 luglio 1931: ... *Farò di tutto per contentarla e mi recherò in persona a Larciano per le ricerche da lei richieste. Non so se le donne dalle quali trascritti i canti popolari saranno ancora viventi, ma in ogni modo le assicuro che farò il possibile per avere l'aria delle canzoni e la musica.*

more, la cura e l'intelligenza sua" i problemi della poesia popolare sarebbero stati in gran parte risolti⁽¹⁰⁾. Tale appassionata collaborazione alla Raccolta non si svolse senza difficoltà per la riluttanza delle popolazioni intervistate a ricordare i canti per intero e il rifiuto opposto da molti di cantare le canzoni o anche di dettarle⁽¹¹⁾, ma anche per la difficoltà a trovare maestri adatti a musicare i canti popolari e disponibili ad eseguire con zelo e continuità le trascrizioni musicali degli stessi⁽¹²⁾.

Dalle lettere scambiate tra la maestra e il letterato, a partire dal primo contatto epistolare nel 1908 e poi dalla ripresa della collaborazione nel 1931 fino al maggio 1941, emerge il ruolo svolto nelle trascrizioni musicali dei canti pistoiesi da alcuni musicologi locali che collaborarono alla Raccolta e i cui nomi riportati sui manoscritti delle melodie cominciano oggi ad essere noti grazie all'intervento di catalogazione e indicizzazione di tali materiali effettuato presso la Biblioteca della Scuola Normale.

Tra i più attivi in zona pistoiese fu il maestro Adolfo Fedi di Larciano⁽¹³⁾, che a partire dal 1931 completò la notazione musica-

(10) Stralci di lettere del Barbi alla maestra Bicci si leggono in SNS, Archivio storico, *Carteggio, Donazione Barbi, Memoria su raccolta e di canti popolari antichi, rispetti, stornelli, maggi, modi di dire, proverbi, giuochi fanciulleschi fatte dalla maestra Paola Bicci...* allegata a lettera di S. A. Barbi alla Direzione della Scuola Normale del 16 marzo 1943.

(11) SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, P. Bicci a M. Barbi: [S.l.], 5 ottobre 1936: *In ogni paese ho incontrato difficoltà come la prima volta a Larciano. La popolazione del borgo (che non ho potuto ancora conoscere) è religiosissima ma dice di non sapere orazioni antiche e critica, più che in altri luoghi, i raccoglitori... Sa lei indicarmi a Pistoia un maestro di musica che lavori volentieri e senza interesse per questa raccolta?*

(12) SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, P. Bicci a M. Barbi: Salsomaggiore, 19 luglio 1938: *Il maestro Fedi voleva che tutte le arie fossero cantate da me perché diceva che le vecchiette ad ogni verso cambiavano tono e a lui era difficile il musicarle bene. L'aria che ho mandato a lei di Peppino mandata da una vecchia canterina pistoiese faceva una gran figura ma non so come è stata musicata. Ho notato che i maestri di musica non tutti hanno attitudine a musicare questi canti.*

(13) SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, P. Bicci a M. Barbi: Pieve a Nievole, 2 settembre 1931: *La mia raccolta è a buon punto e presto gl'el'avrei inviata se avessi potuto fare tutto da me, ma ostacola la musica! Il Signo. Fedi a S. Rocco mi promise*

le di ben 51 versioni di canti reperiti dalla Bicci, tra cui 22 provenienti da Pieve a Nievole, seguito dal maestro compositore Italo Nucci⁽¹⁴⁾ che dal 1932 trascrisse 10 melodie raccolte a Borgo a Buggiano; nel 1937 il maestro di musica Pratesi⁽¹⁵⁾ musicò invece per la raccolta della Bicci ulteriori 8 canti di Borgo a Buggiano. Dal 1938 è attestata la collaborazione della professoressa Bice Baldacci,

la melodia per le quattro canzoni da lei richieste e per poche altre ma non so se sarà disposto a musicare tutte quelle che sto raccogliendo alla Pieve. Sarà bene Signor Professore Ella scriva direttamente al bravo maestro e sono certa esso farà il lavoro più volentieri. Devo far mettere le note anche alle cantilene, filastrocche e ninnananne le cui arie sono uguali in tutti questi paesi? ...; Pieve a Nievole, 11 ottobre 1931: ... Il maestro Fedi per ora non è mai in comodo di musicare ma se farà bene altrimenti cercherò altro musicista. ...; Pieve a Nievole, 2 novembre 1931: ... Le invio intanto questi canti musicati perché il Signor Fedi prima di continuare il lavoro desidera il suo giudizio. Se esso sarà favorevole al più presto musicherà la sua raccolta. Le unisco alla musica i canti della medesima aria.

(14) SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, P. Bicci a M. Barbi: Pieve a Nievole, 2 dicembre 1932: ... *Qui trovo un ostacolo alla raccolta perché il popolo non vuol cantare. Ho però delle canzoni da mettere le note che fra breve manderò a lei. Al Borgo è un solo maestro compositore ma io non oso domandargli il piacere perché temo un rifiuto. La prego Signor Professore di scrivergli direttamente e così avremo una risposta affermativa ed io comincerò a far musicare i canti.* [segue indirizzo del Maestro compositore Italo Nucci]; Pieve a Nievole, 16 marzo 1933: ... *Le invio i canti che ho ancora potuto raccogliere a Buggiano. Avrei voluto unire anche la musica ma non mi è stato possibile. Il maestro Nucci mi ha fatto capire che non ha voglia di terminare la raccolta; a me dispiace lasciare a mezzo un lavoro che mi è costato tanto sacrificio e se le crede farò terminarli ad altro musicista a Pistoia. Con la musica invierò canti e giuochi che ella mi ha richiesti ripetutamente fra i quali: Madama Pollaiola; [S.l.], 25 marzo 1933: ... Ho trovato il nuovo musicista che noterà i canti che Lei desidera. E' bene fare così, e lasciare in pace chi non vuol fare. Sappia, Signor Professore, che il Nucci scrisse a Lei in un modo, e con me in un altro, ed io ne rimasi tanto mortificata. Doveva essere sincero, dire: che non voleva fare. Le ha inviata Madama Pollaiola? Non voleva musicarla perché diceva che non è del Boccaccio. Il giuoco è cantato ugualmente a Larciano, Pieve, Borgo, Pescia, Lucca. ... Scriva quindi senza alcun riguardo quando vuole musicare qualche mia canzone e io farò il possibile per contentarla; Borgo a Buggiano, 1 novembre 1933: *Se il Signor Nucci è disposto ad aiutarmi in tutto mi dica per gentilezza quali canti desidera per i primi. Ne ho trovati molti di nuovi ma anche qui come a Larciano e alla Pieve ho incontrato un monte di difficoltà superate dopo mie attive e diligenti ricerche.**

(15) SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, P. Bicci a M. Barbi: [S.l.], 27 marzo 1937: ... *Non ho musicata l'aria del canto La mosca ... perché non mi piace, ma se ha bisogno musicherò anche quella: Desidera la notazione subito? Sono contenta di aver trovato finalmente un musicista gentile, paziente e bravo. Se ha bisogno di musicare qualche mio canto, con l'aiuto del Signor Pratesi completerò volentieri. Spero presto di raccogliere altri canto da lei richiesti. A quando la stampa del primo volume?*

che anche in virtù di un suo personale interesse ad inviare le musiche al Comitato Nazionale per le tradizioni popolari di cui faceva parte, si era offerta di musicare le leggende e orazioni antiche che mancavano alla maestra di Larciano per concludere la sua raccolta⁽¹⁶⁾, fornendo infine 19 melodie, di cui 15 raccolte a Pistoia per lo più nella frazione di Piazza e nella Montagna pistoiese. La Bicci aveva infine affidato alla disponibilità del maestro Ferruccio Bina, cui si devono almeno 10 trascrizioni musicali di canti pistoiesi, ogni speranza di riuscire a completare la sua raccolta di musiche pistoiesi, interrotta però nel 1940 con la chiamata alle armi del maestro e soprattutto dalla morte del Barbi nel 1941. La richiesta da parte della maestra che la sua personale raccolta di musiche pistoiesi fosse inserita nella vagheggiata edizione dei canti in 10 volumi e che quanto fatto in collaborazione alla Raccolta Barbi fosse menzionato nella pubblicazione fu quindi affidata ad una memoria che riassumeva i suoi principali meriti nei confronti della stessa fatta pervenire nel 1943 alla Scuola Normale attraverso il nipote del filologo, Silvio Adrasto Barbi⁽¹⁷⁾.

La collaborazione dei musicologi ritenuta dallo studioso importante per il contributo allo studio e alla risoluzione dei problemi della poesia popolare non fu peraltro trascurata nel progetto di edizione a stampa della Raccolta nel quale era prevista la presenza di un esperto musicologo. Un esempio di felice collaborazione del filologo con i musicologi fu senz'altro il rapporto instaurato con il maestro Vito Frazzi⁽¹⁸⁾ (1888-1975), insegnante di musica al Conservatorio Cherubini di Firenze, che oltre a curare la nota

(16) SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, P. Bicci a M. Barbi: Pistoia, 18 giugno 1938.

(17) SNS, Archivio storico, *Carteggio*, Donazione Barbi, lettera di S.A. Barbi alla Direzione della Scuola Normale, 16 marzo 1943, all. *Memoria su raccolta e di canti popolari antichi, rispetti, stornelli, maggi, modi di dire, proverbi, giuochi fanciulleschi fatte dalla maestra Paola Bicci...*

(18) G. Mattiotti, Vito Frazzi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 50 (1998).

musicale per due saggi del Barbi⁽¹⁹⁾, come documenta il carteggio intercorso tra i due dal 1929 al 1938, fu incaricato dallo studioso di curare analogamente le trascrizioni musicali per il primo volume dei Canti⁽²⁰⁾, di cui avrebbe dovuto scegliere le melodie da pubblicare, selezionandole tra quelle presenti nella Raccolta e a lui fornito dal Barbi e quelle personalmente raccolte a Sambuca Pistoiese. Si riferisce a questo con ogni probabilità il manoscritto conservato tra le musiche originariamente raccolte dal Barbi, dove il maestro Frazzi predispose per la stampa le melodie prescelte, trascrivendole nel rigo pentagrammato ridotto a 15 cm e ½ e annotandone a lato il raccoglitore originale e il luogo di provenienza secondo le precise indicazioni ricevute dal Barbi⁽²¹⁾.

Anche da questo risulta evidente come una chiara ricostruzione delle vicende storico-archivistiche della R.B. che possa identificare le varie fasi d'intervento degli studiosi e quindi i rimaneggiamenti intervenuti sul corpus originario oltre alle sedimentazioni di documentazione aggiuntiva ad opera degli studiosi che vi intervennero dopo la morte del filologo, è ad oggi la condizione imprescindibile per ogni tentativo di inventariazione e valorizzazione della Raccolta Barbi.

(19) M. Barbi, *Scibilia Nobili e la raccolta dei canti popolari, con una nota musicale del m. V. Frazzi*, Torino, Chiantore, 1929; M. Barbi, S.A. Barbi, *Cena della sposa. Canzone popolare pistoiese*, con melodia trascritta dal M. Vito Frazzi, Firenze, Tip. Arte della stampa succ. Landi, 1932 (Nozze Paoletti-Vivaldi).

(20) SNS, Archivio M. Barbi, *Carteggio*, minuta di lettera di M. Barbi a V. Frazzi, Sambuca 10 agosto [19..]:*Caro Frazzi, come rimanemmo d'accordi, lasciai a meta di giugno al Conservatorio le melodie del 1 volume dei canti perché lei possa scegliere quelle che convenga pubblicare e mi sappia poi dire di quale desidera il testo intero. Vittorio Santoli rimane qui tutto agosto: bisognerebbe che prima di allora potesse mandarmi la nota perché ricerchi nella raccolta i testi corrispondenti, nella sua nota, oltre le prime parole del canto dovrebbe indicare il luogo dove è stato raccolto e se c'è da chi.*

(21) Le annotazioni di mano di Frazzi presenti sulle melodie originarie di Barbi, con l'indicazione per ogni gruppo di quella prescelta attestano un coinvolgimento e una collaborazione del musicologo assai più ampia di quanto invece risulti oggi all'interno della raccolta delle 829 melodie predisposta dopo la morte del Barbi dagli studiosi che a partire dal 1949 prepararono la Raccolta per l'edizione a stampa, operando selezioni e aggiunte alle musiche originariamente raccolte da Barbi e dai suoi collaboratori.

L'aspetto attuale della Raccolta Barbi rispecchia infatti solo parzialmente l'assetto originario con cui il materiale pervenne alla Scuola Normale nel 1942 alla sua morte, risultato di molteplici interventi e tentativi di sistemazione ad opera dei diversi studiosi che a vario titolo se ne sono occupati con progetti finalizzati alla preparazione dell'edizione scientifica o a seguito di sperimentazioni e pubblicazioni parziali condotte su di essa. In primo luogo essa porta le tracce della risistemazione operata sul corpus documentario originario dal Comitato per l'edizione della Raccolta Barbi (d'ora in avanti R.B.), che si era costituito presso la Scuola nel 1949 in seguito ad un finanziamento messo a disposizione alla Scuola Normale dalla Rockefeller Foundation di New York nell'ambito degli aiuti postbellici con lo scopo di prendere in esame la raccolta di canti popolari e melodie donata dal Barbi e prepararla all'edizione.

Formato dal germanista Vittorio Santoli, il folklorista, filologo e storico della letteratura italiano Paolo Toschi e lo studioso di tradizioni popolari e dialettologo Giuseppe Vidossi, studiosi a cui Barbi, diviso tra impegni accademici e le varie edizioni nazionali ed edizioni critiche in cui era coinvolto ed ormai consapevole di non poter realizzare personalmente il suo proposito per l'età avanzata, aveva affidato infine il progetto di edizione della Raccolta, il Comitato R.B. lavorò fino al 1951 sotto la direzione di Santoli all'ordinamento, classificazione e schedatura dei canti che furono suddivisi in base ai generi di appartenenza in otto parti, con un lieve ritocco al piano di pubblicazione del Barbi che prevedeva originariamente 10 volumi. Nei tre anni di lavoro il Comitato riuscì appena ad effettuare una ricognizione e un riordino generale della Raccolta, integrandone i dati ed accertandone le lacune da sanare con ricerche suppletive che portarono ad arricchire il corpus originario di nuovi apporti di varianti e versioni di canti, soprattutto ballate e componimenti religiosi appartenenti a regioni meno esplorate a mezzogiorno della Toscana e provenienti in gran parte dallo spoglio di tesi di laurea conservate presso il Prof. Toschi, oltre alle trascrizione di melodie di provenienza istriana che erano state pubblicate dal Prof. Vidossi senza musica in *Canzoni popolari nar-*

native dell'Istria (Miscellanea della Facoltà di Magistero di Torino, 1951), ma con l'esaurirsi del finanziamento americano nel 1951 l'esperienza del Comitato si concluse senza che fosse portata a termine l'impresa della monumentale pubblicazione.

L'ultimo stravolgimento ed attuale assetto della Raccolta Barbi risale ad un ulteriore ordinamento dei manoscritti avvenuto tra il 1966 e il 1967 durante un nuovo tentativo di studio della Raccolta intrapreso da Alberto Maria Cirese che, nell'ambito del programma *Corpo sistematico delle tradizioni popolari italiane* del Gruppo italiano di studi demologici di cui era presidente Vittorio Santoli, intese sperimentare con l'ausilio degli elaboratori elettronici IBM e dei programmi messi a disposizione dal CNR la possibilità di una repertorializzazione dei testi della Raccolta Barbi allo scopo di facilitare lo spoglio dell'enorme massa dei documenti e la produzione di incipitari, rimari ed elaborazioni più complesse (frequenze, concordanze etc.), limitandosi poi ad uno studio di cento rispetti della Raccolta. Fu probabilmente in questa fase, ancora piuttosto oscura per la mancanza di documentazione, che i materiali originari, già in parte scartati e integrati con altri testi e ripartiti durante i lavori del Comitato R.B. in base al genere di appartenenza nelle otto sezioni⁽²²⁾, furono trascritti in copia o apposti in vario modo probabilmente dai collaboratori di Cirese⁽²³⁾ su fogli che dovevano costituire la *mise en page* dell'edizione⁽²⁴⁾.

In base alla vicenda archivistica, ancora in gran parte da indagare e ricostruire, la Raccolta Barbi si presenta oggi come un complesso documentario aggregato all'archivio personale di Michele

(22) Si ipotizza risalire a questa fase la numerazione progressiva attualmente visibile sui testi, formata da timbro a inchiostro rosso recante la lettera maiuscola una lettera alfabetica relativa alle 8 sezioni (A. Canti epico lirici, B. Lirica monostrofica, C. Canti religiosi, D. Canti iterativi, E. Canti di circostanza etc., F. Drammatica popolare, G. Componenti minori: filastrocche, canti alla rovescia ecc., H. Varia) seguita da un numero a cinque cifre progressivo.

(23) Paola Raicich Tabet e Salvatore Barone secondo quanto accennato nella "Avvertenza" premessa al volume *Fotocopia dei cento testi manoscritti utilizzati per l'esperimento E1/RB*.

(24) Durante il discutibile intervento furono recati in vario modo danni alle carte e sacrificati i testi vergati sul tergo delle carte.

Barbi, dove sul corpus originario della stessa costituito dai canti, melodie e materiali preliminari raccolti e provvisoriamente ordinati dal filologo fino al 1939, si sono stratificati sia successivi interventi di ordinamento, che materiali aggiuntivi e integrativi. Di questi *Addenda*⁽²⁵⁾ alla Raccolta, depositati in Normale durante gli anni di lavoro del Comitato come attestano i verbali delle riunioni dal 1949 al 1951⁽²⁶⁾, fanno parte gli indici relativi alle località in cui furono raccolti i canti, ordinate per regioni, alcune raccolte private inedite acquisite in copia durante i lavori del Comitato, la Raccolta D'Aronco, relativa a canti raccolti in Friuli per mezzo di un'inchiesta compiuta in quelle scuole, e la Raccolta Marson con testi e melodie raccolte a Vittorio Veneto negli anni 1890-1891, oltre agli schedari di canti e musiche aggiuntive in gran parte estratti da tesi sulle tradizioni popolari di cui Toschi era stato relatore presso l'Università La Sapienza di Roma⁽²⁷⁾.

A questi materiali deve aggiungersi la raccolta delle 829 melodie di canti popolari, risultato della trascrizione uniforme su schede pentagrammate delle musiche relative ai canti popolari effettuata nel 1951 su incarico del Comitato R.B. dal musicologo Pietro Toschi⁽²⁸⁾, finalizzata a predisporre per la stampa le musiche prescelte che dovevano corredare i volumi dei canti epico-lirici e lirico-monostrofici e che attualmente costituisce la serie ufficiale delle musiche della R.B. Tale selezione effettuata in gran parte dal Comitato, come attestano le annotazioni presenti sulle musiche originarie, comprende oltre a circa 568 melodie scelte fra quelle

(25) Così li definisce L. Barwick, autrice di una tesi di dottorato sul canto *Donna lombarda* nel lavoro dottorale e in *The Raccolta Barbi* in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", pp. 870-871.

(26) I verbali del Comitato Raccolta Barbi conservati presso l'archivio storico della Scuola Normale sono pubblicati in appendice a E. Giusti, *Ballate della Raccolta Barbi*, Sala Bolognese, Forni, 1990.

(27) Cfr. Verbale n. 5 della riunione del Comitato Raccolta Barbi, 14-17 giugno 1950, in E. Giusti, op. cit.

(28) Il musicologo aveva già in precedenza collaborato alla raccolta Barbi con quattordici trascrizioni di motivi musicali forniti al Barbi attraverso il fratello Paolo Toschi (cfr. SNS, Archivio M. Barbi, Raccolta Barbi, lettera di Paolo Toschi a Michele Barbi del 19 settembre 1940).

fornite dal Barbi dai suoi collaboratori⁽²⁹⁾ o da lui estratte da altre sillogi (ad. es. il Bolza⁽³⁰⁾ o il Keller⁽³¹⁾) o da libretti a stampa, 15 melodie raccolte nella Venezia Euganea tratte dalla Raccolta Marson⁽³²⁾, 268 melodie⁽³³⁾ provenienti in gran parte dalle tesi ma anche da altre sillogi raccolte da Paolo Toschi⁽³⁴⁾ e in fine 4 melodie raccolte nel 1908 da Giuseppe Vidossi in Istria e Slovenia⁽³⁵⁾ relative a canti già pubblicati dallo stesso nel 1951 senza la musica, disposte per raccolta di provenienza. Le singole schede, di formato 14 x 18 cm e stampate dalla Casa Musicale A. De Santis di Roma,

(29) Come si ricostruisce da un elenco dattiloscritto conservato nell'Archivio Barbi "Materiale lasciato in eredità dal Prof. Michele Barbi alla Biblioteca della Scuola Normale Superiore e riflettente studi e ricerche sulla poesia popolare italiana" che permette in parte di identificare l'Ur-Raccolta Barbi rispetto alle stratificazioni successive, anche i manoscritti musicali erano stati originariamente dal Barbi raccolti, e come tali depositati alla sua morte in Normale, in inserti recanti le seguenti indicazioni che attestano lo stato delle musiche precedente l'intervento del Comitato R.B.: *Melodie trascritte dal M. Frazzi e melodie raccolte dallo stesso a Sambuca e altrove; Melodie ricerche da fare; Melodie riferentesi al vol. V dei canti popolari toscani; Melodie canzoni iterative toscane; Melodie riferentesi ai vol. I, II, IV, VI, VII, IX e X dei Canti popolari toscani; Melodie in serie e di altre regioni. Melodie nuove varie; Melodie riferentesi al vol. VIII dei canti popolari toscani etc.* Attualmente questi stessi materiali sono conservati nell'Archivio Barbi tra i materiali preliminari e recano ancora visibili sia sulle buste che sugli inserti che all'interno di esse raccolgono le melodie annotazioni di mano diversi rivelatrici del lavoro di selezione operato sulle melodie originarie sia ad opera del maestro Vito Frazzi che compì una scelta su richiesta di Barbi sia opera dei compilatori del Comitato R.B.

(30) G. Bolza, *Canzoni popolari comasche: raccolte e pubblicate colle melodie*, Vienna, 1867.

(31) W. Keller, *Das Toskanische Volkslied*, Basel, W. Riehm, 1908.

(32) Per l'edizione era stato stabilito che i canti popolari sarebbero stati accompagnati dalle rispettive melodie anche se tratte quando opportuno da raccolte diverse dalla R.B.

(33) Si rimanda a L. Barwick per una spiegazione della presenza sulle schede di due numerazioni diverse (L. Barwick, *Listing of melodies in the Raccolta Barbi at the Scuola Normale Superiore di Pisa*, University of Sidney september 1992).

(34) Tra queste compaiono 21 melodie (da RT753 a RT773) tratte dalla *Raccolta di Pifferate del carnevale di Ivrea* raccolte e trascritte dal maestro Angelo Burbatti tra il 1893 e il 1903.

(35) L. M. Barwick, *Critical perspectives on oral song in performance: the case of Donna Lombarda*: Ph.D dissertation, 2 v. Finders University of South Australia, 1985.

presentano su di un lato la notazione musicale del canto e sul verso un titolo talvolta ripreso dall'incipit; oltre a questi dati minimi, in molti casi è presente almeno il luogo di raccolta e quindi di provenienza della musica e in alcuni casi, in base alla disponibilità e ricchezza di notizie nelle trascrizioni musicali originarie o la raccolta a stampa da cui provengono, anche dati più precisi quali età, generalità e professione dell'informatore⁽³⁶⁾.

La Biblioteca della Scuola Normale, consapevole dell'enorme valore storico culturale della Raccolta Barbi quale "testimonianza culturale avente valore di civiltà", ha avviato negli ultimi anni un progetto consistente nella catalogazione informatizzata e digitalizzazione dei manoscritti dei canti popolari e delle melodie al fine di una migliore conservazione e fruizione della stessa e alla conseguente salvaguardia della memoria e delle tradizioni del popolo italiano di cui per molti versi la Raccolta è l'ultimo testimone.

La catalogazione informatizzata e digitalizzazione degli 829 spartiti musicali predisposta dal Comitato R.B., ancora oggi conservate nella cassetta di legno fatta appositamente costruire, è stata preceduta da una riflessione sulla natura di tali spartiti manoscritti, trascrizioni musicali di varianti di canzoni a tradizione orale, cui è necessario avvicinarsi oltre che con le competenze dei bibliotecari, degli archivisti e dei musicologi soprattutto con le armi della filologia dei testi orali.

In questa impresa finalizzata soprattutto all'indicizzazione e alla divulgazione della conoscenza di questa singolare raccolta di musica popolare è venuto in aiuto il grosso lavoro di valorizzazione della musica svolto in ambito catalografico italiano e internazionale sia sul versante SBN⁽³⁷⁾, culminato nel recente lavoro sul *Titolo uni-*

(36) Nelle schede delle melodie provenienti da Toschi, segnate RT 609-RT 813, sono riportati in genere il titolo e l'autore della tesi da cui sono estratte.

(37) Si veda sul sito dell'ICCU l'attività del Gruppo di studio sul materiale musicale, che ha portato alla redazione della *Guida alla catalogazione in SBN della musica* (Roma, ICCU, 2012) e al lavoro sul Titolo uniforme musicale.

forme musicale, che sul versante *Unimarc*⁽³⁸⁾, nel cui ambito sono uscite nel 2005 le *Linee guida per l'uso del formato Unimarc per il materiale musicale (Unimarc Guidelines n° 7 Music)*⁽³⁹⁾, con gli evidenti limiti che i parametri in uso per la catalogazione della musica a stampa non sono applicabili *tout court* alla musica manoscritta, riguardo al quale, almeno in Italia, in particolare per la musica popolare manoscritta, le esperienze sono per lo più inesistenti. Da evidenziare come *Unimarc*, oltre ai campi con cui permette di registrare e rendere accessibili le informazioni principali come autore e titolo⁽⁴⁰⁾ etc., le varianti dei canti e le correlate varianti delle trascrizioni musicali, prevede numerosi campi specifici per la catalogazione della musica, tra cui anche il campo 036 *incipit musicale*, oltre al campo 128, *campo dati codificati* relativo a partiture ed esecuzioni musicali e il campo 145 per registrare la *modalità di esecuzione*⁽⁴¹⁾.

(38) All'interno di *Unimarc* esiste un'apposita sottocommissione IAML (*International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres*), fondata a Tallin nel 2003 allo scopo di rivedere i campi del formato *Unimarc* concernenti la musica, che ha presentato diverse proposte per la modifica del formato *Unimarc* al PUC (*Permanent Uniform Committee*), a partire dall'*update 5* del 2005 di *Unimarc bibliographic format*, comportando la revisione del campo 128 *Coded Data field: form of musical work and Key or mode* e la creazione dei nuovi campi quali il campo 036 *incipit musicale* e il campo 146 *Coded Data field: Medium of performance*. Sempre sul versante *Unimarc* nel 2005 sono uscite le *Unimarc Guidelines N° 7 Music (Linee guida per l'uso del formato Unimarc per il materiale musicale)*. L'Italia ha il suo rappresentante nel *Gruppo di lavoro per la redazione del manuale di catalogazione musicale* che ha presentato nel 2014 per ICCU a seguito dello sviluppo del protocollo SBN/ MARC un draft *Norme per la redazione del Titolo uniforme musicale* allo scopo di definire la normativa da seguire per l'elaborazione del titolo uniforme musicale, ampliando e precisando quanto riportato nella parte II *Opere ed espressioni* delle *Reicat*.

(39) Cfr. <http://archive.ifa.org/VI/8/projects/UNIMARC-Guidelines7Music.pdf>.

(40) Nel caso di siffatti materiali a tradizione orale, privi per definizione di autore, i campi *Unimarc* per la specifica dell'autore sono stati utilizzati per indicizzare soprattutto responsabilità secondarie relative ad informatori e/o raccoglitori dei canti popolari e delle musiche, mentre nel campo titolo si è cercato di indicizzare il titolo uniformemente accettato dalla tradizione per quel canto e controllato sui più importanti repertori di riferimento quali quello del Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, il Giannini per i canti toscani etc.

(41) La specificità del materiale ha reso necessario implementare il tracciato *Unimarc* standard con tre campi *Unimarc* definiti localmente, tra cui il campo 209 *Incipit*, il campo 639 *Accesso per luogo e data del manoscritto*, utilizzato per indicizzare la località di raccolta dei canti e delle musiche.

Per la catalogazione delle musiche è stato quindi elaborato, in seguito ad uno studio ed analisi dello standard Unimarc, un tracciato (*template*) per la catalogazione di manoscritti redatto secondo il linguaggio *Unimarc*, in cui sono stati implementati campi specifici per la catalogazione di manoscritti e di musica manoscritta, ed è stato definito a livello informatico un formato per materiali manoscritti che permettesse oltre alla consultazione integrata con gli altri materiali del fondo Barbi (libri, lettere etc.), la creazione di un catalogo speciale fruibile via web, che potrà eventualmente essere esportato e convertito anche in altre banche dati nell'ambito di un progetto più vasto che possa coinvolgere tutta la raccolta dei canti popolari.

La catalogazione e digitalizzazione delle melodie realizzata sotto la direzione scientifica del personale della biblioteca ha reso possibile la salvaguardia di tali manoscritti ed ha aperto per gli studiosi la possibilità di ricercare attraverso la base dati i canti e le relative musiche, sia per titolo, in quanto le varie versioni di canti e delle relative melodie previo controllo sui più accreditati repertori di canti a tradizioni orali, sono stati quando possibile riportati al titolo convenzionalmente accettato dalla tradizione, ma anche per provenienza geografica, grazie all'indicizzazione in fase di catalogazione dei luoghi di raccolta dei singoli canti, dalla regione al singolo toponimo. L'indicizzazione dei nomi dei cosiddetti "informati" e dei "raccoltori" dei canti e delle musiche qualificati del ruolo permette inoltre di individuare i veri "attori" della Raccolta Barbi ovvero le persone di varia qualifica⁽⁴²⁾, formazione, età e provenienza sociale oltretutto geografica che hanno contribuito alla Raccolta Barbi e di qualificarne il ruolo, quando indicato nel manoscritto del canto o della melodia di riferimento. Questo lavoro attualmente in corso anche sulla raccolta dei canti popolari, permetterà una volta ultimato la ricostruzione di una geografia dei canti popolari italiani per come sono tramandati dalla Raccolta Barbi.

(42) Tra questi troviamo anche studiosi come Augusto Mancini, a cui dobbiamo la raccolta di numerosi canti e di alcune melodie, tra cui *Dimmelo bella inglesa* raccolta a S. Quirco di Valleriana e Giuseppe De Robertis che invio almeno due versioni del canto *Donna Lombarda*.

STEFANIA GITTO

IL CENTRO DI DOCUMENTAZIONE MUSICALE
DELLA TOSCANA:
PRESENTAZIONE DI UN NUOVO SERVIZIO
DELLA REGIONE TOSCANA A SUPPORTO DELLA
GESTIONE E TUTELA DEI FONDI MUSICALI



Ringrazio l'organizzazione del Convegno per aver permesso questo mio breve "fuori programma" in una giornata già così densa di relazioni e contenuti. Mi chiamo Stefania Gitto, sono la responsabile della biblioteca della Scuola di Musica di Fiesole Fondazione Onlus e da tempo mi occupo della gestione e dello studio delle biblioteche musicali toscane. Vorrei presentarvi il Centro di Documentazione Musicale della Toscana (CeDoMus Toscana) promosso dal Settore Biblioteche della Regione Toscana e dalla Scuola di Musica di Fiesole per dare un servizio specializzato a supporto delle attività di gestione, catalogazione e tutela delle fonti musicali manoscritte e a stampa conservate nel territorio regionale.

È rivolto agli operatori che lavorano nella conservazione e catalogazione del materiale musicale, agli studiosi in ambito storico e musicologico e ai musicisti con l'idea di stimolare un maggiore dialogo tra le diverse competenze legate alla musica.

La Regione Toscana da anni promuove una politica di rafforzamento della rete documentaria regionale attraverso il potenziamento di biblioteche ed istituti che sono in grado di fornire un supporto professionale qualificato in particolari ambiti di specializzazione. In tal senso è nato il CeDoMus, affidando l'apporto specialistico alla Scuola di Musica di Fiesole che negli ultimi anni ha promosso la valorizzazione dei fondi musicali posseduti con la catalogazione nel Sistema Documentario Integrato Fiorentino (SDIAF) e un servizio di reference specializzato in bibliografia musicale dedicato agli utenti e le istituzioni interessate.

Nell'estate 2013 si è firmata una convenzione triennale tra il Settore Biblioteche della Regione Toscana e la Fondazione Scuola di Musica di Fiesole per la realizzazione di un programma di attività in tema di trattamento biblioteconomico e gestione dei documenti musicali, iniziando dalla realizzazione di un sito web dedicato alla gestione catalografica del materiale musicale e allo studio dei fondi presenti in Toscana. On-line è possibile consultare liberamente strumenti per il riordino, inventariazione, conservazione e riproduzione di musica manoscritta e a stampa, norme di catalogazione italiane e straniere, bibliografie, glossari e selezione di risorse web e una rassegna di progetti di censimento nazionali e internazionali dedicati alle collezioni musicali.

Il CeDoMus ha tra i suoi scopi anche quello di promuovere le attività di studio, ricerca e valorizzazione delle fonti musicali toscane: sul sito vengono pubblicati approfondimenti di ambito storico e musicologico e una bibliografia specializzata in continuo aggiornamento suddivisa per province. Diamo inoltre notizia di eventi legati alla valorizzazione di questo particolare patrimonio documentario con un calendario di conferenze, convegni e concerti e segnalazioni di pubblicazioni recenti con l'obiettivo di promuovere lo scambio di informazioni e competenze tra bibliotecari, archivisti, storici e musicisti nell'ottica di una maggiore conoscenza e valorizzazione delle fonti bibliografico-musicali. Il CeDoMus Toscana si propone di dialogare con tutti gli utenti e le istituzioni interessate, che potranno contribuire, secondo le proprie compe-

tenze e professionalità, al costante aggiornamento e arricchimento del progetto.

Il CeDoMus sta curando la ricognizione dei fondi musicali conservati sul territorio regionale: già dai primi dati raccolti è emersa una situazione catalografica molto frammentata a causa di numerose reti documentarie esistenti e differenti livelli di gestione e conoscenza del patrimonio musicale da parte delle istituzioni toscane. La musica manoscritta e a stampa è conservata, sia per ragioni storiche che gestionali, in istituzioni di natura molto diversa fra loro e questa sua “trasversalità” ha fatto sì che spesso fosse trascurata perché bisognosa di competenze specifiche per la sua tutela e valorizzazione.

Per riuscire a riunire le tante informazioni raccolte, abbiamo costruito una mappa georeferenziata delle raccolte di musica manoscritta e a stampa presenti sul territorio e un database che raccolga le schede di rilevamento via via compilate. Entrambi sono in costante aggiornamento e consultabili su www.cedomus.toscana.it.

Il CeDoMus partecipa attivamente al censimento dei Fondi librari avviato dalla Regione Toscana nel 2001, aiutando le istituzioni non specializzate che custodiscono collezioni musicali nella compilazione delle schede di descrizione del fondo. Non si tratta di una catalogazione dei singoli pezzi, ma di una descrizione complessiva e sintetica che cerca di mettere in luce, oltre alla consistenza, alla tipologia di materiale e alle principali caratteristiche musicali, anche la storia della collezione, la sua provenienza e l'ambito storico nel quale è nata e si è sviluppata. Quanto alla tipologia dei materiali censiti, sono incluse le raccolte di musica notata (spartiti e partiture manoscritte e a stampa), di libretti per musica, di monografie e periodici di argomento musicale, con l'intenzione – quando sia possibile – di ricostruirne le vicende, descriverne le caratteristiche musicali, segnalarne i documenti più rari e gli autori più ricorrenti. Sui complessi archivistici, i documenti sonori e audiovisivi, le fonti iconografiche e le collezioni di strumenti musicali si dà breve conto rimandando alle schede presenti in SIUSA.

Il censimento dei fondi musicali presenti in Toscana avviato dal CeDoMus vuole essere uno strumento di ricerca rivolto all'utenza esterna e, allo stesso tempo, un'indagine sullo stato delle fonti musicali del territorio regionale quale elemento conoscitivo alla programmazione di interventi di tutela e di conservazione. Solo unendo le competenze degli operatori che lavorano nelle biblioteche, archivi e istituzioni culturali del territorio, conoscitori della storia locale e delle vicissitudini delle fonti documentarie, a quelle di ambito musicale e biblioteconomico si potrà arrivare a identificare, descrivere e quindi tutelare le tante collezioni musicali della Toscana.

L'efficacia del progetto CeDoMus è legata alla collaborazione attiva di tutte le istituzioni conservatrici e di coloro che hanno svolto o stanno svolgendo studi e ricerche nell'ambito delle fonti musicali. Abbiamo già all'attivo oltre sessanta contatti fra istituzioni e singoli studiosi, in particolare nelle province di Pistoia, Prato e Lucca dove stiamo sistematicamente procedendo al censimento dei fondi musicali. A loro va tutto il nostro ringraziamento.

Ci auguriamo che questo progetto possa diffondersi capillarmente sul territorio e possa essere un'occasione per conoscere e valorizzare il nostro patrimonio documentario musicale.

Finito di stampare
nel mese di Gennaio 2015
dalla S. Marco Litotipo - Lucca