

## Osservazioni su due recenti revisioni donizettiane

Giacomo Branca

In occasione delle recenti recite rodigine de *La romanziera e l'uomo nero*, e della prevista prima ripresa in epoca moderna, de *Il paria*, ho incontro il Maestro Franco Piva, revisore di entrambe le partiture, per scoprire con lui, curiosità e particolarità dei due testi musicali, in base al suo approccio di revisore e di esecutore.

Il Maestro Piva, proviene da studi musicali contemporanei ad una formazione di stampo classico. Mentre si laurea in lettere alla locale università di Padova, segue infatti lezioni di pianoforte e composizione musicale presso il Conservatorio di Venezia. Approfondisce le sue conoscenze compositive e di direzione orchestrale seguendo i corsi organizzati a Darmstadt da Bruno Maderna. Studi proseguiti poi a Milano sotto la guida di Franco Donatoni. A partire dai primi anni '70, dirige un gruppo vocale strumentale "I Musici Cantori", che spaziavano da un repertorio tardo-rinascimentale al primo barocco. Da questa prima esperienza matura la sua conoscenza sulle voci, le loro capacità, il giusto modo di accompagnarle e valorizzarle.

Il suo gusto direttoriale si affina maggiormente passando, al repertorio settecentesco, alla guida di un complesso cameristici. Con particolare predilezione per le "rarità" e gli inediti del teatro musicale minore. Riportando così alla luce molti lavori di Galuppi, Paisiello, Cimarosa, Locatelli e altri.

Riguardando alle due revisioni recentemente affrontate, egli afferma:

**"La partitura autografo della *Romanziera e l'uomo nero*, che è depositata presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli è incompleta dell'ultimo numero, il quale è invece presente in una copie di un collaboratore del Maestro, che si trova anch'essa a Napoli. La stessa presenta però anche un Preludio, mancante invece nell'autografo, che inizia con una semplice Introduzione. Oltre a ciò esiste una versione stampata per canto e pianoforte. L'autografo era certamente di difficile utilizzazione per l'esecuzione (pieno com'è di abbreviazioni, tagli, richiami, indicazioni sommarie; poteva essere inteso appieno solo dallo stesso autore). Era quindi necessaria una chiara e leggibile copia, con tutte le indicazioni affinché l'opera potesse essere diretta anche da altri, oltre che dall'autore in previsione di future riprese.**

A mio avviso, il Preludio è stato sicuramente inserito dal copista, mentre il Rondò finale, dev'essere stato "abbozzato" da Donizetti nella struttura del pezzo, affidato poi, per la sua completa realizzazione, al fido collaboratore, e ciò lo si evince dall'essenzialità dell'orchestrazione del settimo brano dell'opera, che invece presenta melodie di sicura mano del Maestro.

La fretta deve poi aver fatto la sua, non permettendo d'inserire in

tempo il finale nell'autografo, anche se su ciò non vi è indubbiamente nessuna certezza. Una sicura convalida a tale ipotesi sarebbe il poter ritrovare il libretto del Gilardoni, a verifica di detta tesi.

Comunque in base a tale ragionamento, nella mia revisione ho tolto il Preludio ma ho inserito il Rondò finale (N.7) Così come ho tagliato il lungo assolo del clarinetto nell'Introduzione strumentale alla Scena e Cavatina di Antonina, dato che è chiaramente omissso nell'autografo.

Per quanto riguarda i testi, essi si rifanno a quelli previsti da Donizetti in partitura. L'edizione a stampa, invece, stravolge il senso compositivo e armonico dell'originale, è piena di errori (se confrontata con quella del copista), vi sono addirittura varianti nel testo, oltre ad altri aspetti completamente inattendibili.”

Soffermandoci sui dialoghi - che per l'occasione sono stati approntati dal Maestro Michelangelo Zurletti - il Maestro Piva dichiara:

“Considerando che l'operazione di “ricucitura” di un testo mancante non è stato facile, Zurletti ha operato cercando di ispirarsi ai testi a cui si era riferito lo stesso Gilardoni.

Se queste connessioni possono sembrare a volte troppo lunghe e come dire...prendere il sopravvento sulle parti in musica, sbilanciando a loro favore il senso drammaturgico; posso solo azzardare che se un'ulteriore riduzione delle stesse si potrà fare, sarà comunque di minima entità, senza dover stravolgere troppo l'attuale senso e funzione che gli stessi dialoghi hanno assunto.”

Alla mia domanda, se vi sia da parte di Donizetti una precisa caratterizzazione musicale dei personaggi, in quest'atto unico, egli ha risposto:

“ Direi di no. C'è piuttosto una precisazione musicale specifica riguardo alle situazione sceniche. Ossia i vari numeri, si configurano come concertati, tranne il secondo. Evidenziando un linguaggio musicale che cerca di far risaltare la situazione scenica tramite una precisa scrittura contrappuntistica.”

In quanto revisore e direttore, Lei si è posto un problema di approccio filologico allo stile interpretativo all'opera in questione?

“ ...data la mia doppia anima, di compositore e direttore, ho cercato di leggere interiormente la partitura donizettiana, ossia di interpretare al meglio la volontà dell'autore in base ai segni presenti nell'autografo, rispettando soprattutto la dinamica e l'agogica. Rimanendo in ciò il più

fedele possibile, solo in poche occasioni ho dovuto oscillare su margini di “fantasia” interpretiva.”

Passando poi alla sua revisione della partitura de *Il paria*, egli così ha descritto il suo approccio a tale difficile operazione e le maggiori problematiche riscontrate in tal senso:

“La mia revisione è stata condotta sul manoscritto autografo conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli, nel pieno rispetto di tutte le indicazioni dell’autore. Esiste anche uno spartito per canto e pianoforte del 1850 il quale però presenta la tessitura abbassata di due toni, per più della metà dell’opera. V’è da dire che per la ripresa faentina, ci si è rifatti a questo testo, soprattutto per esigenze di praticità vocale. Riguardo al lavoro da me svolto su tale autografo, si deve parlare di una vera e propria ricostruzione, in quanto l’autografo è spesso impreciso e approssimativo. Ho così riportato il tutto in una grafia e impostazione moderne, affinché il testo possa essere di maggiore funzionalità in fase esecutiva. Tutto ciò com’è facile capire, ha comportato un’attenta analisi della struttura donizettiana. Un’interpretazione e traduzione della stessa in base a tutte le indicazioni presenti ed a quelle deducibili nel manoscritto. Una chiara precisazione di tutto gli aspetti strumentali e tonali, che a volte non compaiono affatto.

C’è da presumere che la composizione di quest’opera sia stata molto frettolosa, con la stesura direttamente in partitura, tralasciando spesso indicazioni fondamentali per determinati strumenti (i corni e le trombe, soprattutto). Scrivendo alcune parti nuove su righe destinati ad altri strumenti; evitando di completare passaggi simili ad altri precedentemente composti, ma inseriti in contesti diversi; scrivendo fuori partitura, su fogli staccati, alcune parti. Segnando le note in modo impreciso; indicando richiami e rinvii, alcune volte in modo inesatto; non adeguando i tagli; non riportando spesso chiavi e tonalità; indicando sommariamente le legature, inserendo frammenti strumentali che poi risultano essere armonicamente scorretti.

A fronte di tutti questi problemi, ho cercato di capire prima di tutto il *modus-operandi* di Donizetti, per poter entrare profondamente nella sua tecnica compositiva, nelle sue abitudini armoniche e grafiche. Tale presupposto non è stato facile da raggiungere, ma solo così mi è stato possibile capire, correggere, tradurre il manoscritto, per potere realizzare tutte le intenzioni presenti o sottintese.

Spero così di aver fatto un servizio gradito a tutti e “in primis” al grande compositore.”