



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

MATTEO PAOLETTI, LIVIA CAVAGLIERI, STEFANO LOCATELLI e RUBEN VERNAZZA

Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025

Arti della performance: orizzonti e culture
n° 15

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale. Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna).

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 4.0)

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0

2026

n. 15

PAOLETTI, CAVAGLIERI, LOCATELLI e VERNAZZA

Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025

ISBN 9788854972254

ISSN 2421-0722

DOI: <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8829>

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Editing: Emanuele Regi

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, già professore ordinario presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Ha insegnato Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.



Il volume *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-1925* è stato finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, nell'ambito del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale *Performing arts, economics, and cultural policies. New interpretative paradigms between aesthetics and social sciences* - PNRR - Mission 4 Component 2 Investment 1.1 - CUP J53D23013420006 – project code 2022P749MT_001, coordinato da Matteo Paoletti (<https://site.unibo.it/performing-arts-economics/en/>). Le posizioni e opinioni espresse nei contributi sono unicamente riferibili agli autori e non riflettono necessariamente quelle della Unione Europea, né l'Unione Europea può essere ritenuta responsabile delle stesse.

***Spettacolo dal vivo, economie,
politiche culturali. Italia 1840-2025***

a cura di

Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli e
Ruben Vernazza



Arti della performance: orizzonti e culture
n. 15

Indice

p. 8	<i>Introduzione</i>
------	---------------------

ECONOMIA E ORGANIZZAZIONE DELLO SPETTACOLO NELL'OTTOCENTO

p. 12	Giulia Taddeo, <i>Alessandro Lanari impresario di ballo alla Pergola. Documenti sulla stagione di Primavera 1845</i>
p. 38	Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani, <i>Per un'analisi economica del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano</i>
p. 107	Thaiz Bozano, <i>Mappa interattiva del "giro del mondo" di Adelaide Ristori</i>

AMMINISTRARE L'OPERA LIRICA: ECONOMIA, DIRITTO, EDITORIA, INVENZIONE

p. 112	Ruben Vernazza, <i>I rendiconti Ricordi-Verdi (1849-1895): una banca dati per lo studio economico del repertorio</i>
p. 134	Davide Ciprandi, <i>Ricordi (e Verdi) contro i teatri milanesi: le dispute sui diritti d'autore e gli interventi del Comune di Milano (1867-1874)</i>
p. 151	Niccolò Galliano, <i>Editoria musicale, diritto d'autore e reti transnazionali. La filiale Ricordi di Buenos Aires nel primo Novecento</i>
p. 174	Filippo Annunziata, <i>Contenziosi legali e teatro d'opera: uno sguardo alla storia e al presente</i>

ECONOMIE E POLITICHE TEATRALI NEL SECONDO DOPOGUERRA

p. 198	Stefano Locatelli, <i>Del buon senso del teatro. Ipotesi di ricerca sull'archivio della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra</i>
p. 245	Giuseppe Amato, <i>Le serie TC, TCF e Commissione consultiva per la prosa del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo: documenti, problemi e metodologia</i>
p. 262	Maria Grazia Berlangieri, <i>Fonti storiche, intelligenza artificiale e data visualization: un framework metodologico per lo studio dei documenti teatrali. Il caso studio Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971</i>
p. 278	Giulia Abbadessa, Gabriel Grandelli, <i>Intelligenza Artificiale e Data Visualization applicate ai finanziamenti dello spettacolo dal vivo. Studio sui documenti della Commissione Consultiva prosa nei quadrienni 1947-1950 e 1968-1971</i>

STATO, REGIONI E NUOVI PLAYER. IL SISTEMA DELLO SPETTACOLO DAL VIVO, OGGI

- p. 306 Matteo Paoletti, *Per una mappatura delle attività di spettacolo dal vivo in Italia: il database MIDAS (2014-2025)*
- p. 328 Alessandra Carbonaro, *Il finanziamento regionale dello spettacolo dal vivo, tre casi a confronto: Sicilia, Calabria e Basilicata*
- p. 344 Luca Roncone, *Stato, Regioni e finanziamento pubblico: il 'caso' Emilia-Romagna in una prospettiva di lungo periodo*
- p. 376 Matteo Casari, Emanuele Regi, *Le politiche contemporanee dello spettacolo dal vivo tra intervento statale e autonomie locali (2001-2024). Sulle residenze artistiche*
- p. 402 Benedetta Celati, *Tra pubblico e privato: il ruolo delle Fondazioni di origini bancaria e delle Camere di commercio nel sostegno allo spettacolo dal vivo*
- p. 417 Daniele Donati, *Tra neutralità e scelta. Brevi riflessioni sui criteri al sostegno pubblico allo spettacolo*
- p. 438 Abstract
- p. 452 Profili biografici

I rendiconti Ricordi-Verdi (1849-1895): una banca dati per lo studio economico del repertorio

di Ruben Vernazza

Lo studio dei sistemi produttivi dell'opera italiana dell'Ottocento ha conosciuto negli ultimi decenni una ridefinizione progressiva dei suoi oggetti e strumenti. Le indagini degli anni Ottanta, le prime condotte secondo approcci metodologici modernamente intesi, offrirono un solido inquadramento generale dell'industria operistica attraverso l'individuazione di attori, strutture e dinamiche fondamentali, e la messa a punto di un armamentario euristico che rimane tuttora di riferimento (Rosselli 1983, Rosselli 1984, Rosselli 1987, Nicolodi 1987). Su quei presupposti, in tempi più recenti la storiografia ha ampliato e articolato il campo d'indagine, riconsiderando temi noti o introducendone di nuovi attraverso approcci differenziati: storia culturale (Sorba 2001), storia economica e delle istituzioni del mercato teatral-operistico (Cavaglieri 2003; Toelle 2007; Baia Curioni 2010; Baia Curioni 2011; Baia Curioni, Forti 2014; Palidda 2024; Paoletti 2026), storia del diritto (Annunziata 2016; Annunziata, Colombo 2018), prospettive locali e transnazionali sulla produzione e sulla circolazione del repertorio (Paoletti 2020, Scuderi 2022, Paoletti 2023, Galliano 2026). Ne è derivato un nuovo bilanciamento degli interessi di ricerca: accanto alla consueta attenzione per il posizionamento dell'autore nel sistema produttivo e per le circostanze della prima creazione di una specifica composizione, si è accentuata l'importanza di processi, attori e relazioni che rendono possibile la diffusione e la valorizzazione dell'opera italiana nel tempo e nello spazio.

Entro tale cornice, un caso di particolare rilievo è rappresentato dal rapporto, instauratosi negli anni Quaranta e protrattosi fin dentro il Novecento, fra Giuseppe Verdi e Casa Ricordi: da un lato il massimo operista italiano del periodo, e fra i più rilevanti a livello internazionale, dotato di una spiccata consapevolezza delle dinamiche economiche del proprio lavoro; dall'altro il principale editore musicale italiano, con una potenza industriale ineguagliabile nell'Italia del suo tempo e una marcata proiezione sui mercati esteri.

Il ruolo centrale di Ricordi nella carriera di Verdi è stato riconosciuto fin dalle prime ricostruzioni storiche, concentrate soprattutto sull'analisi dei loro rapporti personali, in una prospettiva biografica e di contestualizzazione dei singoli titoli operistici spesso fondata sull'esame della corrispondenza. In

anni più recenti, la riflessione si è orientata più specificamente sulle relazioni commerciali fra compositore ed editore, mettendo in luce i vantaggi reciproci che essi ottennero dalla loro cooperazione, e la rilevanza generale che il loro rapporto ebbe per il sistema operistico italiano in termini di modelli produttivi, strategie editoriali e commerciali e trasformazioni dei quadri normativi (Baia Curioni 2011; Baia Curioni, Forti 2014; Fubelli 2020; Balluchi, Lazzini, Torelli 2021). Segnatamente, sono emerse la dimensione eccezionale dell'investimento sostenuto da Ricordi attraverso i contratti d'acquisto delle opere di Verdi, talvolta anche a scapito di altri autori, e il ruolo svolto da entrambi nel processo di stabilizzazione della legislazione sul diritto d'autore, con effetti che travalicarono anche il contesto nazionale. Rimane tuttavia poco esplorata, su basi documentarie pertinenti, una dimensione cruciale del rapporto, nella quale si riflettono molti degli aspetti sopra evocati: la dimensione dei flussi economici legata alla circolazione teatrale del repertorio operistico nel tempo, ossia alla gestione dei materiali esecutivi e alla ripartizione dei relativi proventi. Contratti, corrispondenze e casi esemplari hanno costituito strumenti privilegiati dell'indagine; meno spesso si è lavorato su documentazione seriale che renda osservabile l'economia del repertorio verdiano gestito da Ricordi nella sua amministrazione quotidiana, nazionale e internazionale, anche in relazione a vincoli contrattuali e legislativi in costante evoluzione.

In questa lacuna si colloca il presente contributo, fondato sullo studio dei rendiconti economici che Casa Ricordi inviò a Verdi fra il 1849 e il 1895, e che il compositore conservò sistematicamente fra le sue carte. Questi documenti registrano tutte le operazioni economiche intercorse fra editore e compositore, e costituiscono, nel loro insieme, una serie amministrativa continua. Pur non essendo ignoti agli studiosi – singole parti sono state esaminate in contesti specifici (Martini 2017; Balluchi, Lazzini, Torelli 2021; Martini 2022) – questi documenti non sono mai stati osservati come *corpus* unitario, né analizzati sistematicamente dal punto di vista delle dinamiche economiche che essi veicolano. A quanto è finora noto, si tratta peraltro di una documentazione unica nel suo genere: non si conoscono collezioni simili di documenti di questa natura conservate negli archivi di altri compositori italiani dell'Ottocento, e, benché prodotti da Ricordi, la casa stessa non ne conservò copia. La loro sopravvivenza dipende dunque dalla deliberata volontà di Verdi e dalla sua nota attenzione per il controllo dei propri affari.

L'articolo stende un primo bilancio della ricerca condotta su questi documenti, esponendo risultati, criteri, limiti e prospettive. I rendiconti sono contestualizzati da un punto di vista storico, se ne enucleano le funzioni, si chiariscono i criteri di spoglio adottati e si illustra l'organizzazione delle

informazioni da essi desunte in una banca dati interrogabile. L'articolo addita inoltre alcune possibili piste di ricerca che il riordino seriale di tali dati amministrativi rende praticabile per la ricostruzione delle strutture che reggevano e regolavano la produzione e il mercato delle opere di Verdi e, più in generale, per lo studio della storia dell'opera italiana nel secondo Ottocento.

1. Assetti contrattuali ed economici: cessione e partecipazione ai proventi

L'esistenza stessa dei rendiconti è legata a un momento di svolta nei rapporti economici fra Verdi e Casa Ricordi. Nel 1849, in occasione della cessione della *Battaglia di Legnano*, fu adottato per la prima volta, su esplicita richiesta di Verdi¹, un modello contrattuale che si discostava in modo significativo dalla prassi allora dominante. Fino a quel momento, la consuetudine dei contratti nel mercato operistico italiano prevedeva che l'autore della musica ricevesse un compenso forfettario per la cessione dell'opera, trasferendone contestualmente la piena disponibilità economica a impresari o editori. Una volta venduta, l'opera usciva dalla sfera di controllo del suo autore, che non partecipava ai proventi generati dallo sfruttamento nel tempo attraverso il commercio delle edizioni a stampa e dei materiali musicali necessari alle rappresentazioni teatrali. Il meccanismo stabilito nei contratti verdiani a partire dal 1849 introdusse un doppio canale di guadagno per l'autore, con una parte fissa e una variabile. La prima si confermava come la somma corrisposta dall'editore per l'acquisto della partitura e dei diritti connessi, fra i quali rientravano quelli di stampa (spartiti e riduzioni), che rimasero sempre interamente nella disponibilità dell'editore, senza che Verdi ne avesse mai a ricavare introiti diretti. La parte variabile riguardava invece i materiali destinati alle rappresentazioni teatrali – partiture e parti staccate – e si traduceva in una partecipazione agli introiti generati dal loro commercio (Baia Curioni 2011, Fubelli 2020).

Le concrete modalità attraverso cui i materiali esecutivi venivano sfruttati economicamente meritano di essere precisate, poiché sono spesso oggetto di fraintendimenti. Il commercio avveniva di norma secondo due modalità distinte: da un lato, il noleggio a impresari o teatri per periodi determinati, nella maggior parte dei casi coincidenti con una singola stagione o con un numero limitato di recite, al termine dei quali il materiale doveva essere restituito all'editore; dall'altro, la vendita definitiva, praticata soprattutto nei mercati esteri. Qui, spesso, il noleggio non risultava possibile per l'assenza di

¹ Lettera di Verdi a Ricordi, Milano, 20 maggio 1847, in Cesari e Luzio (1913: 37-39).

una locale legislazione a tutela della proprietà intellettuale, oppure per difficoltà logistiche, legate ai costi di spedizione e all'impossibilità di controllare i materiali in assenza di agenti sul posto che potessero scongiurare utilizzi impropri, primo fra tutti la realizzazione di copie pirata. Nel complesso dei dati riguardanti i redditi variabili del commercio delle opere verdiane, i proventi derivanti dalle vendite costituirono comunque una voce sempre secondaria rispetto a quella del noleggio.

In assenza di una legislazione statale sul diritto d'autore, questo assetto concordato da Verdi e Ricordi configurava nei fatti una forma di tutela d'autore *extra legem*: un accordo privato che rendeva amministrabile e ripartibile la rendita connessa allo sfruttamento del repertorio.

Nella fase iniziale di applicazione del nuovo sistema, la quota variabile fu strutturata in forma rigida, prevedendo una cifra fissa spettante a Verdi per ogni noleggio o vendita. Questa impostazione si rivelò tuttavia presto poco funzionale, poiché obbligava l'editore a imporre tariffe elevate a tutti i teatri, compresi quelli gestiti da impresari con disponibilità economiche modeste; ciò portò spesso questi ultimi a rinunciare agli allestimenti, limitando di conseguenza la circolazione del repertorio. Già nel 1850, su suggerimento di Giovanni Ricordi², tale meccanismo fu sostituito da un sistema percentuale, che introduceva una maggiore flessibilità e consentiva di modulare i costi in base alle condizioni economiche delle singole piazze: Verdi percepiva il 30% degli introiti da noleggio e il 40% di quelli derivanti dalle vendite. Le aliquote furono ridefinite al rialzo nel 1857, in corrispondenza con la cessione di *Simon Boccanegra*, in una forma destinata a reggere nel lungo periodo: 40% sui noleggi, 50% sulle vendite.

Un ulteriore elemento strutturale dei contratti che occorre specificare riguarda la limitazione temporale dei diritti di partecipazione ai proventi. Nel primo quindicennio del nuovo regime contrattuale concordato fra Verdi e Ricordi, tali diritti erano riconosciuti per un periodo di dieci anni a partire dalla stipula del contratto; allo scadere di tale termine, gli introiti derivanti dalla circolazione dell'opera passavano integralmente all'editore. Questa clausola incide direttamente sulla leggibilità dei flussi registrati nei rendiconti: la cessazione delle entrate associate a un titolo non segnala necessariamente l'interruzione della sua vita teatrale, ma piuttosto il venir meno delle spettanze dell'autore. Il limite decennale fu superato con il contratto per la cessione di *Don Carlos*, stipulato nel 1867 (trascritto in Fubelli 2020, 112), che recepiva le innovazioni introdotte dalla prima normativa italiana sul diritto d'autore, la cosiddetta legge Scialoja (25 giugno 1865, n. 2337): questa riconosceva

² Lettera di Giovanni Ricordi a Verdi, Milano, 26 gennaio 1850, in Cesari e Luzio 1913, 87-93.

all'autore diritti sulle sue opere estesi per tutta la durata della vita e, secondo termini che sarebbero stati oggetto di successive riformulazioni, anche oltre la morte (Piazzoni 2001).

Fu la quantità ingente dei flussi economici generati da questi accordi, nonché l'assetto ibrido e complesso dei meccanismi descritti, a cavaliere fra accordi privati e regolazione legislativa e rinegoziati nel corso degli anni, a rendere necessaria la tracciatura puntuale delle transazioni e la loro rendicontazione periodica. Da questa esigenza si definisce la natura dei rendiconti Ricordi-Verdi e il tipo di informazione economica che essi veicolano.

II. *I rendiconti Ricordi-Verdi come fonte*

I rendiconti inviati da Casa Ricordi a Verdi sono conservati nell'archivio del compositore, già presso la Villa di Sant'Agata e oggi all'Archivio di Stato di Parma. La presente ricerca è stata condotta sulle riproduzioni digitali conservate presso l'Archivio dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani (di seguito INSV). Il *corpus* esaminato comprende una novantina di rendiconti, corrispondenti a oltre 500 immagini digitali, dai quali sono stati estratti poco più di 3550 record. I documenti coprono in modo continuo il periodo compreso fra il 1849 e il 1895: il primo rendiconto, che registra operazioni avviate l'anno precedente, è datato 11 luglio 1850; l'ultimo reca la data del 31 dicembre 1895. L'avvio della rendicontazione coincide dunque con l'introduzione del sistema contrattuale descritto nel capitolo precedente. Da altre fonti sappiamo che la stesura dei rendiconti proseguì anche negli anni successivi al 1895³, e probabilmente anche oltre la morte di Verdi, quando i diritti sulle sue opere furono assegnati, per disposizione testamentaria, alla Casa di riposo per musicisti di Milano. I documenti relativi a queste ulteriori fasi non sono tuttavia conservati nel *corpus* oggi disponibile: essi risultano dispersi o non ancora riemersi.

I rendiconti sono documenti di natura eminentemente amministrativa e strettamente privata, concepiti come strumento di lavoro inserito nella gestione ordinaria del rapporto economico fra editore e compositore. Redatti con cadenza nella maggior parte dei casi semestrale, talvolta annuale, essi avevano una funzione pratica ben definita: registrare sistematicamente le operazioni economiche intercorse fra editore e compositore, consentendo la verifica delle entrate, delle uscite e dei saldi del

³ Cfr, per esempio, lettera di Verdi a Giulio Ricordi, Sant'Agata, 3 luglio 1896: «Ho ricevuto la nota del semestre ed i Contratti che rimandovi fra breve» (Milano, Archivio Storico Ricordi, LLET001985).

conto all'interno di un rapporto economico complesso e protratto nel tempo. Occorre chiarire che i documenti registrano l'insieme delle attività commerciali gestite da Casa Ricordi, ma non esauriscono l'intero spettro dello sfruttamento economico delle opere verdiane. Verdi, infatti, si avvale anche di altri editori e mediatori: in Italia, solo in casi sporadici legati agli esordi della sua carriera, Lucca, in seguito riassorbito dalla stessa Ricordi; all'estero, esulava dalla sfera di controllo di Ricordi il mercato francofono, di competenza dell'editore Escudier fino a tutti gli anni Settanta, poi di agenti.

Dal punto di vista formale, i rendiconti sono organizzati secondo una struttura contabile in partita doppia. Nella colonna del *dare* sono registrate le spese sostenute dall'editore per conto del compositore; nella colonna dell'*avere* figurano invece le somme riconosciute a Verdi. Questa distinzione è essenziale per l'uso storico della fonte. Verdi utilizzò a lungo le spettanze dovutegli da Casa Ricordi come una vera e propria cassa di appoggio, affidando all'editore il pagamento di spese di natura molto diversa: le voci del *dare* contemplano, per esempio, acquisti di beni, spese di viaggio, commissioni bancarie. Le voci dell'*avere* presentano una maggiore omogeneità, e costituiscono il nucleo informativo su cui si fonda la ricerca qui presentata. La parte nettamente preponderante di esse riguarda i compensi fissi corrisposti per la cessione delle opere, i proventi derivanti dal noleggio dei materiali esecutivi, e quelli provenienti dalla vendita definitiva degli stessi materiali. Sporadicamente sono annotati conguagli o rettifiche rispetto a periodi precedenti. Solo a partire dagli ultimi due decenni del secolo compaiono inoltre alcune voci riconducibili a diritti d'autore in senso proprio. A partire dal 1889 sono registrati i cosiddetti "piccoli diritti" garantiti dalla legislazione italiana, riscossi per conto di Verdi dalla Società Italiana degli Autori e rimessi a Ricordi; dal 1878 appaiono guadagni provenienti da contesti – l'Impero austro-ungarico, l'Impero germanico e, in modo non sistematico, la Spagna e gli Stati Uniti – nei quali era previsto un sistema di corresponsione dei diritti sulla base dei guadagni al botteghino della singola rappresentazione (i cosiddetti *tantièmes*). Questa distinzione è rilevante anche sul piano amministrativo: nei paesi dotati di un regime di diritto d'autore del genere appena descritto, i proventi erano calcolati per recita; nel sistema italiano, invece, il noleggio dei materiali da parte di Ricordi veniva di norma concesso per stagione, e l'importo fissato in base alla dotazione economica dell'impresa e a un'ipotesi di guadagno al botteghino, stabilita su un numero forfettario di rappresentazioni. I rendiconti, di conseguenza, non registrano la cronologia puntuale delle rappresentazioni teatrali, né consentono di ricostruire direttamente il numero effettivo delle recite. Essi rendono invece osservabile la trasposizione amministrativa della circolazione del repertorio, nella forma di operazioni economicamente rilevanti per il rapporto fra autore ed editore.

Occorre sottolineare che i rendiconti registrano pagamenti espressi in una pluralità di monete, in linea con la frammentazione monetaria dell'Italia preunitaria, la varietà dei sistemi monetari europei e la crescente apertura di Ricordi ai mercati esteri. Tuttavia, in conformità con una prassi sollecitata dallo stesso Verdi, le somme venivano sistematicamente ricondotte a una valuta di riferimento stabile: fino all'Unità d'Italia il franco francese, poi la lira. Questa operazione di conversione fa dunque parte integrante del funzionamento del sistema amministrato, agevolando la comparabilità dei valori economici registrati anche nel lungo periodo.

Sebbene i primi rendiconti presentino una struttura molto meno ordinata rispetto a quelli più tardi e il metodo di registrazione si affini progressivamente – a titolo esemplificativo, si confrontino i facsimile di estratti di rendiconti del 1854 e del 1881 (Figg. 1 e 2) –, la documentazione conserva una continuità nella natura delle voci registrate e nelle modalità di annotazione tale da rendere metodologicamente legittimo il confronto fra dati distanti anche cinquant'anni.

III. Metodo: dalla contabilità al dato

Il trattamento dei rendiconti Ricordi-Verdi qui applicato consiste nella loro organizzazione in una banca dati interrogabile, costruita a partire dalle voci dell'*avere* registrate nei documenti. Il passaggio dalla scrittura contabile al dato si fonda su una riorganizzazione selettiva delle informazioni presenti nei rendiconti. Questa riorganizzazione implica una serie di decisioni operative circoscritte: la selezione dei dati rilevanti, la definizione dell'unità di registrazione, la classificazione delle tipologie di operazione, la gestione delle coordinate temporali e monetarie. Esplicitare tali scelte consente di delimitare con precisione il campo di osservazione costruito a partire dal documento e di chiarire quali proprietà risultino descrivibili attraverso i dati ricavati.

III.1 La voce contabile come record

Nei rendiconti, le voci dell'*avere* si presentano come righe contabili che attribuiscono a Verdi un importo determinato. Tali righe costituiscono unità relativamente autonome e omogenee, pur in assenza, come già s'è accennato, di una piena standardizzazione formale e con varianti significative nel corso degli anni. Ai fini dell'analisi, ciascuna di queste voci è trattata come un *record*, inteso come una singola transazione economicamente rilevante all'interno del rapporto fra autore ed editore.

[illegible]

Fig. 1 – Rendiconto 1854, 1° semestre (INSV, MF78 35 0019)

			Avere	Dare Importo netto
		Reporto	L 4000 -	L 987 83
3	Qida mese Novembre - Anali.	L 2500 -	1000 -	
	Messa da Requiem Carni. e Inar. Perugia	1500 -	750 -	
4	Forza del Destino Estate a Brilla	600 -	240 -	
	d. a Catania	400 -	160 -	
5	d. a S. Gio. Terziolo	700 -	280 -	
6	d. ad Asti	700 -	280 -	
	d. a Carrara	600 -	240 -	
7	d. a Lucca	700 -	280 -	
	Noli e Vendite all' Estero			
8	Solo Qida estate a Trento	3500 -	1400 -	
	Vendita materiale Qida p America del Sud	500 -	250 -	
	Solo Qida p Her Majesty's a Londra e Provincie.	2000 -	800 -	
	" mater. Qida p America a Naplesan	750 -	300 -	
	" d. ad Porto p primavera	1000 -	400 -	
	" d. a Barcellona	1500 -	600 -	
	Contante d. 1 rapp. a Dresda	167 65.	67 06	
	" d. 2 " Berlino	427 22.	170 98	
	" d. 2 " Cassel	114 32.	45 73	
	" d. 2 " Wiesbaden	135 61.	54 24	
	Solo d. a Darmen	600 -	240 -	
	Contante d. 2 rapp. ad Hannover	137 91.	55 16	
	" d. 2 " a Lipsia	112 56.	45 02	
	" d. 2 " a Kurnberg	166 65.	66 66	
	" d. " Praga e a Graz	233 -	93 20	
	Solo materiale d. a Malta stag. 1880	200 -	80 -	
9	" Forza Destino a Malta stag. 1880-81	150 -	60 -	
	Reporto	L 997 97	L 987 83	

Fig. 2 – Rendiconto 1881, 1° semestre (INSV, MF78_35_0447)

Ogni record riorganizza in forma interrogabile le informazioni contenute nella riga contabile d'origine, includendo coordinate documentarie, temporali, geografiche ed economiche. Questa scelta consente

di effettuare aggregazioni secondo variabili diverse, mantenendo al tempo stesso il legame con la microstruttura amministrativa della fonte.

La struttura concreta dei *record* sarà illustrata più avanti attraverso un esempio concreto di traduzione dell'entrata contabile in dato.

III.II Criteri di trascrizione e normalizzazione

Il trattamento delle informazioni testuali presenti nei rendiconti non è uniforme per tutti i campi, ma si differenzia in funzione delle dimensioni analitiche effettivamente esplorate.

Un'operazione sistematica di trascrizione, normalizzazione e geolocalizzazione è stata condotta sulle località, in quanto voce centrale per l'analisi della distribuzione spaziale delle operazioni registrate. Le denominazioni delle città, soggette a oscillazioni linguistiche e ortografiche – varianti italiane e straniere, arcaiche, abbreviazioni, indicazioni composite – sono state ricondotte a una forma standard e associate a coordinate geografiche. Un intervento analogo, seppur più limitato, ha riguardato i titoli delle opere, che nei rendiconti possono presentare varianti (ad esempio *I vespri siciliani* / *Giovanna de Guzman*; *Rigoletto* / *Viscardello*). Per entrambi questi campi, al fine di consentire operazioni di aggregazione e confronto senza rinunciare alla leggibilità delle varianti originali, si è distinto tra un campo trascritto, che riproduce la denominazione presente nel documento, e un campo normalizzato. Per gli altri campi testuali è stata invece adottata una normalizzazione funzionale implicita: abbreviazioni e varianti documentarie sono state sciolte (ad esempio *nol.* → *noleggio*; *fior.* → *fiorino*), senza mantenere un doppio livello trascritto/normalizzato.

III.III Tipologie di introito: criteri di classificazione

Le voci dell'*avere* sono state classificate secondo quattro categorie operative principali:

1. Cessione: compenso fisso per la cessione di un'opera;
2. Noleggio: compenso derivante dalla concessione temporanea dei materiali esecutivi;
3. Vendita: compenso derivante dalla cessione definitiva dei materiali esecutivi;
4. *Tantième*: compenso derivante dalla riscossione dei diritti d'autore sui proventi della singola rappresentazione.

Un problema specifico riguarda i casi in cui un singolo importo di noleggio si riferisce a più città – tipicamente quando il contratto è stipulato con un impresario che gestisce simultaneamente diversi teatri – oppure a più opere rappresentate nello stesso teatro. In tali circostanze, l'importo complessivo è stato suddiviso in quote proporzionali al numero delle località coinvolte in un caso, e ai titoli interessati nell'altro. Si tratta di una scelta operativa non priva di criticità, poiché introduce un'ipotesi di equivalenza che non tiene conto delle differenze economiche fra teatri di diversa dimensione né della diversa onerosità dei singoli titoli – un titolo recente veniva solitamente noleggiato o venduto a cifre ben più alte rispetto a uno datato. Tuttavia, in assenza di informazioni ulteriori sulla ripartizione interna dei compensi, tale soluzione consente di preservare la leggibilità per località e per titolo delle operazioni, evitando al contempo di concentrare artificialmente l'intero importo su un'unica località o su un solo titolo.

III.IV Livelli temporali: anni, semestri, stagioni

Per osservare l'andamento dei flussi nel lungo periodo, le voci sono aggregate secondo successivi livelli temporali: il primo, costante, è su base annuale; seguono, quando i rendiconti lo specificano, aggregazioni su base semestrale e, per le tipologie di introito legate alle rappresentazioni (noleggi e *tantièmes*), sulla base delle stagioni teatrali cui l'operazione si riferisce.

Le voci di arretrato, rettifica o conguaglio sono imputate all'anno (o semestre) di competenza dell'operazione, pur mantenendo tracciato il rendiconto in cui la registrazione compare: in questo modo si distingue sistematicamente tra tempo economico dell'operazione e tempo contabile della sua annotazione.

III.V Valute e conversioni: comparabilità economica

I rendiconti indicano con precisione la valuta delle singole operazioni economiche e incorporano essi stessi i criteri di comparabilità degli importi, in virtù dell'adozione, già richiamata in precedenza, di una valuta di riferimento stabile. La conversione non costituisce dunque un'operazione esterna imposta da un'esigenza di normalizzazione, ma una pratica amministrativa documentata nei rendiconti stessi.

Nel trattamento dei dati, la conversione alla valuta di riferimento (franchi francesi o lire) si fonda sulle informazioni fornite dal documento. Ricordi annotava l'importo complessivo dell'operazione e la

percentuale spettante a Verdi nella valuta effettiva del pagamento, registrando poi la sola spettanza del compositore già convertita nella valuta di riferimento. La banca dati recepisce questa struttura, distinguendo fra importo totale, quota percentuale e valore effettivamente riconosciuto, sia nella valuta originale sia in quella di riferimento.

Un apposito campo specifica la percentuale di spettanza applicata a ciascuna operazione (30% o 40% nel caso dei noleggi, 40% o 50% nel caso delle vendite), rendendo esplicita la base contrattuale del calcolo.

III.VI Tracciabilità e struttura del record

Ogni voce selezionata dai rendiconti conserva un riferimento univoco all'identificativo dell'immagine digitale del documento d'origine.

La struttura del *record*, così come organizzata nel foglio di lavoro, rende esplicite informazioni che nei documenti sono distribuite all'interno della singola riga contabile. Questa riorganizzazione non introduce contenuti informativi sostanziali aggiuntivi rispetto alla fonte, né sostituisce il documento originale; piuttosto, consente di interrogare in modo coerente una serie amministrativa continua, mantenendo in ogni momento la possibilità di risalire, da ciascuna aggregazione, alla voce di rendiconto che l'ha generata.

Per rendere concreto il procedimento adottato, è utile soffermarsi su un esempio. Il facsimile che segue mostra una voce contabile così come appare nel rendiconto.

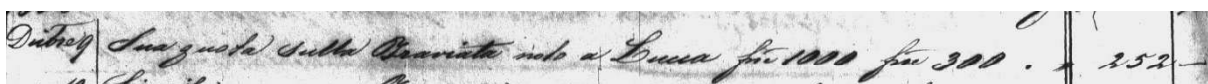


Fig. 3 – Voce di rendiconto, Rendiconto 1856, 2° semestre (INSV, MF_78_35_0046)

Di seguito la trascrizione diplomatica:

«Dicbre 9 | Sulla quota sulla Traviata nolo a Lucca fio 300 | 252»

La tabella che segue mostra il *record* corrispondente nella banca dati: le informazioni contenute nella riga contabile sono rese esplicite e articolate in campi interrogabili.

Doc.	Anno	Tipo	Stag.	Data	Opera	Città	Val. orig.	Val. rif.	Quota tot. orig.	Quota Verdi orig.	Quota Verdi rif.	%	Nazione
MF78_3 5_0046	1856	Noleggio	Autunno	1856/12/09	La traviata	Lucca	Fiorino	Franco francese	1000	300	252	30	Italia

Legenda: *Doc.* = identificativo del rendiconto; *Val. orig.* = valuta originale dell'operazione; *Val. rif.* = valuta di riferimento; *Quota tot. orig.* = importo complessivo nella valuta originale; *Quota Verdi orig.* = spettanza di Verdi nella valuta originale; *Quota Verdi rif.* = spettanza di Verdi nella valuta di riferimento; % = percentuale della spettanza di Verdi sul totale.

Tab. 1 – Record della banca dati

IV. Dimensioni osservabili della circolazione economica del repertorio

L'organizzazione in forma interrogabile dei rendiconti Ricordi-Verdi consente di isolare alcune proprietà strutturali della dimensione economica della circolazione del repertorio operistico che difficilmente emergerebbero dalla consultazione episodica di questi rendiconti, come di altri documenti. Considerate nel loro insieme, le transazioni delineano un campo di osservazione coerente, entro il quale diventano tangibili linee di tendenza generale, insieme alle loro deviazioni.

Se si osservano i rendiconti a partire dal singolo titolo, aggregando le voci di introito, l'opera emerge come un'unità economica dotata di una traiettoria variabile. Alcuni titoli concentrano una quota rilevante dei proventi complessivi nei primi anni della loro esistenza teatrale; altri producono flussi distribuiti in modo omogeneo nel tempo; altri ancora mostrano curve di guadagno intermittenti. La capacità di un'opera di generare reddito varia dunque sensibilmente in funzione di parametri diversificati, fra cui la durata della distribuzione, la frequenza degli allestimenti e i contesti in cui questi avvengono.

L'aggregazione delle operazioni contabili per città, regioni, nazioni o aree più ampie, così come la distinzione fra Italia ed estero, consente di ragionare in termini di spazialità del repertorio. Alcune unità geografiche compaiono con regolarità e continuità, contribuendo in modo strutturale ai flussi complessivi; altre emergono in modo episodico, spesso in relazione a singole stagioni o ad allestimenti occasionali. Ne deriva il perimetro operativo effettivo del circuito editoriale gestito da Ricordi: un perimetro non statico, ma anzi costantemente ridefinito in relazione sia all'espansione progressiva delle reti dell'editore, sia a condizioni giuridiche, logistiche e istituzionali locali che rendono amministrabile la distribuzione dei materiali esecutivi.

Dal punto di vista temporale, la riorganizzazione delle voci su base annuale o pluriennale rende osservabili le dinamiche complessive dei flussi economici nel lungo periodo. Le serie che ne risultano

sono caratterizzate da oscillazioni anche marcate: concentrazioni, fasi di contrazione, riprese. Questo tipo di aggregazione consente inoltre di interrogare i flussi economici in relazione alle trasformazioni dei quadri contrattuali e legislativi vigenti, segnatamente in riferimento all'introduzione del diritto d'autore, nonché alle diverse fasi dell'attività creativa di Verdi.

Un ulteriore livello di osservazione riguarda la composizione interna degli introiti. Come s'è ampiamente argomentato, nei rendiconti convivono compensi fissi e variabili: considerare separatamente queste componenti consente di cogliere lo scarto fra gli introiti dipendenti dall'atto creativo e quelli legati alla persistenza, all'intensità e alle modalità della circolazione teatrale nel tempo.

Infine, considerati nel loro insieme, i dati rendono visibili gli effetti della compresenza di più titoli nello stesso spazio economico. Opere composte in anni diversi possono produrre proventi negli stessi periodi e nelle stesse località; l'allestimento di un'opera nuova può favorire la ripresa di titoli di repertorio o, viceversa, un'opera vecchia può preparare l'avvento della novità. I flussi economici risultano così dall'interazione di un insieme stratificato di opere che convivono e si sovrappongono nel tempo all'interno del circuito amministrato. Questo consente di osservare da una prospettiva inedita un fenomeno di enorme rilievo nel sistema dell'opera italiana dell'Ottocento: la formazione del repertorio. Se finora tale fenomeno è stato indagato soprattutto nelle sue implicazioni estetiche, istituzionali e di ricezione, in dialogo con ricerche recenti (Sorba 2020, Toelle 2020) i dati dei rendiconti possono fornire solide basi documentali a una sua riconsiderazione anche sotto il profilo delle ripercussioni economiche sul mercato dell'opera.

V. *Applicazioni esemplificative*

Gli esempi che seguono propongono tre applicazioni dei dati ricavati dai rendiconti Ricordi-Verdi, dimostrativi di come il materiale possa essere interrogato secondo scale diverse, in questo caso temporale, spaziale e strutturale. Lo scopo è mostrare come la serie organizzata possa contribuire a definire, se non a stimolare, interrogativi di ordine interpretativo.

V.I Traiettorie temporale di un'opera: La forza del destino

Il primo esempio prende in esame l'andamento degli introiti generati da una singola opera, *La forza del destino*, lungo un arco temporale esteso. La curva è costruita aggregando annualmente le voci di noleggio e di vendita dei materiali esecutivi gestiti da Ricordi.

Il grafico mostra come la produzione di introiti non segua un andamento costante, ma presenti oscillazioni marcate, legate alla frequenza delle rappresentazioni e alla loro distribuzione geografica, nonché allo statuto testuale dell'opera. In alcuni anni *La forza del destino* genera flussi consistenti, in altri compare solo episodicamente; la distinzione fra operazioni riferite a piazze italiane ed estere contribuisce a rendere più leggibile questa discontinuità. È inoltre significativo osservare che un incremento repentino degli introiti, destinato poi a mantenersi relativamente stabile, coincide con l'immissione sul mercato della seconda versione dell'opera (*première* alla Scala di Milano il 27 febbraio 1869): un dato che suggerisce come le revisioni cui Verdi sottopose nel tempo alcune sue opere potessero avere ricadute economiche di rilievo. In generale, la traiettoria che emerge dai dati mette in evidenza uno dei possibili tratti, poc'anzi richiamato, della circolazione documentata: la persistenza economica di un titolo si manifesta talvolta come una sequenza di riattivazioni, più che come una continuità tendenzialmente uniforme.

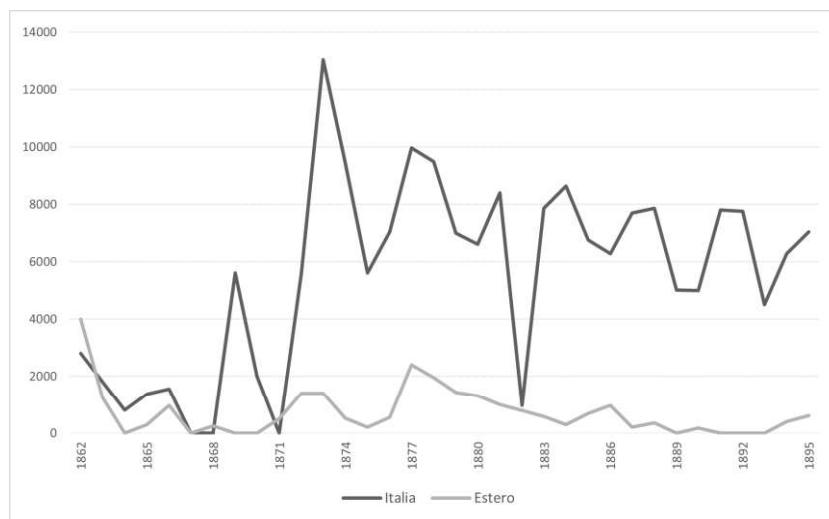


Fig. 4 – Andamento temporale degli introiti derivanti dalla circolazione della *Forza del destino*

V.II Distribuzione locale delle operazioni in un anno: 1875

Il secondo esempio considera un singolo anno, trattato come sezione amministrativa della circolazione del repertorio verdiano. Il 1875 è assunto qui non per il suo significato storico specifico, ma perché

offre una documentazione sufficientemente densa e geograficamente articolata. In questo caso l'attenzione non è rivolta alla traiettoria di un'opera, ma alla distribuzione locale di tutti i proventi destinati a Verdi registrati nei rendiconti.

La rappresentazione cartografica localizza le città cui sono associate le voci di introito, visualizzandone l'entità economica complessiva. Ogni punto corrisponde a una località; la dimensione dei simboli è proporzionale all'importo registrato per quella città nel corso dell'anno. In presenza di più noleggi riferiti alla stessa località, i simboli risultano sovrapposti, rendendo visibile la densità delle operazioni senza ricondurle a un'unica registrazione aggregata.

La mappa identifica così una distribuzione articolata su una pluralità di piazze italiane ed estere, evidenziando la granularità locale delle registrazioni contabili e la dispersione spaziale delle operazioni gestite dall'editore in uno specifico momento storico.

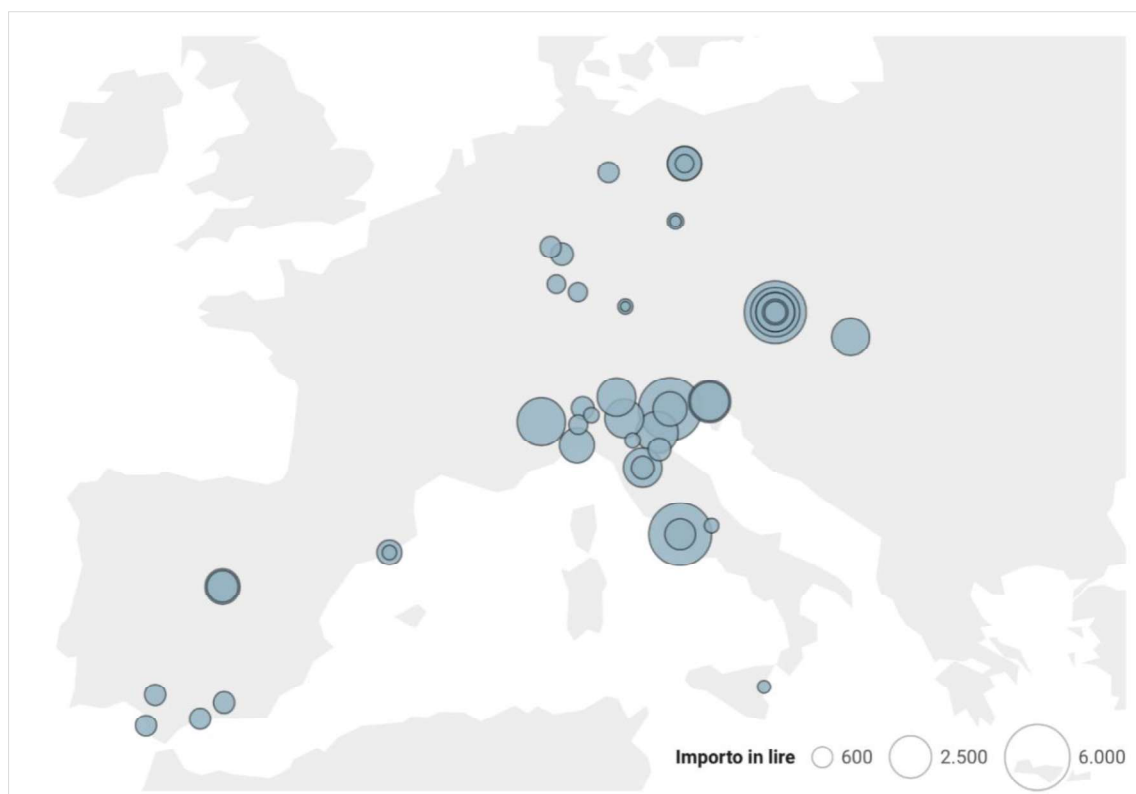


Fig. 5 – Distribuzione locale delle operazioni registrate nell'anno 1875

V.III Composizione degli introiti in un anno: 1853

Il terzo esempio considera la composizione interna degli introiti in un singolo anno, assunto come unità di aggregazione di tutte transazioni a favore di Verdi registrate nei rendiconti. L'anno 1853 è particolarmente adatto a questo scopo, poiché nei documenti compaiono, nello stesso periodo, le

principali tipologie di introito previste dal sistema: compensi per la cessione di un'opera (*La traviata*), proventi da noleggio dei materiali esecutivi e vendite definitive degli stessi materiali.

Il grafico riporta gli importi complessivi riconosciuti a Verdi nel corso dell'anno, distinti per tipologia di transazione. La rappresentazione mette in evidenza la coesistenza delle diverse componenti del reddito entro una stessa sezione annuale della rendicontazione: a una quota sostanziosa derivante dalle cessioni si affiancano proventi consistenti legati ai noleggi, mentre le vendite dei materiali costituiscono una voce più contenuta.

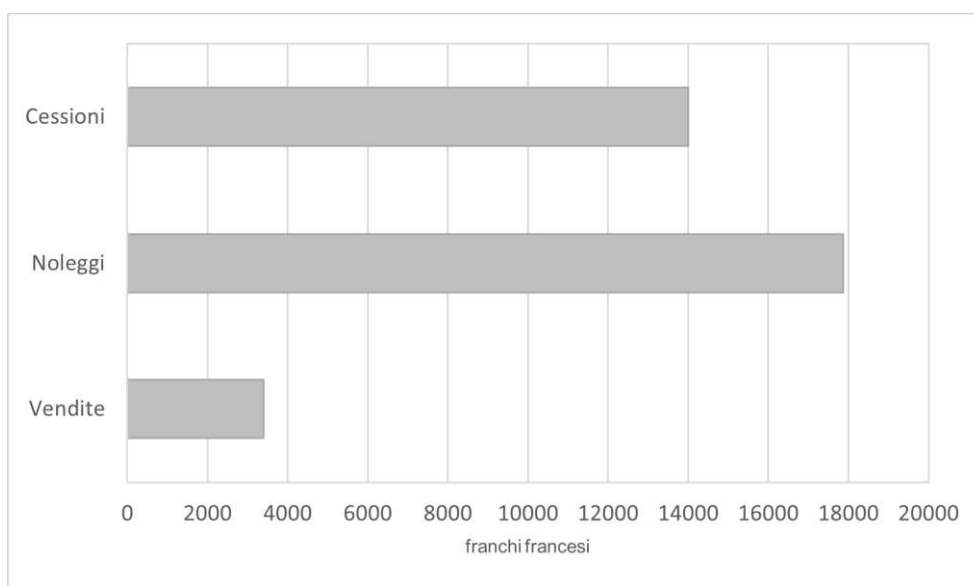


Fig. 6 – Composizione degli introiti registrati nell'anno 1853

VI. Documenti, dati e storia dell'opera

La disponibilità di una banca dati costruita a partire dai rendiconti Ricordi-Verdi non ha un valore meramente tecnico, ma va intesa come un dispositivo capace di supportare nuove domande di ricerca. A partire dal presupposto della trasparenza e della tracciabilità delle operazioni attraverso cui la registrazione amministrativa viene trasformata in serie, la banca dati rende praticabili confronti replicabili e condotti su lunghi periodi storici, nonché l'emersione di casi specifici da uno sfondo contestuale solido. I dati in essa raccolti risultano particolarmente preziosi perché consentono di seguire una dimensione di quotidianità del mercato dell'opera che tende altrimenti a sfuggire

all'osservazione storica, soprattutto in una storiografia tradizionalmente concentrata sui grandi eventi e sui momenti di svolta canonici.

Il presente contributo si concentra deliberatamente sulla definizione e sulla messa alla prova dell'infrastruttura, lasciando ad altre sedi lo sviluppo di applicazioni e di riflessioni di carattere più propriamente esegetico. In questa prospettiva, fra le diverse prospettive di utilizzo che la banca dati offre, preme segnalarne due come particolarmente promettenti: l'integrazione con altri *corpora* documentari e l'elaborazione su base empirica di nuove questioni storiografiche.

Sul primo fronte, preme rimarcare come questa infrastruttura apra prospettive concrete di interoperabilità. La banca dati non è concepita come un insieme autosufficiente, ma come un nodo integrabile con altri archivi e strumenti: per esempio gli epistolari di Verdi e della Casa Ricordi, i repertori dei libretti, le documentazioni teatrali locali, le collezioni di periodici d'epoca, e, più in generale, *corpora* che registrino calendari di rappresentazioni, compagnie, cantanti e impresari. L'incrocio fra dati economici, discorsivi e testuali consentirebbe di collegare più strettamente la circolazione delle opere alle strategie editoriali, alle pratiche esecutive e alle dinamiche di ricezione. La struttura relazionale del dato (opera - città - anno - tipologia di contratto) si presta così a funzionare come un'infrastruttura di collegamento: un dato economico può essere associato a una lettera, questa a un evento teatrale, l'evento alla sua ricezione sulla stampa, e così via, lungo tutte le possibili combinazioni interne fra questi e altri livelli di documentazione.

La dimensione geografica dei rendiconti merita una sottolineatura specifica. I dati consentono di misurare il raggio d'azione effettivo di Ricordi e, in negativo, di individuare le aree in cui tale controllo si interrompe o si indebolisce. A quest'ultimo proposito, i rendiconti offrono un punto di partenza empirico per interrogare il ruolo di altri attori che partecipano al mercato operistico, in modo lecito (editori concorrenti) o illecito (contraffattori). Distinguendo cosa pertiene o non pertiene all'universo Ricordi, la banca dati può configurarsi come il primo mattone per una ricostruzione geolocalizzata più ampia della presenza verdiana nel mondo ottocentesco.

Sul fronte storiografico, l'organizzazione dei dati consente di affrontare su base empirica questioni difficilmente esplorabili a partire da fonti episodiche, nonché di riconsiderare e verificare interpretazioni elaborate su basi documentarie più frammentarie. I rendiconti permettono di interrogare la durata economica delle opere verdiane; di problematizzare il rapporto fra produzione di nuove opere e sfruttamento del repertorio; di osservare il ruolo dell'editore come mediatore strutturale fra autore e mercato teatrale; di cogliere l'emergere del repertorio come oggetto

amministrato e valorizzato nel tempo. La dimensione economica di lunga durata apre inoltre interrogativi che investono la storia estetica dell'opera verdiana. La possibilità di misurare la durata economica dei titoli, la loro capacità di coesistere nel repertorio e di produrre rendita in parallelo introduce un elemento materiale finora non sufficientemente tematizzato nella riflessione sulle scelte artistiche di Verdi: la consapevolezza della durata economica delle opere come fattore che interagisce con i ritmi e le intenzioni della creazione.