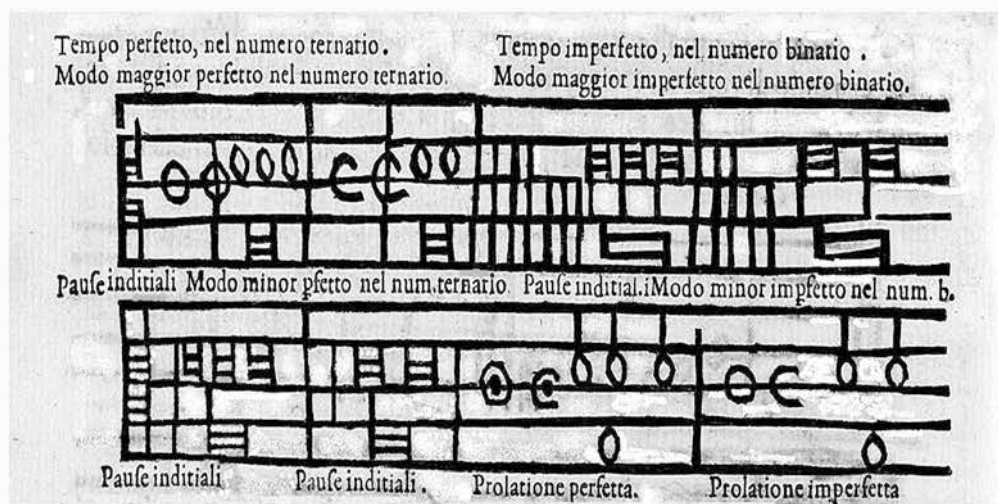


QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI



13

a cura di
Riccardo Graciotti

**Pubblicazione dell'A.Ri.M. – Associazione Marchigiana
per la Ricerca e Valorizzazione delle Fonti Musicali**

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

13/2015

a cura di
Riccardo Graciotti

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI
(A.Ri.M. – *onlus*)

via P. Bonopera, 55 – 60019 Senigallia
www.arimonlus.it
e-mail: info@arimonlus.it

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI
Volume 13

Comitato di redazione

Concetta Assenza, Graziano Ballerini, Lucia Fava, Riccardo Graciotti, Gabriele Moroni

ISSN 2421-5732

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI (A.Ri.M. – *onlus*)

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Volume 13

a cura di
Riccardo Graciotti

In copertina: Democrito Vicomanni, *Ragionamenti di ben fare il contraponto di due voci*, Firenze, Biblioteca Nazionale, p. 20.

La redazione del volume è stata chiusa 23 febbraio 2015

Copyright © 2007 by A.Ri.M. – *onlus*

Diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo, riservati per tutti i Paesi.

Sommario

Riccardo Graciotti <i>Ragionamenti di ben fare il contraponto di due voci</i> , di Democrito Vicomanni (1589)	11
Carlo Inzerillo <i>Coriolano Biacchi, compositore, violinista, direttore d'orchestra</i>	57
Antonio Moccia <i>Dizionario dei liutai marchigiani e umbri</i>	91

Recensioni

Libri: Filippo Marchetti, <i>Sinfonia a grand'orchestra in Re maggiore (1853)</i> , trascrizione e revisione di Lamberto Lugli, Lucca, LIM, 2003, pp. XII, 77 (Italo Vescovo); <i>La figura e l'opera di Giuseppe Giordani</i> , Atti del convegno internazionale, Fermo, 3-5 ottobre 2008, a cura di Ugo Gironacci e Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, 2013 (Paolo Russo); <i>Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo</i> , a cura di Annamaria Bonsante, Barletta, Cafagna editore, 2014 (Gabriele Moroni).	153
---	-----

Indice dei nomi e dei luoghi

Lo sviluppo dell'editoria digitale, il crescente numero delle riviste online, l'allargamento del pubblico collegato a internet, la potenziale visibilità globale e non da ultimo l'abbattimento dei costi hanno spinto anche i «Quaderni musicali marchigiani» a trasformarsi in rivista online. Le direttrici che guidano la rivista rimangono sostanzialmente le stesse: particolare attenzione alle fonti musicali presenti o collegabili alle Marche, rifiuto del campanilismo e ricerca dei collegamenti tra storia locale e dimensione nazionale ed extra-nazionale, apertura verso le nuove tendenze nella ricerca, impostazione scientifica dei lavori. La pubblicazione online non esclude a priori la possibilità della stampa su carta dei «Quaderni»: le tendenze del mercato e dell'editoria, le richieste dell'utenza saranno per noi indicatori utili sulle strade da intraprendere.

Il comitato scientifico dei «Quaderni» e il direttivo ARiM

Ragionamenti di ben fare il contraponto di due voci di Democrito Vicomanni (1589)

di Riccardo Graciotti

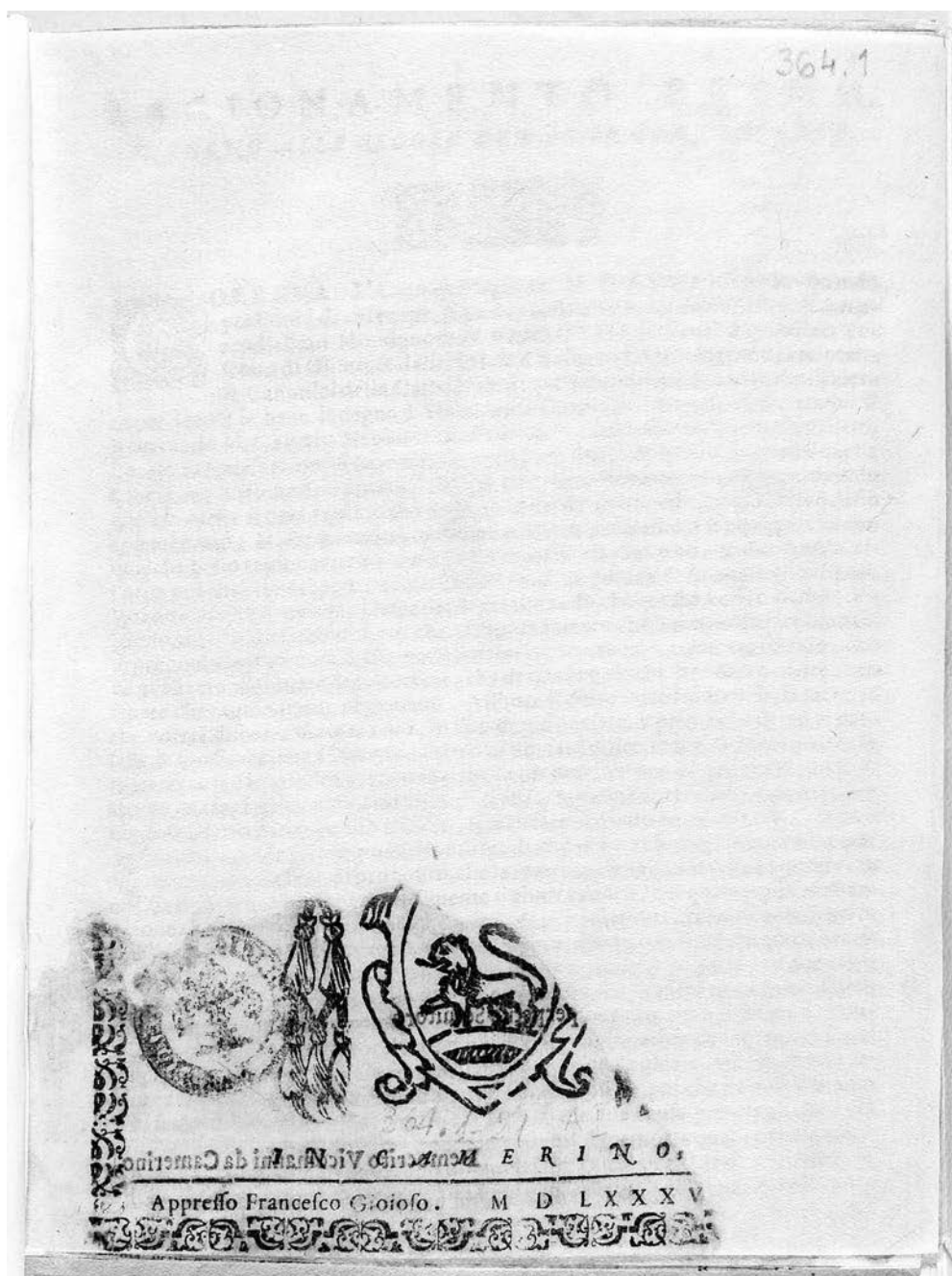
Nei repertori bibliografici il compositore Democrito Vicomanni (Camerino, 1540 ca. – ivi, 25.X.1609) è segnalato per una raccolta madrigalistica a cinque voci, stampata nel 1582 a Perugia da Pietro Giacomo Petrucci, e per l'opuscolo dal titolo *Ragionamenti di ben fare il contraponto di due voci*, stampato a Camerino da Francesco Gioioso nel 1589.¹ Quest'ultimo rappresenta l'unico contributo a carattere didattico di un autore marchigiano edito da uno stampatore locale nel corso del XVI secolo.² La sola copia oggi nota, conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, è stata danneggiata dall'alluvione del 1966, che ne ha mutilato il frontespizio e la dedicatoria, salvi solo per un frammento recante lo stemma della famiglia Fiorenzi, il nome dello stampatore e la data, nel verso il saluto del musico in calce alla lettera dedicatoria, questa purtroppo andata interamente perduta.³

La rarità dell'esemplare e la sua unicità rispetto al panorama editoriale regionale hanno suggerito la presente redazione moderna e semidiplomatica del piccolo

¹ Per la bibliografia si vedano le voci dei dizionari DEUMM, MGG e New Grove, che tuttavia non registrano le informazioni più recenti emerse nel corso delle ricerche sulla storia delle cappelle musicali di Camerino; a tal riguardo si rinvia alla scheda biografica presente in Riccardo GRACIOTTI, *Le cappelle musicali di Camerino, Cattedrale e Collegiata nei secoli XVI-XVIII*, Lucca, LIM, 2014, p. 136. Per la raccolta madrigalistica si veda RISM A/I: V, 1417). Si segnala invece che il manuale oggetto del presente contributo non è reperibile attraverso i repertori catalografici più diffusi né attraverso i sistemi on line. La presente nota offre l'occasione per ringraziare il maestro Antenore Tecardi, profondo conoscitore del musico camerinese, il quale ha stimolato in chi scrive il lavoro sul manuale oggetto di questo articolo.

² La produzione a stampa di trattati di musica da parte dei compositori marchigiani include pochi titoli: agli estremi opposti del secolo si collocano il *Recanetum de musica aurea* di Stefano Vanneo (Valerio Dorico, Roma, 1533), e, nel 1592 la prima edizione del lavoro enciclopedico del pesarese Ludovico Zacconi *Prattica di musica*, edita più volte fra il 1592 e la prima metà del XVII secolo. Poco si conosce della trattatistica prodotta dai pur numerosi personaggi segnalati come teorici o come scrittori di argomenti teorico-musicali nella *Guida al Dizionario* Radiciotti-Spadoni, fra i quali si segnala Paolo Luchini, vissuto fra il 1535 e il 1598, unica figura di cui è noto un trattato rimasto manoscritto; si veda in proposito la voce relativa in DEUMM, vol. Appendice, 1990, e in particolare A. W. ATLAS, *Paolo Luchini "Della musica"*, «Journal of Musicology», vol. 2, n. 1, 1983, pp. 62-80, e Paolo PERETTI, www.treccani.it, dizionario biografico, s. v. Per i teorici marchigiani si veda l'utile "indice per attività" presente nella *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, a cura di Ugo Gironacci, Marco Salvarani, Associazione marchigiana per la ricerca e valorizzazione delle fonti musicali, Ancona, Editori delle Marche, 1993.

³ In questa sede, in mancanza di un riscontro diretto sul perduto frontespizio originale, è stato scelto di volgere al plurale il sostantivo iniziale del titolo, in considerazione del fatto che il trattato è articolato in due parti intitolate "Ragionamento primo" e "Ragionamento secondo". Si precisa inoltre che l'anno di pubblicazione risulta inequivocabilmente il 1589, laddove le voci dei repertori indicano di solito il 1584 (sulla questione vedi più avanti alle note n. 21 e 22).



Frontespizio dei *Ragionamenti di ben fare il contraponto di due voci*, di Democrito Vicomanni – Camerino, Francesco Gioioso, 1589 – Firenze, Biblioteca Nazionale.

RAGIONAMENTO PRIMO, INTORNO ALLE REGOLE DI FAR IL CONTRAPONTO.

CORREVA L'Anno del Signore M D LXXXV. II. quando per bontà di chi regge, & governa il tutto io fui dall'illustre, & Reuerendisimo Monsignore T E O D O S I O Fiorenzi dignissimo Vescovo di Osimo, & dalli M M. & R R. Signori Archidiacono, Arciprete, & Canonici della Cathedral di quella honorata, & antica Città eletto per loro (se bene indegno) Maestro di Cappella. Et nell'istesso tempo il Reuerendo M. Gasparo Nebbiotti da Fabriano fu fatto Curato, & Basso di detta honorata Chiesa; doue dimorammo per alcun spatio di tempo seruendo quella Chiesa con tutto nostro potere. Onde vn giorno standocene per il gran caldo quasi in otio, il qual causa molti mali, guidato da vn'honesto, & giusto suo desio così mi parlò: M. Democrito noi siamo otiosi, & perdiamo il tempo, perche con qualche bello ragionamento non cerchiamo passar via il giorno, & dar bando all'otio, poi che come sapete è causa di molti mali, & peccati? Al quale così risposi, Voi dite molto il vero M. Gasparo, & perche vedo che questo vostro desiderio è buono, mi risoluo satisfarui, pur che il ragionamento che hauemo da fare non sia in pregiudizio d'alcuno, & che quella materia che hauemo a trattare sia tale, che ne possiamo ragionare, & discorrere; che di quelle cose che ne sono occulte, ben sapere che ragionar non ne potemo. Allhora il detto forridendo disse, la materia che vorrei di cotressimo tra noi, io l'ho di già pensata, & prima che di ciò vi parlasse, & consento, che à l'vno, & à l'altro di noi sarà dolce, soane, & cara; poiche la materia io l'ho scelta leggiadra, gioconda, e bella, & non solo non vi sarà pregiudizio di alcuno, ma sarà gioueuole à molti, & à molti. Queste parole destarono in me vn nono desiderio di dar bando all'otio, & satisfare al giusto suo desio, & al debito dell'amicitia, onde gli soggiunsi, Hor dite, di che vi pare che ragionamo? Mi par rispose, che non sia fuor di proposito, che la materia della quale si ha a trattare tra noi, sia delle regole di far correttamente il contraponto, nel quale per la conseruatione, che io ho con voi di qualche anno, & per relatione d'alcuni eccellenti in quest'arte, voi al par di ogn'altro siete benissimo instrutto, & fondato, come benissimo dimostrano le vostre opere di giorno in giorno; e ciò desidero per due cause principalmente. Non finì il suo dire, che io le risposi; Se cosa buona in me si troua, si in questo, come in altro, non è per mia virtù, o merito, ma per bontà dell'onnipotente I D D I O creator del tutto, che è largo donatore de' suoi tesori à noi miseri mortali, si che à lui sia sempre dato l'honore, & la gloria. Subito con vn ardente zelo dell'honor della diuina maestà, rispose così sia, poi che da lui habbiamo ogni bene, & soggiunse: Hor voglio, che sappiate le due cause principali che à ciò mi mouono, delle quali la prima è per rimettermi à memoria quelli primi termini, & regole che già molti anni sono mi mostraste, l'altra per utile de' principianti, & di quelli che hanno desiderio esser in breue instrutti in così honorato esercizio.

manuale, preceduta da questa breve nota introduttiva sull'autore, coll'intenzione di renderlo fruibile agli studiosi e al vasto pubblico dei lettori.

La carriera professionale del musicista camerinese è oggi sufficientemente nota e risulta essersi svolta in prevalenza presso le cappelle musicali delle maggiori città della regione. Vicomanni tenne i primi magisteri a Camerino e Fabriano, in seguito fu anche a Osimo, Jesi, Fermo, Ascoli Piceno, Ancona e, unica sede extraregionale, Assisi.⁴

L'erudito Filippo Argenti, autore a metà del secolo XVII di una miscellanea dedicata alla storia di Camerino e ai suoi personaggi più illustri, fornisce alcune interessanti informazioni sul musicista e l'antico casato dei Vicomanni:⁵

⁴ Resta ancora sconosciuto l'anno di nascita del musicista e dove svolse gli studi musicali. L'attività di maestro probabilmente ebbe inizio nella città natale, prima nella cattedrale poi nella collegiata di San Venanzio, dal 1573 al 1578; dal 1578 al 1579 fu a Fabriano, in seguito di nuovo a Camerino e ancora a Fabriano fino al 1584; dal 1584 al 1590 fu a Osimo. Notizie sulla permanenza a Jesi sono fornite dal Radiciotti, che cita un certo Democrito Vico maestro nel duomo di Jesi dal 1592 al 1596 (Macerata, Biblioteca Comunale "Mozzi Borgetti", ms n. 4173 – si veda anche la *Guida al Dizionario*, op. cit. p. 209). Un recente sopralluogo condotto da chi scrive presso l'archivio capitolare di Jesi ha permesso di confermare la presenza del Vicomanni in quella cattedrale, come aveva già ipotizzato Radiciotti, ma con alcune precisazioni. Un libro di entrate ed esiti del capitolo riporta sotto le spese sostenute dai canonici a cavallo del 1591-1592 la seguente nota: "A don Demogrito Vicomanni m.ro di cappella et cappellano auto 45 fiorini." Manca la data precisa, ma con ogni probabilità si riferisce al primo semestre del 1592, vista la collocazione a seguito delle uscite registrate sotto l'anno 1591. A partire dai primi mesi del 1593 i compensi sono assegnati a un certo "Claudio francese", segno evidente che il Vicomanni aveva nel frattempo lasciato l'incarico (per queste informazioni si veda in Archivio Capitolare del Duomo di Jesi, *Entrata e Esito 1567-1607* vol. 39, c. 131; c. 143). In base a queste nuove acquisizioni si può delimitare il magistero fermano, finora indicato con approssimazione dalla metà del 1590 fino al 1593. Sulla base del documento jesino il musicista si dovrebbe essere trasferito a Fermo a partire dalla seconda metà del 1592. A Fermo la prima nota attestante la presenza del Vicomanni è del 5 settembre 1592, presumibilmente di poco successiva all'inizio ufficiale del nuovo magistero, condotto solo per pochi mesi fino al maggio del 1593 (Fermo, Archivio storico arcivescovile, Archivio Capitolare, Titolo VI, Rubrica 2, busta 1.a.). Per quanto riguarda il magistero ascolano, esso durò dall'11 settembre 1593 ai primi del gennaio del 1594; cfr. Francesco ANGELINI, *La cappella musicale della cattedrale di Ascoli Piceno dalle origini alla fine del secolo XVI*, tesi di laurea magistrale, relatore prof. Francesco Luisi, Università degli studi di Parma, a.a. 2011-2012, p. 45. Dopo Ascoli Piceno il musicista compare nuovamente a Camerino nel 1597, dove forse resta stabilmente fino al trasferimento a San Rufino in Assisi (aprile 1602 - novembre 1603); in seguito si trova presso la cattedrale di Ancona dal dicembre 1603 al maggio 1604. La destinazione successiva non è nota, ma dal 1606 è nuovamente presente a Camerino al servizio della confraternita di Santa Croce attiva nella cattedrale di santa Maria Maggiore. Muore nella città natale il 25 dicembre del 1609; per questi ultimi dati si vedano i riferimenti bibliografici in R. GRACIOTTI *Le cappelle musicali di Camerino*, cit., p. 243. Si ringraziano Ugo Gironacci e Francesco Angelini per aver fornito le notizie inedite sui magisteri fermano e ascolano del Vicomanni.

⁵ Dal Medioevo la famiglia Vicomanni contava figure di rilievo nella gerarchia ecclesiastica e nelle professioni del notariato cittadino. Nel Cinquecento si distinsero l'arcidiacono della cattedrale Nicolò Vicomanni, il letterato Jacopo Vicomanni, autore di componimenti poetici dati alle stampe nel 1564, e Francesco Vicomanni, padre di Democrito, cavaliere della repubblica senese, filosofo e medico della corte di Guidubaldo della Rovere: Milziade SANTONI, *Arcidiaconorum series*, pp. 8, 10; Patrizio

Fu eccellentissimo il Sig.re Democrito Vicomanni, sì come apparisce da molte opere da lui date alle stampe. Questo soggetto sonava il trombone in eminenza, e discorreva con tanto fondamento della teorica della musica, che quasi tutti li maestri delle cappelle del suo tempo ricorrevano al suo giudizio. Fu maestro di cappella di Camerino, di Osimo, d'Aiesi, d'Assisi, e d'Ancona. Di più era molto erudito, della lingua latina e nella filosofia.⁶

Come si rileva da questa breve nota, oltre che per l'indubbia preparazione musicale e umanistica, la figura del maestro era apprezzata nel circuito delle istituzioni corali nel ruolo di teorico e anche per le sue eccellenti doti di suonatore di trombone, qualità rimasta finora del tutto sconosciuta. Quanto alle "molte opere date alle stampe" accennate dall'Argenti i riscontri odierni appaiono di segno opposto: escluse le due edizioni poco sopra citate, mancano del tutto le notizie da fonti indirette sulla produzione sacra, a stampa o manoscritta, il che rappresenta un dato quanto meno anomalo, tenuto conto della carica sacerdotale rivestita e del lungo lavoro svolto, in ambito ecclesiastico.

I *Ragionamenti* vengono dati alle stampe durante il magistero osimano, iniziato nei primi mesi del 1585 e proseguito fino all'estate del 1590. A partire dagli anni Cinquanta del secolo la cappella della cattedrale era stata diretta da musicisti di rilievo come Costanzo Porta, Eliseo Ghibellini e Girolamo Vespa, figure note per la loro ampia produzione sacra e profana e per l'indiscussa fama di didatti.⁷ Impiegati anche nella veste di insegnanti di musica del locale seminario vescovile,⁸ essi diedero solide

SAVINI, *Storia della città di Camerino narrata in compendio dal marchese Patrizio Savini*, Camerino 1895, tipografia V. Savini, p. 290.

⁶ Camerino, Biblioteca Comunale "Valentiniana", Venanzio ARGENTI, *Raccolto storico dell'origine, antichità e nobiltà di Camerino, spiegato da Venanzio Argenti Can.co Penitenziere della Cathed.le dell'istessa Città et Accademico Insensato e Costante*, . 13, c. 326.

⁷ È nota la rilevanza dell'opera didattica del Porta riconosciuta dal teorico Ludovico Zacconi nella *Prattica di musica*, come sottolinea Daniele SABAINO in *Aspetti della teoria contrappuntistica e della didattica della composizione nella Roma del Giovannelli. I precetti teorici manoscritti attribuiti a Giovanni Maria e Bernardino Nanino* (note storico-filologiche per nuove attribuzioni), in *Ruggero Giovannelli musicista eccellentissimo e forse primo del suo secolo, Atti del convegno internazionale di studi*, Palestrina-Velletri, 12-14 giugno 1992, a cura di Carmela Bongiovanni e Giovanni Rostirolla, Palestrina, 1998, pp. 363-387: 363; sull'attività didattica del Porta e i suoi allievi si veda anche Maria Luisa BALDASSARRI, *Costanzo Porta: la scuola*, in *Atti della giornata di studio su Costanzo Porta*, Ravenna, 27 ottobre 2001, a cura di Maria Nevilla Massaro, in *Il Santo, rivista francescana di storia dottrina arte*, XLIV, 2004 fasc. 1, pp. 85-91. Nel caso del Vespa ad attestare i meriti nel campo didattico vi è il titolo onorifico di *magister musices*, ricevuto nel 1596 anche da Costanzo Porta e Ludovico Balbi nel corso del capitolo generale dell'ordine minoritico; cfr. Giordano MASTROCOLA, *Il primo libro de madrigali a cinque voci di Geronimo Vespa da Napoli (Venezia 1570)*, Firenze, Olschki, 2005, p. 24.

⁸ Il seminario era stato fondato nel 1564 dal vescovo Bernardino De Cuppis. Il vescovo Fermani ne consolidò l'organizzazione, il sistema di finanziamento e dispose che l'insegnamento musicale fosse affidato ai maestri di cappella; cfr. R. GRACIOTTI, *La cappella musicale della cattedrale di Osimo (1548-1714)*, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, p. 29.

basi alla principale scuola musicale cittadina.⁹

Nel 1585, a seguito della rinuncia del ravennate Giacomo Giannotti, la direzione della cappella sarebbe dovuta passare a Tommaso Graziani da Bagnacavallo, un frate francescano allievo del Porta, il quale rifiutando l'offerta aprì la strada alla nomina del Vicomanni.¹⁰ Si ignorano i canali attraverso i quali il nome del musicista camerinese fosse circolato fra i membri della gerarchia ecclesiastica: forse emerse dai contatti fra le dignità capitolari delle due diocesi confinanti o per l'interessamento del vescovo Fermani. Il Vicomanni potrebbe essersi candidato di sua iniziativa, confidando sul proprio curriculum, arricchito dall'uscita a stampa perugina dei madrigali a cinque voci e dove figuravano incarichi di prestigio nelle chiese principali di Camerino e Fabriano. Una carriera già discreta, sebbene non priva di qualche macchia. Nel 1575 i canonici del capitolo della collegiata camerinese di San Venanzio lo avevano sollevato dall'incarico della cappella per assenteismo, e lo stesso accadde durante il breve servizio nella cattedrale di Santa Maria Maggiore. A causa di un carattere poco incline a tenere fede ai patti, anche a Osimo questa situazione si sarebbe riprodotta. Al termine del primo mandato osimano, durato tre anni, nella riunione del capitolo dei canonici del 25 febbraio del 1587 vi fu chi si oppose alla proroga del suo mandato, denunciando la scarsa presenza in chiesa e la cattiva abitudine di "andare a servire ad altri". Nonostante le lamentele, ottenne la "riferma" per altri tre anni, ma senza l'unanimità dei voti dei canonici.¹¹

Questa circostanza induce a ritenere i *Ragionamenti* frutto di una calcolata iniziativa dell'autore, intenzionato a farsi perdonare le sue inadempienze e a guadagnarsi la protezione del nuovo vescovo Teodosio Fiorenzi, succeduto al Fermani nel corso della seconda metà del 1588. Il presule, membro di una delle più antiche famiglie osimane, vantava una lunga carriera presso la curia romana: era stato canonico di San Pietro, *cubicularius* di papa Pio V Ghislieri, poi prelado domestico di Sisto V e istruttore del cardinale di Montalto.¹² Governò la diocesi all'insegna del rigorismo post conciliare, dedicandosi al perfezionamento dell'apparato liturgico della

⁹ Una testimonianza del livello raggiunto dalla scuola musicale del seminario è fornita dalla raccolta di salmi di Giulio Belli – attivo a Osimo dal 1598 al 1600 – espressamente composta per i "symphoniacis seminararii pueris" osimani: cfr. la dedicatoria delle *Sacrarum cantionum*, libro primo (Gardano, Venezia, 1600) riprodotta in R. GRACIOTTI, *La cappella musicale della cattedrale di Osimo*, cit., pp. 56, 114.

¹⁰ Il Graziani è fra l'altro il destinatario del trattato del Porta "Istruzioni di contrappunto ... date al P. Tommaso Gratiano di Bagnacavallo" rimasto ms e conservato nel Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna; cfr. Giuseppe MASSERA, *Lineamenti storici della teoria musicale nella età moderna: dal primo '400 a tutto il '700*, Parmense, 1977, p. 151.

¹¹ Cfr. R. GRACIOTTI, *La cappella musicale della cattedrale di Osimo*, cit., p. 84.

¹² Ada GABRIELLI FIORENZI, *Il vescovo Teodosio Fiorenzi ad Osimo*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, Milano, Silvana Editoriale, pp. 129-134: 132; si veda pure Pompeo COMPAGNONI, *Memorie storico-critiche della chiesa e de' vescovi di Osimo*, Roma, Zempel, 1783, vol. IV, p. 170.

cattedrale,¹³ e mostrandosi particolarmente attento all'istruzione dei giovani, curando il buon funzionamento del seminario vescovile.¹⁴

Considerate le attenzioni del Fiorenzi verso l'educazione e la formazione del clero diocesano, risulterebbe plausibile un suo interessamento alla pubblicazione dei *Ragionamenti*, ipotesi che riceve supporto dalla presenza dello stemma del casato nel frontespizio della copia fiorentina.¹⁵ Il gesto del Fiorenzi, del resto, rientrerebbe nell'ambito della committenza musicale dei vescovi osimani, fra i cui precedenti vi era anche la pubblicazione del *Recanetum de musica aurea* del musicista e teorico Stefano Vanneo di Recanati, trattato dedicato al vescovo Giovanni Battista Sinibaldi nel 1533.¹⁶

La perdita della dedicatoria purtroppo impedisce di verificare il ruolo svolto dal vescovo rispetto all'uscita del manuale. D'altro canto, non va esclusa l'eventualità che l'iniziativa editoriale possa essere stata condotta in autonomia dallo stesso Vicomanni, magari con la compartecipazione del tipografo. Alcune osservazioni sul piano della qualità tipografica dell'edizione e sul contesto produttivo rendono altrettanto accettabile anche questa seconda ipotesi. Il Vicomanni per la pubblicazione scelse un personaggio a lui vicino, Francesco Gioioso di Camerino, appartenente a una famiglia di stampatori di solida tradizione, ma senza alcuna esperienza in ambito musicale.¹⁷ E infatti i risultati della stampa mostrano non poche lacune in buona

¹³ Tanto più che il vescovo Fiorenzi proprio agli inizi del 1589 aveva notificato ai canonici soprannumerari e ad altri preti in servizio presso la cattedrale l'obbligo di "salmeggiare" in coro "come fanno i canonici" nelle messe vespri e completa della domenica e dei giorni festivi e degli altri giorni feriali per i quali avevano l'obbligo di servizio; cfr. P. COMPAGNONI, *op. cit.*, p. 187.

¹⁴ Il Compagnoni ricorda che il Fiorenzi istituì inoltre delle borse di studio per i giovani osimani iscritti all'università La Sapienza di Roma. Nei confronti del seminario fece rimuovere il vecchio maestro Don Paolo Emilio; cfr. P. COMPAGNONI, *op. cit.*, p. 179. Una lettera conservata nell'archivio diocesano riporta altri provvedimenti del vescovo in favore dell'istituto diocesano: "... per osservazione del Sacro Concilio di Trento Monsignor Bernardino de' Cuppis già vescovo di Osimo istituì ed eresse il Santo Seminario dei Pretini per il servizio della Chiesa e pagò del predetto Santo Seminario il Maestro di Grammatica e di Musica ed anco li vestimenti come ancor fece il vescovo Cornelio Fermani, mentre fu Vescovo, e al dì d'oggi per i messi del Santo Seminario et Monsignor Teodosio [Fiorenzi] moderno Vescovo anco lui paga il detto Seminario li detti maestro di musica e di grammatica e veste li Pretini che sono in numero di quattordici come si può vedere"; Archivio Diocesano di Osimo, *Carte del Seminario sec. XVI-XVII*, 90 D, lettera s.d. 1589.

¹⁵ Anche le parole d'elogio espresse dall'autore nell'*incipit* del testo confermano il tributo di ringraziamenti del Vicomanni al presule e alle autorità canonicali della cattedrale osimana.

¹⁶ Sulla committenza musicale dei vescovi osimani si veda R. GRACIOTTI, *La cappella musicale della cattedrale di Osimo*, cit., p. 17.

¹⁷ I Gioioso operavano a Camerino dalla metà del Cinquecento: cfr. Giacomo BOCCANERA, *L'arte della stampa a Camerino*, in *Studi sulla Biblioteca comunale e sui tipografi di Macerata*, a cura di A. Adversi, Macerata, Stampa Pubblicazione, s.e., 1966, pp. 235-246; 241; si veda anche il recente lavoro sulla stampa a Camerino di Corrado ZUCCONI GALLI FONSECA, *Tre scoli di editoria a Camerino 1523 – 1823*, Matelica, Halley Informatica, 2014.

parte attribuibili all'imperizia del Gioioso sebbene non a lui solo. La modesta qualità dell'edizione potrebbe essere in parte legata anche alle scelte del committente, alcune di certo mirate a contenere i costi di stampa. Per costringere il testo nel minor numero di pagine, la scrittura viene compressa e ovunque le spaziature sono ridotte al minimo, i capoversi vengono soppressi così come gli "a capo" degli interventi dei vari interlocutori. Gli esempi musicali, resi a volte illeggibili dalla trasparenza dell'impressione retrostante, sono stati realizzati su una matrice di legno incisa con scarsa cura, tanto che le note risultano di profilo irregolare, a volte tondeggianti altre romboidali, i righi e le stanghette debordano spesso dal pentagramma, le alterazioni non hanno una collocazione fissa; non mancano gli errori o le omissioni. Una edizione, in definitiva, di bassa qualità estetica e dalla leggibilità lacunosa, per questi motivi di certo inadatta a rappresentare un patrocinatore come il vescovo Fiorenzi, a cui non mancavano i mezzi per pretendere prodotti degni del proprio rango. Al contrario, un tale risultato sembra perfettamente compatibile con un progetto editoriale gestito e finanziato dal Vicomanni, desideroso di dotarsi di un sussidio funzionale alla propria attività di insegnante, utile, al contempo, anche per conquistare la stima del nuovo vescovo e riconciliarsi con i canonici del capitolo, il tutto con il minore investimento di denaro possibile.

Non vanno peraltro ignorati gli aspetti meramente commerciali dell'operazione. Una edizione di poche pretese poteva infatti essere venduta a un costo più basso, accessibile dunque ai giovani delle classi meno abbienti che frequentavano il seminario, come chierici e seminaristi, aveva limitate disponibilità economiche. In altre parole, il Vicomanni e il Gioioso, potrebbero aver cercato quindi di ottimizzare il rapporto fra costi e ricavi e i risultati estetici per ottenere un prodotto facilmente collocabile sul mercato librario e in breve tempo.

Nel decennio 1585-1595, del resto, la manualistica didattica era al centro degli interessi dei teorici e degli stampatori musicali: a Venezia escono i trattati di Giovanni Maria Artusi (*L'Arte del contrappunto*, 1586) e di Gioseffo Zarlino (*Supplimenti musicali*, 1588); Pietro Ponzio pubblica a Parma il *Ragionamento di musica* (1588) e nel 1589 è la volta del *Compendio della musica* di Orazio Tigrini e della seconda parte dell'*Arte del contrappunto* di Giovanni Artusi, opera espressamente dedicata ai principianti.¹⁸ A differenza di queste opere contenenti i percorsi di studio per una completa alfabetizzazione teorico-pratica dei discenti, l'opuscolo del musicista camerinese affronta solo le regole del contrappunto a due voci e alcuni suggerimenti per l'apprendimento del canto gregoriano, delimitando in tal modo anche i desti-

¹⁸ Nella prima metà degli anni Novanta uscivano la *Prattica di musica* dello Zacconi e i diversi metodi pratici sull'arte delle "diminuzioni" del Conforti, Bona e Bovicelli. Sulla produzione manualistica dell'ultimo Cinquecento e dei primi del secolo seguente si veda G. MASSERA, cit., p. 151 e sgg. e anche Piero GARGIULO, *La musica nei trattati italiani tra Cinque e Seicento*, in *Il libro di musica*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 163-191:165.

natori a cui rivolgere il suo contributo¹⁹. Difficile stabilire le dimensioni di questo pubblico, ma a giudicare dall'esistenza dell'unica copia superstite ancora reperibile, il manuale non dovette ricevere l'accoglienza sperata né sembra sia circolato negli ambienti per i quali era stato pensato.²⁰ L'edizione venne pressoché ignorata dagli altri teorici e didatti, sia contemporanei che successivi. L'unico autore che accenna ai *Ragionamenti* è Giuseppe Santini da Staffolo nel suo *Picenorum mathematicorum elogio* (1779), sorta di dizionario bibliografico dei marchigiani distintisi nelle scienze, nella matematica e nelle arti meccaniche, inclusa la musica.²¹

Nel XIX secolo solo gli studi di storia locale del Savini e del Santoni nonché quelli musicologici del Radiciotti arricchiscono di qualche elemento il profilo biografico del Vicomanni, senza però aggiungere nuove informazioni sul suo trattato, di cui forse nessuno degli studiosi suddetti ebbe modo di avere fra le mani una copia.²²

L'articolazione del lavoro risente in maniera evidente delle finalità pedagogiche per le quali era stato pubblicato. I richiami all'impiego didattico – “per utile de principianti e di quelli che hanno desiderio esser in breve instrutti in così honorato essercitio di far contraponto” –²³ giustificano il ricorso al modello testuale del dialogo fra maestro e apprendisti, formula consueta della manualistica musicale cinquecen-

¹⁹ La focalizzazione sul solo argomento del contrappunto a due voci potrebbe essere in relazione con la richiesta di formazione di chierici in grado di eseguire i falsi bordon e le forme del *cantus binatim*, formule presenti nel repertorio liturgico delle chiese nelle quali per ragioni organizzative ed economiche non vi era un apparato musicale adatto ai repertori più elaborati. Era dunque alle nuove leve del clero che il manuale del Vicomanni intendeva fornire un strumento didattico per l'autoformazione o per il ripasso delle regole fondamentali della polifonia elementare. C'è domandarsi se l'opuscolo non fosse il primo di una serie di libretti tascabili dedicati all'intero corso di composizione, ipotesi sulla quale la dedicatoria ora perduta forse avrebbe potuto fornire qualche elemento chiarificatore.

²⁰ Ha dato finora esito negativo la ricerca delle copie presso le biblioteche ecclesiastiche, e non solo, delle città dove il Vicomanni fu attivo, anche se, va tenuto conto, nelle sedi visitate o consultate il materiale librario più antico attende ancora il completamento della schedatura.

²¹ Il titolo riportato dal Santini è “Regole del canto, del contrappunto a due voci, e regole per il canto fermo” e l'anno di stampa risulta il 1584. Nonostante queste differenze, le evidenti analogie con i contenuti del manuale qui in esame inducono a ritenere si tratti della stessa edizione, dovendo tuttavia ammettere che nella compilazione del dizionario l'autore si sia riferito a fonti non di prima mano; cfr. Giovanni SANTINI, *Picenorum mathematicorum elogio Josepho Santini auctore in Maceratensis Academia Philosophiae, ac Matheseos publico professore accademico catenato, ac socio umbro Prospepto atque Alexandro Compagnoniis Marefuschis nobilibus atque ingenuis adolescentibus ad eodem nuncupata*, Macerata, Bartolomeo Capitani, 1779, p. 26.

²² Gli appunti dei tre studiosi infatti sembrano reiterare l'errata versione del titolo e della data di pubblicazione dei *Ragionamenti* fornita dal Santini; cfr. G. RADICIOTTI, *Cenni sullo stato dell'arte musicale nelle Marche durante il sec. XVI*, pp. 142-156:153; Patrizio SAVINI, *Storia della città di Camerino, narrata in compendio dal marchese Patrizio Savini, seconda edizione con note ed aggiunte del canonico prof. Milziade Santoni*, Camerino, Savini, 1895 (ristampa anastatica, Camerino, La Nuova Stampa, 2001), p. 290.

²³ Sono frequenti i richiami alla destinazione didattica del manuale: si veda alla fine della p. 4 dell'originale e inoltre alle pp. 15, 20, 22, 25.

tesca che privilegia la linearità e la semplicità dell'esposizione delle norme trattate. Alla conversazione partecipano l'autore, l'allievo Gaspare Nibbiotti, cantore e curato del duomo di Osimo, e Damaso Tinti, priore della chiesa di Santa Maria in Via di Camerino ed esperto di matematica.²⁴

Nella finzione narrativa il dialogo si tiene in due momenti nelle pause fra un servizio e l'altro svolto dai cantori della cattedrale osimana, e prende le mosse dalla dichiarazione dello zelante allievo Nibbiotti desideroso di "dar bando all'otio, ... causa di molti mali, e peccati".²⁵ In modo analogo la trattazione degli argomenti è divisa in due parti. La prima parte è dedicata alle definizioni di suono, intervallo ed esacordo, alle regole per realizzare il contrappunto semplice e diminuito, all'illustrazione delle cadenze semplici ed evitate, ai modi o tempi metrici.²⁶ Nella seconda parte – "Ragionamento secondo" – sono elencate le melodie gregoriane e la classificazione in base ai modi ecclesiastici, vengono inoltre fornite alcune regole per facilitare l'individuazione dei modi di appartenenza delle melodie e per la trasposizione.²⁷ L'unico spazio lasciato alla ricapitolazione delle regole basilari di grammatica fornite dal manuale è posto al termine prima parte con un tavola sinottica delle figure di valore, delle pause e dei metri principali.²⁸ L'autore infatti evita ogni divagazione non pertinente al percorso argomentativo prescelto, elimina quindi le digressioni di carattere scientifico-dottinario ed estetico, limita la citazione di altri trattati teorici e i riferimenti alle composizioni, salvo nei casi funzionali alle dichiarazioni di principio o all'esemplificazione pratica di un procedimento compositivo. A tal riguardo, si segnalano i rinvii alle opere di Franchino Gaffurio e di Gioseffo Zarli-

²⁴ Gaspare Nibbiotti, nativo probabilmente di Fabriano, risulta al seguito del Vicomanni nei magisteri svolti a Camerino e a Osimo e forse anche oltre, a giudicare dal testo dove l'autore afferma che "per lo spatio di quindici, e più anni havemo giorno, e notte insieme conversato vivendo come doi fratelli".

²⁵ Cfr. p. 3.

²⁶ Per orientare nella lettura del testo, in mancanza di una titolazione dei singoli paragrafi, si fornisce qui di seguito la serie dei vari argomenti con l'indicazione della sede in cui sono trattati, secondo l'impaginazione dell'originale (nella trascrizione indicata fra parentesi quadre): p. 5, definizione di contrappunto; p. 5, definizione di suono, proporzione, misura e tempo; p. 6, le forme di contrappunto semplice e diminuito; p. 6, definizione di consonanza e dissonanza; p. 7, gli intervalli di tono e semitono; p. 7, quadro degli intervalli consonanti e dissonanti; p. 8, i segni bequadro, diesis e bemolle; p. 9, l'esacordo maggiore e minore; p. 10, le otto regole del contrappunto; p. 13, suggerimenti per realizzare un contrappunto semplice e diminuito; p. 15, movimenti consentiti e vietati fra le due voci; p. 16, avvertimenti sui movimenti; p. 18, la sincope e la cadenza; p. 19, le cadenze evitate; p. 19, le pause; p. 20, segni per l'indicazione del modo e le prolazioni.

²⁷ Nella seconda parte, intitolata "Della cognizione dei modi e toni del canto fermo", i principali argomenti risultano: p. 21, modi autentici e plagali; p. 22, classificazione dei canti in base ai dodici modi; p. 24, la trasposizione dei modi; p. 25, come riconoscere i modi con i relativi esempi pratici.

²⁸ A p. 4 Vicomanni scrive: "Desidero la brevità in questo negotio, né voglio (se non di rado) che parliamo di Theorica, ma solo quant'aspetta alla pratica per lume di quelli che vogliono in breve, e facilmente esser in ciò ammaestrati".

no²⁹ e, per la produzione musicale, ai maestri della vecchia generazione fiamminga Philippe Verdelot e Adrian Willaert. Tali nomi rivelano l'adesione del Vicomanni a una concezione tradizionale dell'armonia, sostanzialmente estranea alle questioni stilistiche e ai dibattiti sul rinnovamento del linguaggio musicale fioriti in quello stesso periodo nei cenacoli fiorentini.³⁰

Prima di concludere questa nota introduttiva, si forniscono alcune dati sulla copia esaminata e i criteri di trascrizione adottati. Le dimensioni sono di cm15,6 x 20,7 (verso la piega del foglio cm 20,5). Probabilmente l'originale è stato rifilato, come si rileva da alcuni tagli nel margine inferiore.³¹ La scelta della trascrizione semi-diplomatica è stata dettata dall'esigenza di rendere la versione il più possibile vicina all'originale, conservandone le caratteristiche ortografiche compatibili con una lettura senza ostacoli. Alcuni interventi sono stati comunque inevitabili in corrispondenza degli errori di stampa e delle lacune causate da macchie o lacerazioni della carta (nel testo inseriti fra parentesi quadra); sono state normalizzate le lettere u con valore consonantico, j con valore vocalico ed & con e; sono state sciolte le abbreviazioni delle parole (es. nō = non; ornamēto = ornamento; grā = gran), ma non quelle delle sigle indicanti i nomi degli interlocutori e i titoli onorifici. Per alcuni vocaboli l'occorrenza elevata delle varianti ortografiche (es. deffinitione/diffinitione; diffinisce/definisce; dunque/dunque; ecc.) e la mancanza di un criterio uniforme nel ricorso all'elisione, al troncamento, all'uso delle doppie hanno dissuaso dalla correzione o dalla segnalazione del caso anomalo; sono stati osservati gli accenti delle preposizioni e congiunzioni disgiuntive, gli apostrofi e la punteggiatura posta dopo le cifre o la notazione alfabetica;³² per ogni intervento degli interlocutori si è scelto di andare a capo; fra parentesi quadra è stato indicato il numero della pagina corrispondente all'originale. Negli esempi musicali è stata rispettata la notazione originale di tipo mensurale binaria, per la prima parte, e quella quadrata, per la seconda parte.³³ Le alterazioni sono state riportate alla posizione corretta e, dove mancanti, inserite in parentesi tonda. Altri interventi grafici hanno riguardato il completamento, l'inserimento e il dimensionamento delle stanghette di fine battuta e di rigo. Negli esempi di contrappunto i

²⁹ A proposito dei movimenti vietati fra le voci, a p. 16 Vicomanni cita direttamente la terza parte delle *Istituzioni Armoniche* di Zarlino.

³⁰ Le occorrenze dei nomi di teorici sono le seguenti: Euclide e Boezio (pp. 5 e 6); Franchino Gaffurio (pp. 6, 19, 24); e Gioseffo Zarlino (pp. 6, 7 e 16); Verdelot e Willaert sono nominati solo una volta a p. 23.

³¹ Si ringrazia la dott.ssa Clara Mazzetti della Biblioteca Nazionale di Firenze per aver fornito queste informazioni.

³² Va qui segnalato che la notazione alfabetica nel testo impiega la lettera b. per indicare sia il Si bemolle sia il solo bemolle, e il simbolo $\flat$ per indicare sempre il Si naturale.

³³ La non facile realizzazione degli esempi musicali è stata curata dal M^o Marco Sacchi dietro la preziosa consulenza del prof. Riccardo Lorenzetti: a entrambi va la riconoscenza di chi scrive per il fondamentale contributo dato al presente lavoro.

6

meglio vfar l'ottava che l'unifono, & vlando l'unifono farà meglio effe non bafte. li
 condatella della battuta che nella prima.

Contraponto fempre.

Ed dopo che il Seolare farà in ciò efferentato per alcun fpazio di tempo, & sono b
 feute che hauerà molto bene le diftante, potrà partire a far il contraponto di mifab
 nuto, nel quale non folo fi pongono le cofonanze, ma per accidente le difonanze
 ancora, come nel principio del noftro Ragionamento mi ricordo hauer far detto.
 onde primieramente fi deve auertire che ogni figura del foggetto di canto fermi
 deue hauer due cofonanze fopra di fe, cioè vna nel battere, & l'altra nell'leuar del
 la battuta, non farà dunque lecito ponere alcuna minima che fia diffonante, ma fi
 me facendo il monimento feparato, però che facdo monimento cogiunto per not
 ti gradi nell'acuto, o nel graue fi può poner la feconda minima diffonante. Effepio

T E N O R E. C A N T O. Monimento feparato.

Tenore.

Canto.

Le difonanze de non ponerli ne i contraponti in quefto modo, la prima è la ter
 za cofonanti, la feconda, e la quarta potranno effer diffonanti, come per l'effepio fi vede.

T E N O R E. C A N T O. Dui notation di femmina ma.

Tenore.

Canto.

Idem, p. 21.

13

S E C O N D O.

27

Et questo è il vero modo, & ordine da tutti Autori approuato di conoscer, e sapere i toni del cāto fermo. Voi potete dimādar se altro desiderate, e se vi par che sopra questa materia sia altro da dirci, ch'io non m'acaro (per quanto si estendon le mie forze, & il mio poco sapere) satisfarui, se nō in tutto in parte. DA. Ci par ad ambidoi che nō fusse fuor di proposito (anzi à molti farebbe vtilissimo) che voi in queste vostre Regole poneste l'intonationi, ò Psalmodie, delle quali sopra hauete ragionato. DE. Nō restai, nè restarò mai per fatica di satisfarui, e tanto più volētieri poi che mi dite che ciò sia per giouar à molti: eccoui dūque qui sotto tutte le Psalmodie, ò intonationi de gl'otto modi, con tutti suoi seuouae, ò Sæculorum Amen.

Intonatione del primo. Principio

Mezo

Fine.



Intonatione del secondo. Principio

Mezo

Fine.

Seuouae.



Intonatione

Principio

Mezo

Fine.



Intonatione

Principio

Mezo

Fine.



Intonatione del quarto.

Principio

Mezo

Fine.



Intonatione

Principio

Mezo

Fine.



righi sono stati riprodotti separati come nell'originale, curando l'allineamento verticale delle note. Le correzioni di interi segmenti o di singole note sono segnalate rispettivamente con una parentesi quadra e con degli asterischi, a piè di pagina si trova la riproduzione della versione originale o la spiegazione della modifica effettuata. Titolazioni e registri vocali, nella stampa indicati con caratteri maiuscoli e minuscoli seguiti da punti e con collocazione variabile (sopra, a fianco, a destra o sinistra dei righi), sono stati ricondotti alla posizione sopra il pentagramma, i primi senza i punti, i secondi conservando la punteggiatura, che risulta una scelta dello stampatore in qualche modo coerente; è stato normalizzato il punto coronato, nell'originale segnato con un ulteriore punto sopra la corona.

[Nel frammento residuo del frontespizio: (stemma con leone passante sulle tre fasce della famiglia Fiorenzi) / IN CAMERINO / Appresso Francesco Gioioso. MDLXXXV...; retro "... perpetuo Servitore / Democrito Vicomanni da Camerino".]

RAGIONAMENTO PRIMO

INTORNO ALLE REGOLE DI FAR IL CONTRAPONTO.

Correva l'anno del Signore MDLXXXVIII. Quanto per bontà di chi regge, e governa il tutto io fui dall'Illustre, e Reverendissimo Monsignore TEODOSIO Fiorenzi dignissimo Vescovo di Osimo, e dalli MM. e RR. Signori Archidiacono, Arciprete, e Canonici della Cathedrale di quella honorata, e antica Città eletto per loro (se bene indegno) Maestro di Cappella. Et nell'istesso tempo il Reverendo M. Gasparo Nebbiotti da Fabriano fu fatto Curato, e Basso di detta honorata Chiesa; dove dimorammo per alcun spatio di tempo servendo quella Chiesa con tutto nostro potere. Onde un giorno standocene per il gran caldo quasi in otio, il qual causa molti mali, guidato da un'honesto, e giusto suo desio così mi parlò; M. Democrito noi stiamo otiosi, e perdiamo il tempo, perché con qualche bello ragionamento non cerchiamo passar via il giorno, e dar bando all'otio, poi che come sapete è causa di molti mali, e peccati? Al quale così risposi, Voi dite molto il vero M. Gasparo, e perché vedo che questo vostro desiderio è buono mi risolvo satisfarmi, pur che il ragionamento che havemo da fare non sia in pregiuditio d'alcuno, e che quella materia che havemo à trattare sia tale, che ne possiamo ragionare, e discorrere; che di quelle cose che ne sono occulte, ben sapete che ragionare non ne potemo. Allhora il detto sorridendo disse, la materia che vorrei discorressimo tra noi, io l'ho già pensata, e prima che di ciò vi parlaste, e son sicuro, che à l'uno, e à l'altro di noi sarà dolce, soave, e cara; poiché la materia in se è leggiadra, gioconda, e bella, e non solo non vi farà pregiuditio di alcuno, ma sarà giovevole à molti, e à molti. Queste parole destarono in me un novo desiderio di dar bando all'otio, e satisfare al giusto suo desio, e al debito dell'amicitia, onde gli soggiunsi. Hor dite, di che vi pare che ragionamo? Mi par rispose, che non sia fuor di proposito, che la materia della quale si ha à trattare tra noi, sia delle regole di far correttamente il contraponto, nel quale per la conversatione, che io ho con voi di qualche anno, e per relatione d'alcuni eccellenti in quest'arte voi al par di ogn'altro siete benissimo instrutto, e fondato, come benissimo dimostrano le vostre opere di giorno in giorno; e ciò desidero per due cause principalmente. Non finì il suo dire, che io le risposi; Se cosa buona in me si trova, si in questo, come in altro, non è per mia virtù, ò merito, ma per bontà dell'onnipotente IDDIO creator del tutto, che è largo donatore de suoi tesori à noi miseri mortali, si che à lui sia sempre dato l'honore, e la gloria. Subito con un ardente zelo dell'honor della divina maestà, rispose così sia, poi che da lui habbiamo ogni bene, e soggiunse: Hor voglio che sappiate le due cause principali che à ciò mi muovono, delle quali la prima è

per rimettermi à memoria quelli primi termini, e regole che già molti anni sono mi mostraste, l'altra per utile de principianti e di quelli che hanno desiderio esser in breve instrutti in così honorato essercitio [p. 4] di far contraponto, ma soprattutto desidero la brevità in questo negotio, né voglio (se non di rado) che parliamo di Theorica, ma solo quant'aspetta alla pratica per lume di quelli che vogliono in breve, e facilmente esser in ciò amaestrati. Onde io mi risolvo esser l'interrogatore, e à voi piacerà rispondermi cortesemente, e facilitarmi la materia quanto più sia possibile, e con quella brevità che desidera uno che sia desideroso di presto imparare far bene, e correttamente il contraponto. Finito che lui hebbe il suo parlare, così le risposi, Voi sapete che per lo spatio di quindici, e più anni havemo giorno, e notte insieme conversato vivendo come doi fratelli, e è stata la nostra amicitia legata con sì stretto legame che sempre quel che à l'uno fu caro, à l'altro piacque, e la morte (credo) ci separarà solo l'uno dall'altro: però cominciate voi à dimandare quanto desiate sapere, che io non mancarò breve, e facilmente dichiararvi quanto vedrò esser necessario in tal negotio, né tralascierò cosa alcuna per malitia. Onde egli così mi rispose, e se la morte ò M. Democrito, in questa breve vita ci separarà, spero nell'altra vivremo eternamente godendo la gloria de' beati, senza temer colpo di morte, ò di fortuna, volea seguir più oltre, quando all'improvviso fummo assaliti dall'arrivo del Molto Reverendo, e gentile M. Damaso Tinto da Camerino, Priore dignissimo di Santa Maria in Via di detta honorata Città, e amico comune il quale se ne ritornava verso la patria, havendo visitata la gloriosissima Madre di Loreto. Alla cui giunta subito ci nacque nel core una nova dolcezza causata dall'antica nostra amicitia, e dopo le debite accoglienze, e saluti, così cominciò a parlare. Mi sarebbe parso far torto alla nostra antica amicitia, se prima che io me ne fussi alla patria ritornato, non havesse presentialmente visitati voi miei carissimi amici, che tanto tempo mi siate stati lontani, onde per questa causa à ponto ho lasciato la strada di qua. Gran torto certo haveresti fatto (li risposi) all'amicitia, se haveste fatto altrimenti, e a M. Gasparo, e à me cosa non potea avvenire che più grata ci fusse, che il riveder voi che come noi stessi vi amiamo. Assicuratevi (soggiunse) che non meno amo io voi. Onde lasciando le cerimonie da banda che tra amici non si convengono, ditemi per vostra fè qual era il vostro ragionamento? Perché non mi può cader nell'animo, che due persone così virtuose possano darsi all'otio, e non fare qualche honorato essercitio, ò utile ragionamento. La venuta vostra rispose M. Gasparo darà il condimento al nostro ragionare, perché già si sa che molto vi dilettrate delle Matematiche, e quanto di quelle rendere benissimo ragione à chi si voglia; e se la materia in se è sì gioconda, sarà fatta con la vostra presentia più dolce, e soave. Onde acciò sappiate havevamo deliberato ragionare delli precetti di ben fare, e correttamente il contraponto, materia al mio giuditio leggiadra, e degna d'essere intesa. Così è veramente, rispose, né persona può meglio di M. Democrito farne di quest'arte capaci, e io se ben di ciò non fo professione, per relatione d'alcuni, so quanto sia (il che sia detto senza adulatione) in ciò fondato. Le parole di M. Damaso mi furono assai care, e ringratiatolo del buon animo suo, mi rivolsi à M. Gasparo

dicendogli, hora incominciate voi ad interrogare, che io non mancarò quanto per me sia possibile soddisfare al vostro giusto desio: e voi M. Damaso, con il vostro sottile ingegno, e giuditio, e come Matematico, non mancate ricordarmi s'io tralasciassi per debolezza delle mie forze, ò per ignoranza alcuna cosa à ciò necessaria. Così farò, mi rispose, prima per mia satisfatione, e poi per utile di tutti quelli che legeranno [p. 5] queste vostre brevi, e utili Regole. Hor cominciate dunque M. Gasparo; Hor con il nome della Santissima Trinità (rispose) io comincio, e dico che [sic]

GA. Per ben intendere quanto dovemo trattare circa la materia del contraponto, è necessario prima saper la diffinitione di esso.

DA. Per procedere ordinatamente in ogni materia così bisogna fare, piacciavi dunque dirci che cosa sia contraponto.

DE. Contraponto, è un modo di harmonia che contiene in se diverse variationi di suoni, ò voci cantabili, con ragioni di proportioni, e misura di tempo.

GA. Questa diffinitione del contraponto mi pare che habbi bisogno di dichiarazione, per ben intendere che cosa sia suono, voce, proportion, misura, e tempo.

DA. Veramente questo à mio giuditio è molto necessario.

DE. A passo à passo spero farvi del tutto capaci: il suono è una percussion dell'aria indissoluta insino all'udito che può nascere da i corpi duri, e inanimati, e la voce è una percussione d'aria respirata, la qual nasce solo dagli corpi animati, ò come dice Boetio nel libro primo, cap. 8 il suono è cadimento di voce atto alla melodia, e questa diffinitione fa al nostro proposito.

DA. Di modo che ogni voce è suono, ma non per il contrario ogni suono è voce.

DE. Così è, hora resta sapere che cosa sia proportion, misura, e tempo.

GA. Molto caro mi sarà questo ragionamento, e sarà à tutti di grande utilità, però seguite vi prego.

DE. La proportion (secondo Euclide) è una certa habitudine, ò comparison di due quantità di un medesimo genere, e secondo Boetio è una comparison di due termini insieme posti, intendendo che termini, e numeri in questa consideratione della proportion siano il medesimo.

DA. Mi pare, se ben mi ricordo, haver letto, che la proportion è di due sorti cioè di equalità, e di inequalità.

GA. Così è, ma perché la proportion di equalità non fa al proposito nostro, sarà bene per brevità tralasciarla.

DE. Così havevo deliberato, onde la proportion d'inequalità è una comparison overo relatione di due quantità, ò termini inequali, come facendo comparison di 3. à 2. di 4. à 3 e simili, ma di questo ragioneremo più diffusamente al suo luogo.

DA. Gran tempo si consumaria à ragionare di ciò; però seguite à dichiararci che cosa sia misura, e tempo.

DE. La misura altro non è che quel segno che fa quello che regge la Cappella con la mano, per il quale si regono i cantanti à proferir le note più veloci, ò più tardi, e è detta comunemente da tutti battuta, onde si può dire, che la battuta, ò misura, sia una

posta, e una levata di mano: ma di questo sia detto qui à bastanza, che al suo luogo io parlerò della battuta, e della sincopa.

GA. Dunque adesso non ci mostrarete che cosa sia tempo, e di quante maniere?

DE. Signor nò che al suo luogo parlerovvi del tempo, modo, e prolazione, cose necessaria à sapersi.

DA. Seguite dunque M. Gasparo le vostre interrogationi, che à suoi luoghi non mancherà M. Democrito farne capaci di tutte cose necessarie.

GA. Ditemi dunque perché si dice contraponto?

DE. Perché poste le note contro all'altre note cantate rendono gran soavità, e dolcezza all'orecchie di chi ascolta, massime quando son poste con ragione, e secondo le regole.

DA. Qui mi pare fusse necessario ci dichiaraste di quante sorti sia il contraponto. E ben dovere, per procedere ordinatamente, onde il contraponto si trova esser di due sorti, cioè semplice, e diminuito.

GA. Dateci la loro differenza.

DE. Il contraponto semplice è quello che si compone solamente di consonanze, di figure eguali, l'una con l'altra, il diminuito poi è quello che non solo è composto di consonanze, ma di dissonanze ancora, e in esso si pone ogni [p. 6] sorte di figure cantabili à beneplacito del compositore.

DA. Qui necessariamente si ricerca saper che cosa sia consonanza, e dissonanza.

DE. Così vuol il dovere; consonanza dunque è mistura di suono grave, e acuto, che soavemente perviene alle nostre orecchie, e questa è diffinitione di Boetio, il quale seguendo il M.R. e Eccellente Signor Zarlino così diffinisce la consonanza dicendo. Consonanza è ragione di numeri contenuta da duoi suoni, ò voci, l'un grave, e l'altro acuto, la quale soavemente perviene al nostro udito. La dissonanza poi è mistura di suono grave, e acuto, la quale aspramente perviene alle nostre orecchie, perché mentre tali suoni l'un con l'altro si vogliono unire, e in un certo modo si sforzano di rimaner nella loro integrità, offrendosi l'un con l'altro rendono all'udito cattivo, e dispiacevol suono.

GA. In vero io resto molto consolato di queste due deffinitioni, e parmi che meglio non si potessero deffinire.

DA. Et io di ciò resto assai contento.

GA. Seguite dunque à mostrarci quali siano gl'elementi che fanno, e compongono il contraponto.

DE. Statimi ad ascoltare; gl'elementi che fanno il contraponto, sono Unisono, Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima, e Ottava, e questi sono elementi principali, e semplici.

DA. Perché si dimandano principali, e semplici?

DE. Perché questi si possono moltiplicare in infinito con il numero sette. Onde all'ottava, che è formata di otto voci, con sette intervalli, aggiungendo il numero 7. si forma la quintadecima, che è simile à essa ottava, e così si moltiplicano l'altre.

GA. Hora vi habbiamo inteso benissimo, però seguite.

DA. Fermatevi di gratia, e dichiaratemi che cosa sia intervallo.

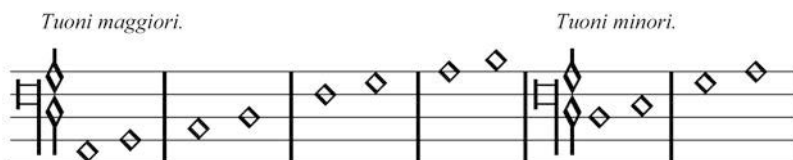
DE. L'intervallo come vuole il divin Boetio, e il dotto Franchino è quella distanza che è tra il suono grave, e acuto.

DA. Seguite che io vi ho benissimo inteso.

DE. Parmi (prima che più oltre si proceda, e prima che si venghi alla divisione de gli predetti elementi, i quali si compongono di tuoni, e semituoni) sia espediente farvi conoscere che cosa sia tuono e semituono, il tuono dunque è quello legitimo spatium, che si trova tra due voci perfette, come da ut, à re; da re, à mi, da fa, à sol, da sol, e la; però che tra mi, e fa si trova il semituono.

GA. Vi ho sempre inteso dire che il tuono è di due sorti, cioè, tuono maggiore, e tuono minore.

DE. Così è in verità, perché il maggior tuono è contenuto nella proportionione sesquiottava sotto questi numeri radicali 9. e 8. e il tuono minore nella proportionione sesquinona tra questi numeri 10. e 9. Essempio.



DA. Parmi che queste cose siano, più tosto da Teorico, che da pratico.

DE. È verissimo, ma alle volte non si può far di meno di non parlar in parte delle cose della Teorica, le quali chi diffusamente vorrà sapere, ricorra (come ad un fonte per estinguersi la sete) alle dotte opere del M.R. e Eccellente Signore Giuseppe Zarlino.

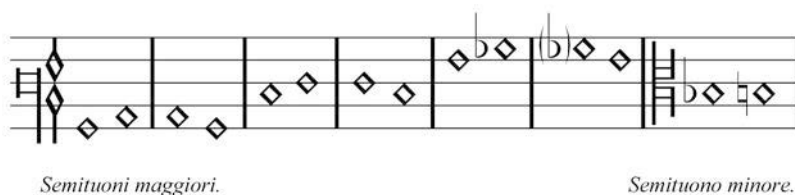
GA. Veramente à giuditio di tutti, le sue opere sono molto dotte sì in questa, come in altra scientia, e facoltà.

DA. Seguite di gratia dirne che cosa sia semituono, e di quante sorti si trovi.

DE. Boetio dice nel libro I. cap. 16. che il tuono non si può dividere in due parti eguali, ma che è composto di due semituoni, [p. 7] uno maggiore (il quale si chiama Apotome) e l'altro minore, il medesimo ne insegna il dotto Franchino nel lib. I. cap. 2. dicendo il tuono è composto di due semituoni, l'uno maggiore, e l'altro minore, e quel semi non vuol dir mezo, ma propriamente semituono vuol dir scemotuono.

GA. Di qua si vede che potendosi il tuono dividere in due parti eguali, non si troverebbe più di una sorte di semituono.

DE. Così è veramente, sì che per venire alla dichiarazione di essi, dico, che il semituono maggiore si trova senza mezo alcuno tra queste corde mi, fa, e fa, mi, e il semituono minore si trova nella corda b. fa, $\flat$ mi, ascendendo verso l'acuto, ò per il contrario, come nel sottoposto essempio si vede.



DA. Hora potrete à vostro commodò venire alla divisione de gli predetti elementi.

DE. Così vuol il dovere, ma voglio sappiate prima, che l'unisone, ancor che si ponghi tra le consonanze perfette, non è però consonanza, ma principio di esse: sì come uno non è numero, ma principio di numeri, e è un suono prodotto insieme unitamente da due voci senza alcuna distantia, in un'istessa riga, ò spatio, sotto il nove di queste note, ut, re, mi, fa, sol, la.

GA. Questo si intende benissimo senz'esempio.

DE. Veniamo hora alla divisione delli predetti elementi, quali si dividono in due parti cioè, in consonanti, e dissonanti, ò per meglio esser inteso si dividono in consonanze, e dissonanze: le consonanze sono unisone, terza, quarta, quinta, sesta, e ottava; le dissonanze sono seconda, e settima, con le loro derivate ò composte per l'aggiuntione del numero 7. come di sopra è stato detto, la quarta non deve porsi sciolta nelli contraponti di due voci. Esempio.

CONSONANZE.

Unisone, Terza, Quarta, Quinta, Ottava.

Con le derivate.

DISSONANZE.

Seconda, Settima.

Con le derivate.

DA. Qui mi pare sia necessario ne fate conoscer che cosa sia terza, quarta, quinta, e l'altre consonanze, e di quante maniere siano.

DE. Non è ancora tempo, ma finito che io haverò la divisione di esse vi mostrerò il tutto. Le consonanze sono divise in due parti, cioè in consonanze perfette, e in consonanze imperfette, le perfette sono unisone, quarta, quinta, e ottava con le loro derivate, l'imperfette sono terza, e sesta, con quelle che derivano da loro per l'aggiuntione del numero 7.

DIMOSTRATIONE DELLE CONSONANZE.

Perfette.

Unisone, Quarta, Quinta, e Ottava.

Con le derivate.

Imperfette.

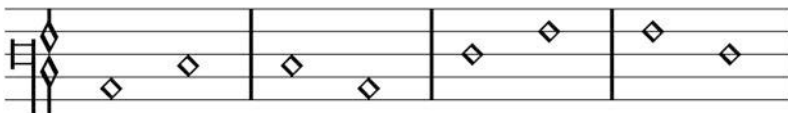
Terza, e Sesta.

Con le derivate.

GA. Fassi divisione alcuna delle consonanze imperfette?

DE. Signor sì, e necessariamente le consonanze imperfette sono divise in maggiori, e in minori, onde si trova terza, e sesta maggiore, e terza, e sesta minore, e perché adesso è il tempo di far la dimostratione di dette consonanze, state attentamente à sentire, che lasciando l'unisone da banda, il quale non è consonanza, ma principio di esse dico che, il Ditono, ovvero terza maggiore è una distantia di tre voci, e è formato [p. 8] di duoi tuoni, le sue spetie sono due, cioè, ut, mi, e fa, la. Esempio.

TERZE MAGGIORI

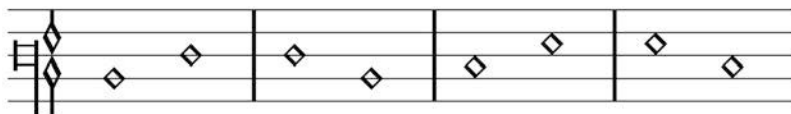


Prima spetie.

Seconda spetie.

Il semiditono, ovvero terza minore si forma di un tuono, e di un semituono maggiore, le sue spetie sono due, cioè, re, fa , e mi, sol. Esempio.

TERZE MINORI



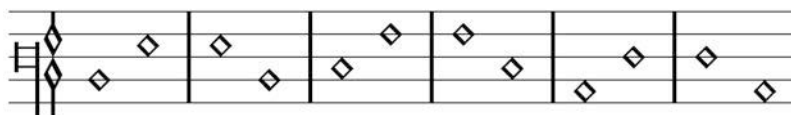
Prima spetie.

Seconda spetie.

DA. Parmi che questo vostro modo sia facilissimo, e credo sarà inteso da tutti.

DE. Così spero, hor udite di gratia. Il Diatessaron, ovvero quarta, è una distantia di quattro voci che contiene in se duoi tuoni, e un semituono maggiore, e ha tre spetie cioè, re, sol, mi, la e ut fa. Esempio.

DIATESSARON, OVERO QUARTA



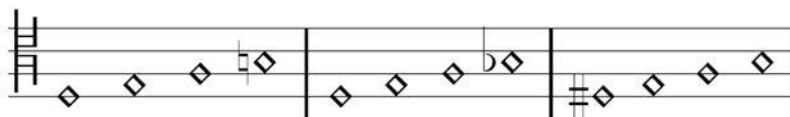
Prima spetie.

Seconda spetie.

Terza spetie.

Trovai ancora una sorte di quarta che si chiama Tritono, è composto di tre tuoni come si vede da F fa ut, à $\flat$ mi, il quale per esser crudo, e dissonante si fugge, ò si riduce ad una Diatessaron, ò vera quarta ordinaria, ponendo il b. nel mi, ò il segno del semituono minore, $\sharp$ al fa. Esempio.

TRITONO



Ridotto con il b.

Ridotto con il #.

GA. Ditemi di gratia che effetti fanno questi segni b. e $\sharp$

DE. Il primo leva dal tuono il semituono minore, il secondo l'aggiunge, e il medesimo fa il $\flat$ e con questi le consonanze perfette maggiori si fanno minori, e le minori maggiori, ponendoli à gli suoi debiti luoghi. Esempio.

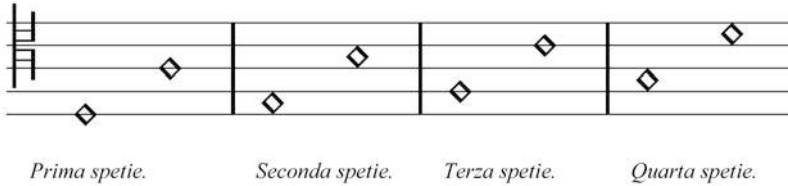


DA. Questo assai m'è piaciuto.

DE. Diapente, ovvero quinta è distantia [p. 9] di cinque voci, e è formato di tre tuoni,

e d'un semituono maggiore, e ha quattro spetie cioè, re, la, mi, fa, fa, ut, sol. Esempio.

Diapente, ovvero quinta.



GA. Donde procede che queste consonanze hanno tante spetie?

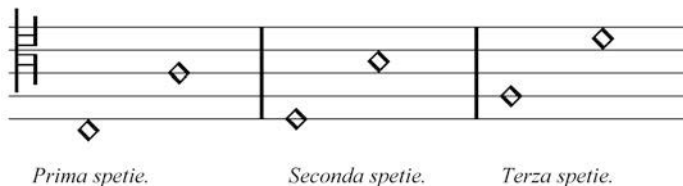
DE. La prima causa avviene dal semituono, che hora si trova in un luogo, e hora in un altro, l'altra cagione è che ogni consonanza (fuori che la sesta) ha una spetie manco della forma sua, come si vede che la terza ha tre voci, e due spetie, la quarta ha quattro voci, e tre spetie, e così l'altra di mano in mano.

DA. Buone in verità mi paiono queste due ragioni.

GA. Così è, però che se il semituono (nel qual consiste il buono della musica) stesse sempre in un medesimo luogo, ogn'una di loro haverebbe una spetie, e non più.

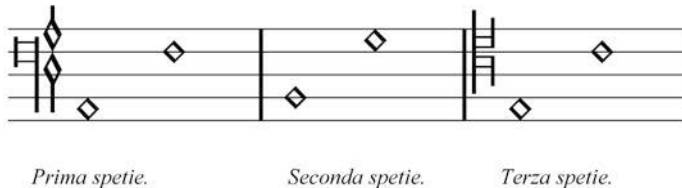
DE. Benissimo. Exacordo maggiore ovvero sesta maggiore e se distanzia di sei voci, e è formato di quattro toni, e di un semituono maggiore, le spetie sono tre, cioè, ut, la, re, mi e fa, sol. Esempio.

Exacordo maggiore.



L'exacordo minore, over sesta minore contiene in se tre tuoni, e dui semituoni maggiori, le sue spetie sono tre, cioè, re, fa, mi, sol, e mi, fa. Esempio.

Exacordo minore.

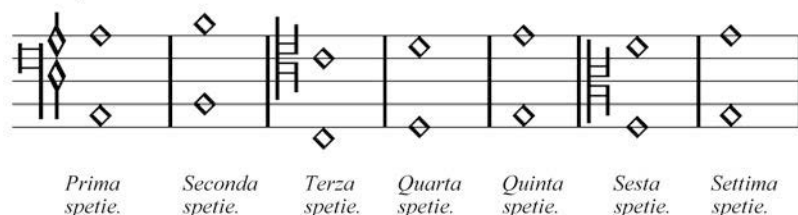


Et per conoscere le terze, e seste all'improvviso se siano maggiori, ò minori, eccovi il modo facilissimo; ogni terza che comincia in ut, e in fa, è maggiore, e ogni terza che comincia in re, e in mi, è minore; ogni sesta in ut, in re, e in fa, sarà maggiore; ogni sesta che comincia in re di A. in mi di $\square$ e in mi di E. grave sarà minore.

DA. Resta hora la diapason.

DE. Hor hora vedete che cosa sia, e le sue spetie. Diapason, overo ottava è una consonanza tra tutte l'altre perfettissima e madre di tutte l'altre, la qual è una distantia di otto voci, che contiene in se cinque tuoni, e due semituoni maggiori, le sue spetie sono sette per le sette lettere della mano, A. $\square$ C.D.E.F.G. Essempio.

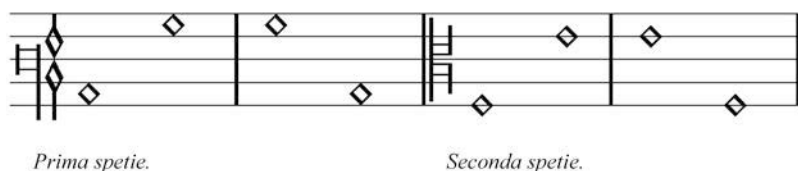
Diapason over ottava.



[p. 10] Et questo è quanto mi par sia necessario ragionarvi intorno alle consonanze. DA. Non vi par dunque trattar dopo esse delle dissonanze? Havendo di sopra detto che il contraponto diminuito non solo si compone di consonanze, ma di dissonanze ancora.

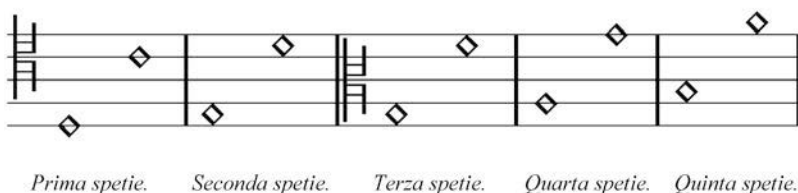
DE. Anzi questo è molto necessario, poi che dalle dissonanze si cavano molti beni nel contraponto, conciosia che non solo lo fanno più grato, ma più comodo, più leggiadro, e più facile, perché con l'aiuto di esse più commodamente passano da una consonanza all'altra, e ci rendono assai più dolci, e grate le consonanze che dopo esse seguono, e essendo l'orecchio da loro offeso sopravvenendo la consonanza subito con grandissimo suo diletto è reintegrato. Ma per hora non voglio di ciò ragionare che al suo luogo vi ragionarò come si debbano, e si possino ponere nel contraponto diminuito, mi resta farvi conoscere in questo luogo che cosa sia settima (poi che la seconda ogn'un la conosce) e ciò farò non per altro se non perché conosciate la loro distantia. Si trova dunque settima maggiore, e settima minore, la maggiore è distantia di sette voci, che ha in se cinque tuoni, e un maggiore semitono, e ha due spetie, e chiamasi dal numero delle corde Eptacordo maggiore. Essempio.

Settima maggiore.



La settima minore, overo Eptacordo minore, è composto di quattro tuoni, e duoi semituoni maggiori, e ha cinque spetie. Essempio.

Settima minore.



GA. Che vi pare dopo questo che vi resti à dichiararci?

DE. Voglio brevemente restringervi in otto precetti le regole del contraponto, dandovi a suo luogo, e tempo gl'esempj. Prima regola. La prima Regola appertinente al Contrapontista è che possa cominciare il suo contraponto per quella consonanza che à lui piace. Benché cominciando il contraponto insieme con il canto fermo, sarà meglio cominciarlo per consonanza perfetta che à lui piace, sia perfetta, ò imperfetta, Essempio.

TENORE

CANTO

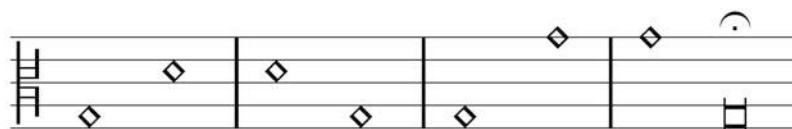
[p. 11] La seconda Regola è che non si devon fare due consonanze contenute sotto una istessa proportion, ò vero che siano di una medesima natura insieme ascendendo, e discendendo. Essempio.¹

Tenore. *Canto.*
Male Male Male. Male Male Male.

La terza Regola è che si possono ponere ne li contraponti due consonanze perfette

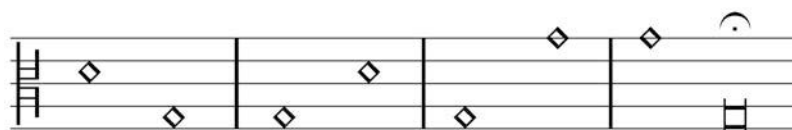
¹ Nell'originale la nota con asterisco è erroneamente un Do.

d'una medesima natura, ascendendo ò discendendo per contrario moto, cioè che ascendendo una, l'altra discenda, e per il contrario come si vedrà per l'Essempio.



Quinte

Ottave.

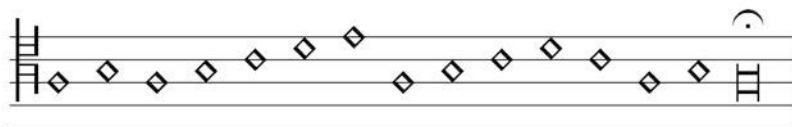


Quinte

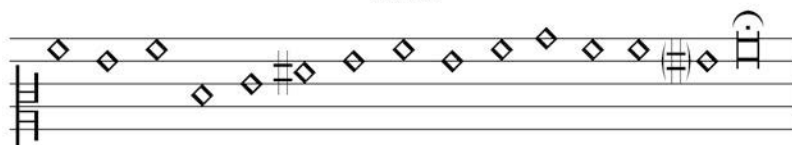
Ottave.

La quarta Regola è che tra due perfette consonanze, d'una istessa natura si deve poner almeno una consonanza imperfetta. Due tre, ò più consonanze imperfette si posson ponere nel contraponto, purché non siano d'un medesimo genere, come sono due terze maggiori, ò due minori, due seste maggiori, ò due minori, ma dopo la maggiore si deve poner la minore, e dopo la minore la maggiore. Ben che movendosi per un grado (il che si chiama movimento congiunto) si possono ponere due consonanze imperfette d'un istesso genere. Essempio.

TENORE



CANTO

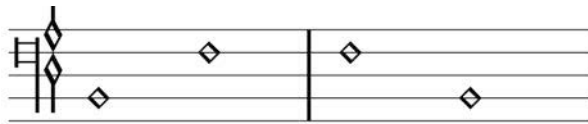


La quinta Regola è che si possano fare due, tre, ò più consonanze perfette che non siano d'una medesima natura, ò siano contenute sotto una istessa proportion, come la quinta dopo l'ottava, l'ottava dopo la quinta, l'unisono dopo la quinta, e la quinta dopo l'unisono, e simili, e questa con la seguente Regola per esser facili ad intendere non hanno bisogno d'essempii. La Sesta Regola è che nel contraponto non si deve ponere il mi, contra il fa, né [p. 12] il fa contra il mi, per consonanza perfetta, come

per quinta, ottava, e simili. E che il Contrapontista possa ascendere, e discendere nel suo contraponto si come à lui piace, benché questa ultima è legge arbitraria. La Settima Regola, è che volendo andar da una consonanza all'altra, si deve andare à quella che à lei più vicina, come sarebbe à dire dalla terza minore all'unisono dalla terza maggiore all'ottava, ò volendo venire dalla terza maggiore alla quinta, una delle parti non deve far movimento, ma movendosi tutte due le parti la terza deve esser minore. Dalla sesta discendere alla quinta, dalla sesta maggiore si deve andare all'ottava, e dal semidiapente, over quinta imperfetta alla terza maggiore.

DA. Questa Settima Regola mi par sia molto intricata e al mio giuditio ha grandissimo bisogno di esempio.

DE. Ne gl'avvertimenti ch'io vi darò dopo le otto Regole, e ne gl'esempj che io vi mostrerò intenderete il tutto benissimo: per hora voglio farvi conoscere che cosa sia semidiapente, ò quinta imperfetta ò per meglio esser inteso, mi contra fa ò fa contra mi per quinta, e è quella distantia che si trova tra ... [sic] ad F fa ut, come per Esempio.

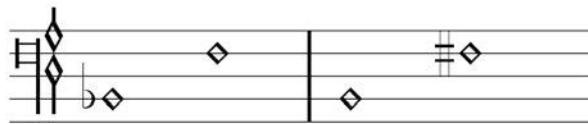


Semidiapente

Semidiapente.

GA. Questa quinta non si può con il b. ò con il # ridurre ad una quinta ordinaria?

DE. Posti commodissimamente, mettendo il b. al mi di  mi ò il segno di semituono # minore al fa di F fa ut, e eccovi l'Esempio.

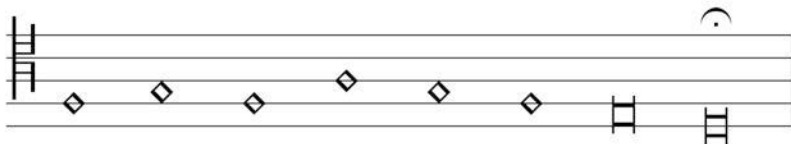


Quinta buona.

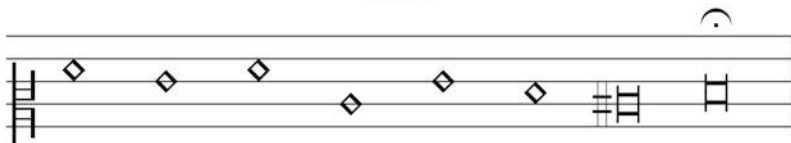
Quinta buona.

L'ottava Regola è che ogni contraponto si deve terminare, e finire per consonanza perfetta, e questa Regola è necessaria, e legale, massime in contraponto di due voci, essendo che (come vuol il Filosofo) la perfetione consiste nel fine. Esempio.

TENORE



CANTO



DA. Hor non mi pare ci restano à dichiarare, se non quelli avvertimenti che ne diceste di sopra nella settima Regola.

DE. Prima che io venghi à questo, voglio mostrarvi il modo di far il contraponto semplice, ò di nota contra nota, onde per far detto contraponto, bisogna prima osservare tutte le Regole date di sopra. Dopo questo si pigliarà un soggetto di canto fermo, e sopra quello si farà il contraponto, mettendo le note del contraponto equali à quelle del canto fermo, e tutte consonanti, come si vede nell'esempio qui posto; e devesi nel contraponto schivar gl'unisoni quanto più si può, e non si devono molto spesso usar l'ottave, benché è meglio usar l'ottava che l'unisone, e usando l'unisone farà migliore effetto nella seconda testa della battuta che nella prima.²

TENORE

CANTO

Contraponto semplice.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'TENORE' and the bottom staff is labeled 'CANTO'. Both staves contain a series of diamond-shaped notes, representing a simple counterpoint exercise. The notes are placed on a five-line staff with a key signature of one sharp (F#). The Canto staff starts with a treble clef and a common time signature. The Tenore staff starts with a bass clef and a common time signature. The notes are arranged in a way that demonstrates the principles of counterpoint discussed in the text.

Et dopo che il Scolare si sarà in ciò essercitato per alcun spatio di tempo, e conosciuto che haverà molto bene le distanze, potrà passare a far il contraponto diminuito, nel quale non solo si pongono le consonanze, ma per accidente le dissonanze ancora, come nel principio del nostro Ragionamento mi ricordo havervi detto: onde primieramente si deve avvertire che ogni figura del soggetto di canto fermo deve avere due consonanze sopra di se, cioè una nel battere, e l'altra nel levare della battuta, non sarà dunque lecito ponere alcuna minima che sia dissonante, massime facendo il movimento separato, però che facendo movimento congiunto per molti gradi nell'acuto, ò nel grave si può poner la seconda minima dissonante. Esempio.³

TENORE

CANTO

Movimento separato.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'TENORE' and the bottom staff is labeled 'CANTO'. Both staves contain a series of diamond-shaped notes, representing a more complex counterpoint exercise. The notes are placed on a five-line staff with a key signature of one sharp (F#). The Canto staff starts with a treble clef and a common time signature. The Tenore staff starts with a bass clef and a common time signature. The notes are arranged in a way that demonstrates the principles of counterpoint discussed in the text.

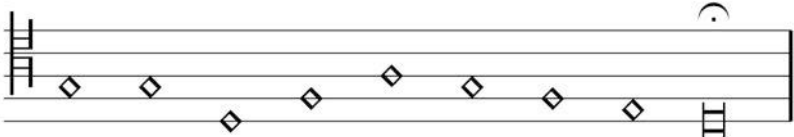
² Nell'originale la nota con * è una semibreve.

³ Nel quarto rigo qui riprodotto le note poste sotto la parentesi sono state adattate melodicamente per rimediare alle incongruenze presenti nell'originale, come di seguito

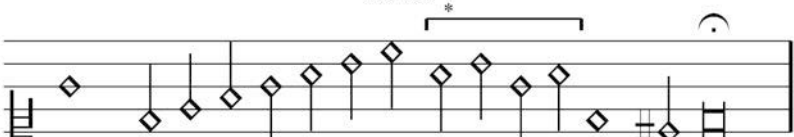
CANTO ORIGINALE

The image shows a single staff of musical notation labeled 'CANTO ORIGINALE'. It contains a series of diamond-shaped notes, representing the original melody. The notes are placed on a five-line staff with a key signature of one sharp (F#). The staff starts with a treble clef and a common time signature. The notes are arranged in a way that demonstrates the principles of counterpoint discussed in the text.

TENORE



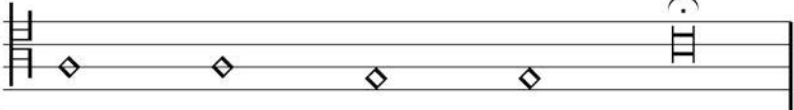
CANTO



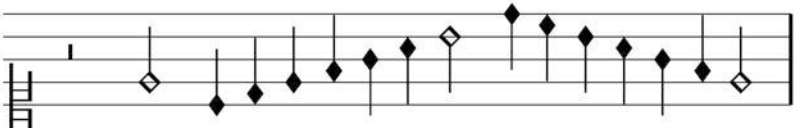
Movimento congiunto.

Le semiminime devon pondersi nei contraponti in questo modo, la prima e la terza consonanti la seconda, e la quarta potranno essere dissonanti, come per l'esempio si vede.

TENORE



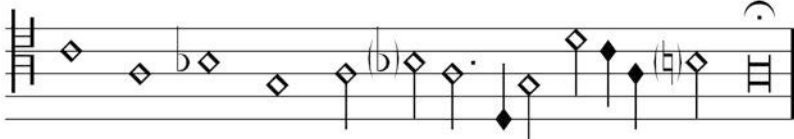
CANTO



Diminutione di semiminima.

Quando poi si vorrà fare anco di semiminima si ordinarà che l'ultima sia sempre buona, ò vero consonante. Esempio.

TENORE

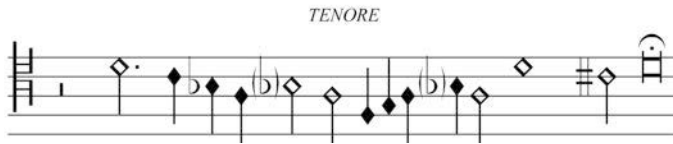
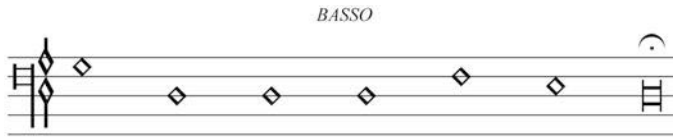


CANTO

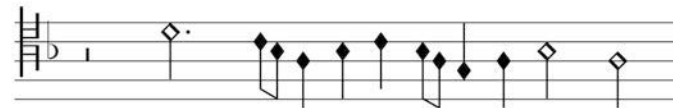
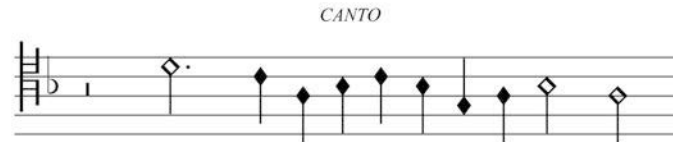
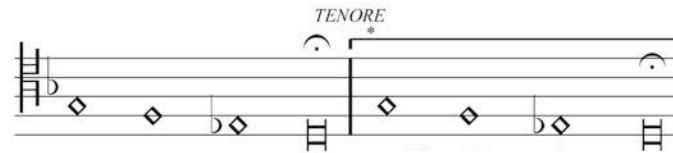


Salti di semiminima.

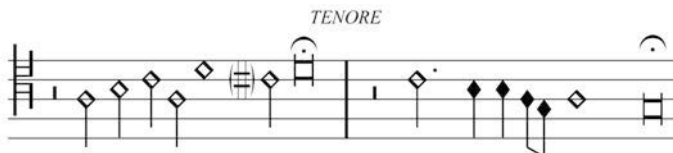
[p. 14] Si come nel principio le semiminime vogliono esser bone, ò consonanti, così la quarta ò l'ultima semiminima della battuta può esser buona, come l'esempio dimostra.



Hanno usato gl'Antichi, e parimente li moderni usano ancora alle volte far buona la prima, e la seconda ancora, come qui sotto si vede. Essempio.⁴



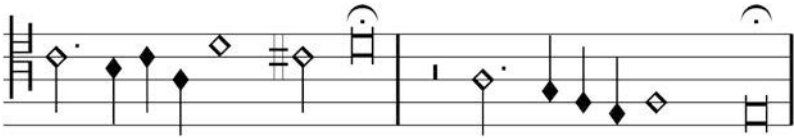
Si potrà alle volte secondo la commodità usar il ponto che sia dissonante, e la seconda semiminima sia buona, ò vero consonante, pure che il ponto sia il principio della battuta, massime nel mezzo del contraponto, però che nel principio di esso si può ponere nella prima, e nella seconda testa della battuta. Essempio.



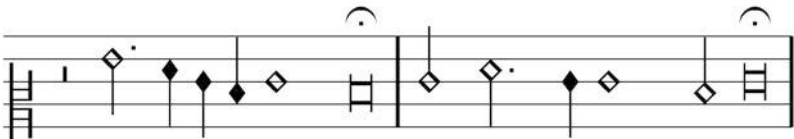
⁴ Per completezza dell'esempio è stata ripetuta la battuta del Tenore, non presente nell'originale.

Hanno usato ancora gl'Antichi far buona la prima, e la seconda semiminima, e la terza cattiva, e buona la quarta, servendosene à due, e à più voci. Essempio.

TENORE



CANTO

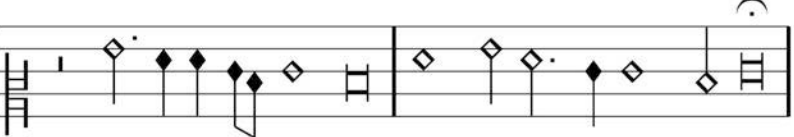


È ben vero che qui si vede servato l'ordine del diminuire, ond'io (non biasi- [p. 15] mando questo) gli risolverei così.

TENORE



CANTO

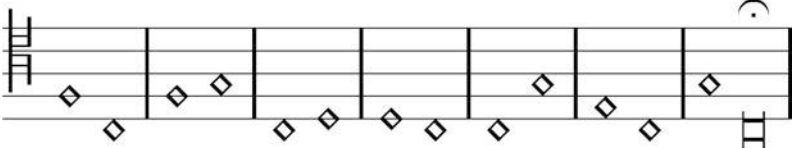


Sarebbe cosa troppo longa in poche carte trattar di tutte le cose apertinenti al contraponto, queste poche mi sono parse le più espedienti, delle quali all'improvviso mi sono per hora ricordato, qui sotto ponerò alcuni altri avvertimenti che hora mi sovengono, i quali saranno molto utili, e molto necessarii à principianti, statemi dunque ad ascoltare.

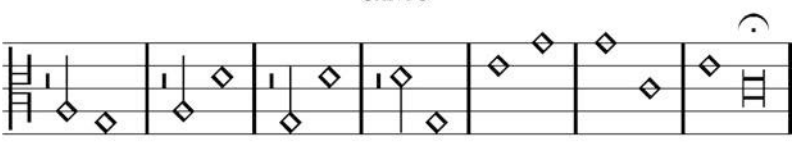
GA. Dite pur via che noi intentissimi vi staremo ad udire.

DE. È dunque da avvertire che non si deve andare dalla consonanza imperfetta alla perfetta, ascendendo, ò discendendo ambe le parti, né meno da una perfetta all'altra perfetta. Essempio.

TENORE



CANTO

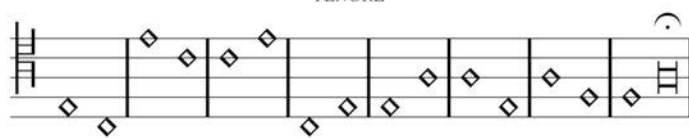


Vietati.

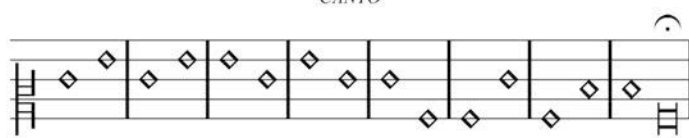
Vietati.

Tutti questi salti, e altri simili non [si de]ve ponere, massime, in contraponto di due voci, ne sarà lecito partirsi dall'unisono ò dall'ottava (movendosi tutte le parti) per andar ad altre consonanze per salti, benché ci fusse il contrario moto. Essempio.

TENORE



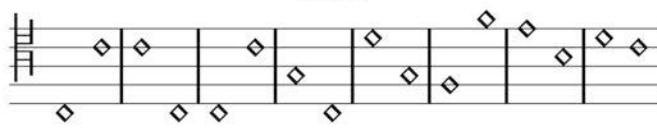
CANTO



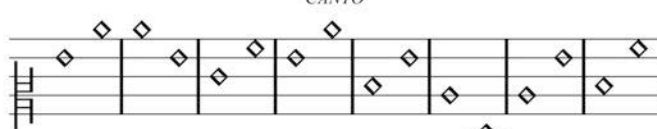
Vietati. à 8. à 8. stan bene.

Già due salti segnati con la croce si potranno ponere in compositione di otto voci, gl'altri tutti stanno male, se in contraponto, come in compositione, e perché quanto più movimenti son vicini, più sono naturali, e cantabili, però si deve avvertire che le parti de i contraponti tanto, quando ascendono, ò discendono insie- [p. 16] me quanto quando si muovono in diverse parti, ma molto si allontanano l'una dall'altra per simili movimenti, che se bene non sono dissonanti, tuttavia sono difficili à cantarli, e poco grati all'udito. Essempio.

TENORE



CANTO



Movimenti vietati. Movimenti vietati.

Chi dessidera più diffusamente saper i movimenti vietati, supportabili, buoni, e perfetti, ricorra alla terza Parte dell'Institutioni Armoniche del Molto. R. e Eccellente Sig. Zarlino nel cap. 36. 37. e 38. che restarà à pieno soddisfatto; per hora voglio darvi duoi Avvertimenti soli, e farvi sapere che le dissonanze si usano nel contraponto, non solo in diminutione, ma ancora in sincopa, della quale qui sotto vi ragionarò. Primo Avvertimento. Volendo andare nel contraponto da una consonanza perfetta ad un'altra perfetta, si deve osservare una delle due conditioni prima che una parte stia ferma, e

l'altra si mova; la seconda, che una parte ascenda e l'altra discenda. Esempio.⁵

TENORE

CANTO

Secondo Avvertimento. È da avvertire che volendo andare da una consonanza imperfetta ad una perfetta, bisogna osservare una delle tre condizioni, la prima che una parte ascenda, e l'altra discenda, la seconda che movendosi le parti vada dall'imperfetta alla perfetta, con la sua propinqua, la terza che una parte sia ferma, e l'altra si mova. Esempio.

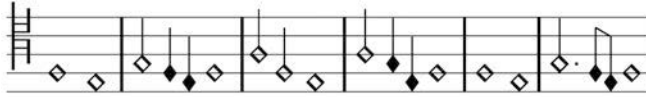
TENORE

CANTO

⁵ Nell'originale le note con * sono minime.

[p. 17]

Né sarà lecito usar questi sottoposti passaggi. Essempio.



Proibiti



O altri simili, over un passaggio simile a questi qui sottoposti , benché questi sono più sopportabili che quelli sopra. Essempio.

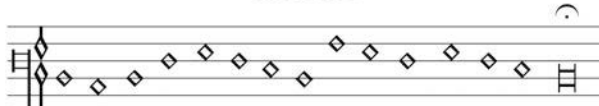


Più sopportabili

Più sopportabili.

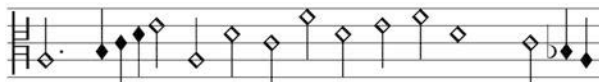
Pure se ad alcuno paresse usar non solo questi, ma gl'altri mostrati di sopra, non deve usarli molto spesso. Voglio qui sotto ponervi dui essempi di Contraponto diminuito, uno nell'acuto, e l'altro nel grave, e poi parlarvi della nona & delle cadenze con il modo di fuggirle.

PARTE GRAVE

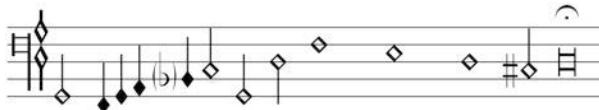
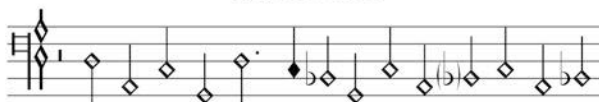


Victime Paschali laudes imolent Christiani.

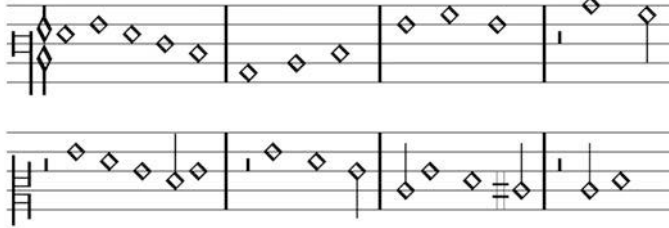
PARTE ACUTA



PARTE SUB GRAVE



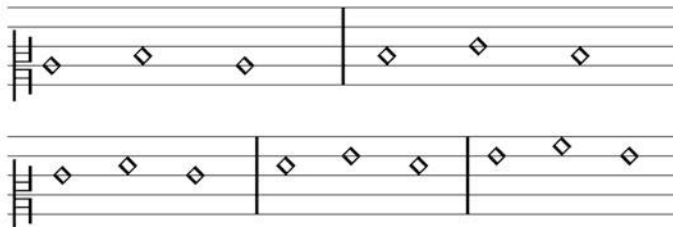
[p. 18] Terzo avvertimento. Mi occorre prima che passiamo alla dichiarazione de la Sincopa darvi un altro avvertimento, e è questo; Vi dovete ben ricordare che di sopra vi dissi che la quarta non si deve poner sciolta nelli contrapunti di due voci, onde per meglio esser inteso vi dico che la quarta in contraponto di due voci non si pone se non sincopata, ovvero in sincopa, e in diminutione (che nella compositione di più voci si usa sciolta, e sincopata con diversi accompagnamenti) e suol seguirli immediatamente la terza, si come la settima deve esser salvata con la sesta, la nona con l'ottava, e la seconda con la terza, e devono le parti procedere per contrario moto, come nelli sottoposti essempi si può vedere.



La Sincopa è una trasportatione, ò vero reductione di alcuna figura, ò nota cantabile minore, oltre una ò più maggiori alla sua simile, ovvero Sincopa è un andare della semibreve, ò oltra figura contra tempo. Essempio, il proprio della semibreve è di cascare, e di esser cantata nel tempo perfetto, e nell'imperfetto nel principio della battuta, cioè sotto questi dui segni $\bigcirc$ $\bigcirc$ e la breve sotto quest'altro ♩ ma se avviene che l'una, e l'altra si canti, ò proferisca nel levar della battuta, tal nota è detta Sincopa, ovvero Sincopata, e può esser tutta consonante, e meza consonante, e meza dissonante, come si vederà nelle cadenze terminate per unisono, e per ottava.

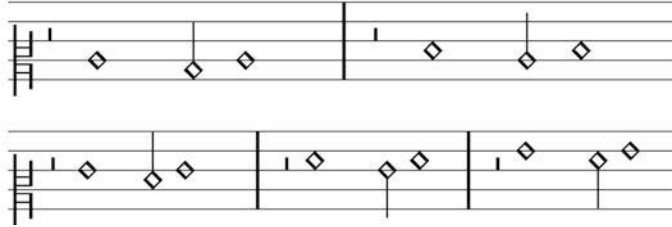
La cadenza è un'atto che fanno le parti della Cantilena, il quale dinota ò quiete generale dell'harmonia, ò la perfettione del senso delle parole sopra le quali la cantilena è composta, e ben che si trovino più forti di cadenze, due sono quelle che principalmente si usano in contraponto di due voci, cioè di cadenza d'unisono, e d'ottava, con le quali si perviene al fine del contraponto. La Sincopa della seconda si usa per ve- [p. 19] nire alla cadenza dell'unisono, e vuole la prima parte di essa sincopa esser consonante, la seconda parte sarà una seconda, e poi si verrà all'unisono. Essempio.

CANTO PRIMO
Cadenze di unisono.



CANTO SECONDO

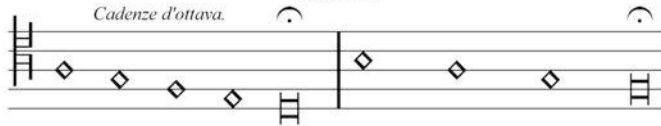
Cadenze di unisono.



La cadenza d'ottava vuol la prima parte della sincopa coronate, l'altra parte vol esser dissonante, ò settima, e al fin venire all'ottava, come per Essempio.

TENORE

Cadenze d'ottava.



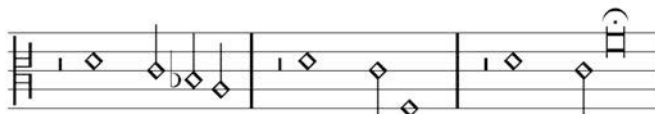
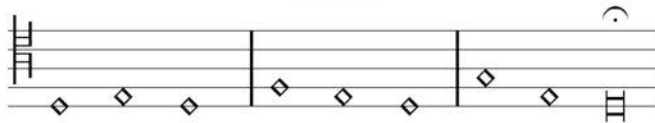
CANTO

Cadenze d'ottava.



DA. Mi par che non vi resti a dichiararci, se non il modo di fuggir dette cadenze.
DE. Così è, onde il fuggir le cadenze è un certo atto che fanno le parti della cantilena, accennando di voler fare una terminatione perfetta, e si rivolgono altrove. Gli modi di fuggir le cadenze sono tre, cioè con la sesta, con la terza, e con la decima, e perché assai più movono gl'essempii che le parole, eccovi qui sotto l'Essempio.

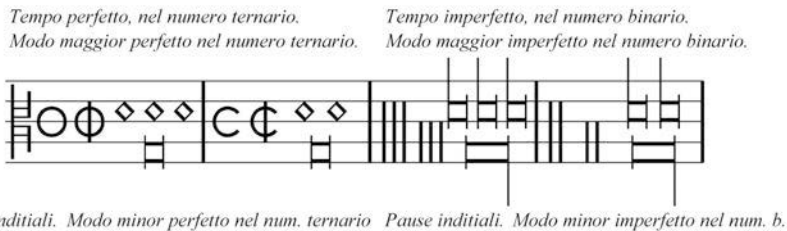
CADENZE



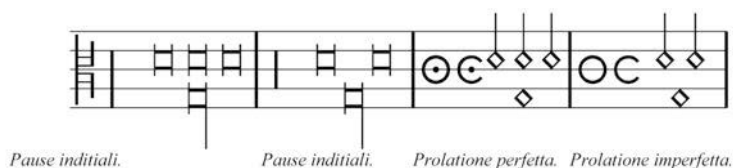
Cadenze fuggite. Con la sesta. Con la terza. Con la decima.

GA. Sovienmi che sopra ci havete promesso (se ben mi ricordo) mostrarne che cosa sia tempo, modo e prolotione.

DE. È verissimo, ma prima voglio ragionarvi alcune cose delle pause, quali se ben da tutti son conosciute, non tutti sanno dar ragione che cosa siano, né perché siano state ritrovate; onde la pausa (come dice il dotto Franchino) è un segno d'un artificioso intralasciamento di voce, qual è stato ritrovato per necessità, e per ornamento delle compositioni per necessità, perché sarebbe impossibile (se non con grand'incomodo) che i cantori potessero dal principio pervenire al fine della cantilena senza mai posarsi, se non con grand'incomodo, e stanchezza, per ornamento, perché col mezo loro le parti della compositione si può poner l'una dopo [p. 20] l'altra in fuga, ò conseguenza, né si deve le pause sincopate in alcun modo, se nel tempo perfetto, come nell'imperfetto, e chi nell'uno, e nell'altro le sincopasse, sarebbe degno di non poca riprentione. Veniamo hora à quanto di sopra vi promisi, però si deve sapere che la breve è madre, e genitrice di tutte l'altre figure, ond'il tempo, del qual io intendo ragionare, è una certa, e determinata quantità di figure minori contenute, ò considerate in una breve, e questo tempo è di due maniere, cioè perfetto dimostrato con il circolo ○ e la breve è di valore di tre semibreve, overo imperfetto, che si dimostra con il semicircolo C e la breve val due semibrevi. Il modo diceano gl'Antichi esser una quantità di lunghe, e di brevi considerate nella massima, ò nella longa, secondo il numero ternario ò binario, e si trova modo maggiore perfetto, nel qual la massima val tre lunghe, e modo maggior imperfetto, e la massima val due lunghe. Similmente si trova modo minor perfetto, e la lunga val tre brevi, e nel modo minore imperfetto la lunga è di valor di due brevi, e questi modi erano da loro per il più dimostrati con alcune pause poste nel principio, quali chiamavano pause inditiali, che per non esser longo le tralascio, dandovi qui sotto gl'essempii del tempo, modo, e prolotione. La prolotione è una quantità di minime applicata ad una semibreve, si nel tempo perfetto, come nell'imperfetto, e si dimostra con il ponto posto in mezo al circolo, ò al semicircolo così ○ C e la prolotione è di due sorti, cioè perfetta, e imperfetta, la perfetta è quando la semibreve è di valor di tre minime, l'imperfetta quando è di valore di due minime, onde si può dire, che per il circolo, ò semicircolo si dimostra il tempo, per le pause inditiali il modo, e per i ponti posti nel mezo del circolo, e semicircolo, la prolotione, come per essemplio si vede.⁶



⁶ Le note con stanghetta sono state ruotate in modo da facilitare la lettura.



Queste sono quelle poche cose che mi sono parse più espedienti, e utili à i principianti, delle quali brevemente quanto più ho potuto ho parlato con voi, me rimetto sempre però al giuditio di quelli che sanno, e conoscono più di me, pigli il principiante, e voi il buon animo mio, so che molte cose havrò tralasciate che si potrebbero dir sopra ciò, ma sono sicuro che da tutti benignamente sarò scusato, e massime per il poco tempo che io ho havuto di parlar con voi, e perché la campana ne chiama à far il nostro debito nella Chiesa, M. Gasparo, e io ce n'andremo; e voi M. Damaso, in questo mentre vi tratterrete rivolgendo le carte di questi Eccellentissimi Autori che scrivon di quest' arte, con speranza che nel ritorno (forsi) seguiremo il nostro secondo Ragionamento.

DA. Andate nel nome d'Iddio.

Il Fine del Primo Ragionamento.

[p. 21] RAGIONAMENTO SECONDO

DELLA COGNITIONE DEI MODI O TONI DEL CANTO FERMO.

Finite che furono le faccende che al suo, e mio offitio apertenevano alla Chiesa, ambidoi ce ne partemmo con un'istesso desiderio di riveder il nostro M. Damaso, e dar principio al nostro secondo Ragionamento, e giunti che fummo a casa ce ne ritirammo tutti ad un nostro horticello à mirar la bellezza dell'herbe, la vaghezza di diversi fiori, l'amenio sito della Città da dolci colli circondata, e di fruttiferi piani ornata; poi postici à sedere così gl'incominciai à parlare.

DE. Non vorrei pensaste, carissimi Amici, e fratelli che io volessi mancarvi di quanto nell'altro nostro ragionamento vi promisi, e per questo in fretta sono ritornato dalla Chiesa.

GA. Io mi temevo parlarvi di ciò dubitando che per il Ragionamento passato, e per la fatica della Chiesa non fussimo stanco.

DA. Assicuratevi M. Gasparo che per soddisfare à noi, e per debito di amicitia, e perché in se la materia è gioconda, al nostro M. Democrito ogni fatica sarà lieve.

DE. Così sarà veramente, e perché il Ragionamento che si ha da far tra noi sarà della cognitione de gli modi, ò tuoni del canto fermo, sarà prima necessario che io vi mostri che cosa sia modo ò tuono.

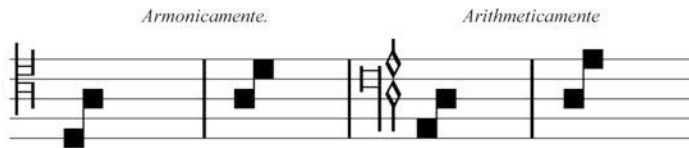
GA. Così vuol il dovere, e così ricerca l'ordine.

DE. Dicovi dunque che il modo, ovvero tuono è una forma, ò qualità d'harmonia che si

trova in una delle sette spetie della diapason, per le spetie della diapente, e diatessaron à essa diapason convenevoli, e è da sapere che in due maniere si può dividere la diapason, cioè aritmeticamente, e harmonicamente.

DA. Questo non intendo molto bene.

DE. Hor hora m'intenderete. Allhora si dice la diapason esser divisa armonicamente quando si divide in una quinta, e in una quarta posta di sopra quando poi sarà divisa in una quarta, e in una quinta posta di sopra, ò in un diatessaron, e diapente, all'ora si dirà la diapason, over ottava esser divisa aritmeticamente.

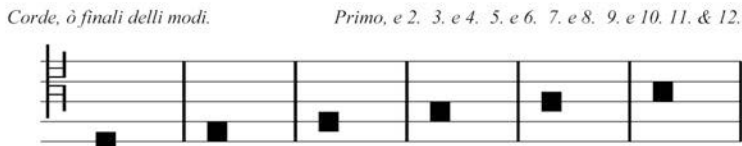


DA. Hora v'ho inteso, seguite.

DE. Onde se da gl'accompagnamenti diversi, che si può far della diapente, e diatessaron nelle sette spetie della diapason, divisa in uno de i predetti modi, e se in dodici maniere differenti si può far detto accompagnamento, consequentemente gli modi, ò tuoni sono di necessità dodici, cioè primo, 2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12. e son divisi in due parti, cioè in modi autentichi ò principali, e in modi placali, overo collaterali, gl'autentichi sono il primo, il 3. il 5. il 7. il 9. e l'11. e son detti modi impari, perché sono impari di numero, i placali sono il secondo, il 4. il 6. l'8. il 10. e il 12. questi si chiamano modi pari perché sono pari di numero.

GA. Qui mi parebbe fosse molto à proposito di poner la forma di tutti essi.

DE. Prima che à ciò si venga, bisogna che io vi facci sapere che i Musici hanno accompagnati questi dodici modi à dui, à dui, cioè il primo con il 2. il 3. con il 4. il 5. con il 6. il 7. con l'8 il 9. con il 10. e l'11. con il 12. e ciascuno di essi ha [p. 22] la corda gravissima della diapason comune, la quale è detta ancora finale, onde il primo, e il 2. ha la sua corda, ò finale in D sol, re, il 3. e il 4 in E la mi, il 5. e 6. in F fa ut, il 7. e l'8. in G sol re ut, il 9. e 10 in A la mi re, l'11. e 12 in C sol fa ut, finiscono anco alle volte nelle corde confinali, come si vede nelli Kyrie doppi. Essempio.



Devesi però avvertire che i predetti modi si possono trasportare fuor de le sue corde naturali in tutti quei luoghi ne' quali si possono trovar le spetie della loro diapente, e diatessaron, e con l'aiuto del b. e del  come si vedrà à suo loco, per hora vedete qui la formatione di essi, e perché i predetti modi si compongono di diapente, e

diatessarón contenute in una delle sette spetie della diapason, ricordandovi quel che io v'ho detto di loro nel prima Ragionamento, e delle spetie vengo alla forma di tutti. DA. Sì di gratia che questo ne sarà molto caro, e di grand'utilità.

DE. Dico dunque, che il primo modo si forma della prima spetie della diapente re la, e della prima della diatessarón re sol, posto di sopra, questo modo è contenuto nella quarta spetie della diapason da D, à d. per divisione armonica. Molti canti fermi si trovano composti sotto questo modo, tra quali è l'introito, Rorate Coeli desuper. Le sue cadenze regolari sono in D. in F. in A. in d. Il secondo modo è formato della prima spetie della diapente re la, e della prima della diatessarón re sol, posto di sotto questo è contenuto dalla prima spetie della diapason da A. ad a. per divisione o congiunzione aritmetica. Molti sono i canti fermi tra quali è l'introito, Cibavit eos, le sue cadenze regolari sono in A. in F. in D. e in a.

GA. Di qui benissimo si conosce che bene, e ragionevolmente sono insieme accompagnati, poi che si trovano in essi le medesime spetie.

DE. Veramente questo è stato fatto da Musici con gran giuditio, ma seguitiamo. Il terzo modo o tuono è formato della seconda spetie della diapente mi, e della diatessarón mi la, posta di sopra, ovvero nell'acuto, questo è contenuto dalla quinta spetie della diapason, da E grave, ad E acuto per divisione armonica, di questo modo (oltre gl'altri canti fermi) si trova esser l'introito, Intret oratio mea. Il quarto modo è formato della seconda spetie della diapente, e della seconda della diatessarón, poste nel grave, over sotto la corda finale, e è contenuto nella seconda spetie della diapason, da $\square$ grave a $\square$ acuto per divisione aritmetica le sue cadenze regolari sono in $\square$ e in E. in G. e in $\square$. Di questo tuono si trova esser l'introito Protector noster. Qui mi sovviene darvi un'avvertimento con dirvi che questo modo rare volte (anzi se io dicessi mai forse non errarei) tocca la $\square$ grave, ma il più delle volte arriva nel fa di C. onde il semituono che dovrebbe haver nel grave, si ode nell'acuto.

DA. Bello, e utile avvertimento mi pare sia questo, massime a principianti.

DE. Il quinto modo è formato della terza spetie della diapente fa fa, e della terza della diatessarón ut fa, posto nell'acuto per congiunzione armonica, e è contenuto nella sesta spetie della diapason da F grave, a F acuto, di questo modo, oltre gl'altri si vede esser l'introito, Loquebar de testimoniis tuis, le sue cadenze regolari sono F. A. C. e F. Il sesto modo è formato della terza spetie della diapente fa fa, e della terza della diatessarón ut fa, posta nel grave, o sotto il suo finale, dicendo fa ut, per divisione aritmetica, e è contenuto nella terza spetie della diapason tra C grave, e C acuto, di questo modo non mancano i canti fermi, tra quali [l'in-] [p. 23] troito, Dicit Dominus, le sue cadenze regolari sono in C.A. F. e G.

GA. Seguite di gratia la forma di tutti gl'altri, che sento in ciò grandissimo contento.

DA. Et io godo sommamente.

DE. Il settimo tuono è formato della quarta spetie della diapente ut sol, e della prima della diatessarón re sol, posto nell'acuto, per divisione o congiunzione armonica, e è contenuto nella settima spetie della diapason, da G acuto à G sopr'acuto, di questo

modo, oltre gl'altri si trova esser l'introito, Iudicant Sancti gentes, le sue cadenze regolari sono G. $\square$ d. e g.. Il modo, ò tuono ottavo è formato della quarta spetie della diapente ut sol, e della prima della diatessaron re sol, posto nel grave, dicendo sol re, per divisione aritmetica, e è contenuto nella quarta spetie della diapason, tra D. grave, e D. acuto, son quasi infiniti i canti fermi di questo modo, tra quali è l'introito, Lux fulgebit hodie, le cadenze regolari sono nelle corde d. $\square$ G. e D.

DA. Non so come farete à mostrarci la forma de gl'altri quattro modi, poi che mi pare che le spetie della diapente, e diatessaron siano già accompagnate tutte.

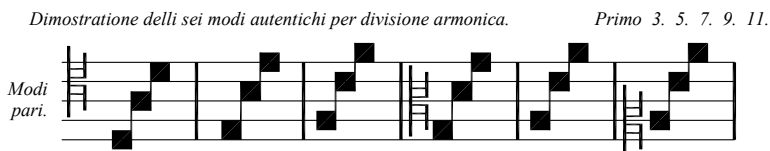
DE. Statemi ad ascoltare: se ben i quattro modi che seguono havranno comune con gl'otto passati alcuna spetie della diapente, e diatessaron, non per questo seguita che non siano differenti da gl'altri, e che i modi non siano necessariamente dodici, com'ora vi farò vedere.

GA. Seguite pure.

DE. Il nono modo è formato della prima spetie della diapente re la, e della seconda della diatessaron, mi la, posto nell'acuto per divisione armonica, questo con il primo ha comune la diapente, e con il terzo la diatessaron, e è contenuto nella prima spetie della diapason, da A acuto ad A sopr'acuto, di questo modo si trovano alcuni canti fermi, tra quali è l'introito, Gaudeamus omnes, se ben è opinio quasi comune che quest'introito sia stato levato dalle corde vere, e naturali, e trasportato da C. ad I. grave le cadenze regolari sono in A. C. E. e a.

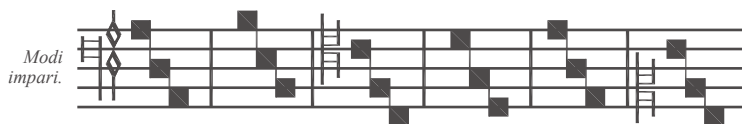
DA. Hor si vede chiaramente che quant'havete detto è vero, poi che tra il primo, e questo vi è la diatessaron differente.

DE. Così è, il decimo modo ò tono è composto della prima spetie della diapente re la, e della seconda della diatessaron mi la, posta nel grave, ò sotto il finale per divisione aritmetica, e è contenuto nella quinta spetie della diapason, da E grave à E acuto, quest'ha comune la diapente con il secondo modo, e la diatessaron con il quarto di questo modo si trova composto il mottetto, Gabriel Archangelus di Verdelotto, e Flete oculi, dell'Eccellente Adriano, le cadenze regolari son in E. C. A. e E. Il modo undecimo è formato della quarta spetie della diapente ut sol, e della diatessaron ut fa, posto di sopra per division armonica, e contenuto nella terza spetie della diapason, tra C grave, e C acuto, questo ha comune con il settimo la diapente, e con il quinto la diatessaron, sotto questo modo si trova esse composta la Messa chiamata de gl'Angeli, e altre cose, le cadenze regolari sono i C. E. G. e C. Il duodecimo modo è composto della quarta spetie della diapente ut sol, e della terza della diatessaron, ut fa, posto nel grave per divisione aritmetica, e è nella settima spetie della diapason, tra G. acuto, e G. sopra'acuto, di questo modo si trova composta l'Antifona della Madonna, Ave Regina Coelorum le sue cadenze regolari sono g. e c. G. Ma questo basti intorno alla forma de i dodici modi, qui vi ponerò le loro demonstrationi, e alcuna loro trasportazione.



[p. 24]

Dimostrazione delli sei modi Collate[r]ali per divisione aritmetica. Secondo 4. 6. 8. 10. 12.



Dimostrazione delli accompagnamenti delli dodici modi.

Primo 3. 5. 7. 9. 11.

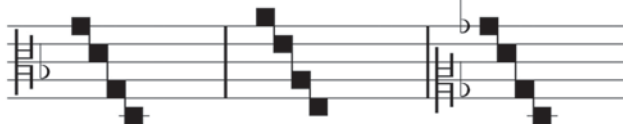


Secondo 4. 6. 8. 10. 12.



Modi trasportati con l'aiuto del b.

Primo 3. 5. 7. 9. 11.



Secondo 4. 6. 8. 10. 12.



Questo avvertimento della trasportatione credo soffitiente à far conoscer ad ogn'uno gl'altri trasportamenti che si potran fare de i sopradetti tuoni: per hora bisogna ch'io vi faccia conoscere alcune cose apertinenti alla vera cognitione dei modi, con alcune differenze che si trovano tra essi.

GA. Questo mi sarà così caro come cosa che sin qui habbate detta.

DE. È da sapere che i modi quando sono perfetti toccano le otto corde della loro diapason, e perché il tuono autentico ha tutta la sua diapason sopra il suo finale, ò corda, ha potestà di discendere un tuono, ò un semituono sotto di esso, come si può vedere in molti luoghi ne i canti fermi. Ma se per aventura il modo autentico passasse nell'acuto, oltre la sua diapason, e il modo collaterale passasse la sua diapason nel grave, questi (secondo l'opinione del dotto Franchino Gafforio, e d'altri) si devon chiamare modi superflui, ò più che perfetti. Si come se si trovassero diminuiti, ò

li mancasse alcuna cosa della forma della lor diapason, si debbon chiamare modi imperfetti, ò diminuiti. Trovasi (oltre questo) un'altra differenza tra i modi, o tuoni, però che alle volte si trovano alcuni modi comuni, e alcuni misti.

DA. Di gratia caro M. Democrito datici la dichiarazione di essi.

[p. 25] DE. Ho hora vi satisfarò. I modi comuni son quelli che son composti del suo principale, e del suo collaterale, la loro forma è contenuta tra undici corde, come si vede nella sequentia, Victimae paschali, che si canta la Pasqua di Resurrectione, l'antifona, Salve Regina, e altre che lascio per brevità.

GA. Hor se questi modi comuni son composti del principale (come dite) e del suo collaterale, à chi di essi si darà l'onore?

DE. È ben dovere. I modi misti son quelli che nel corpo del canto loro si trovano haver una diapente, ò un diatessaron d'un altro modo, ò tuono differente dalla forma loro, come si vede chiaramente nell'introito che si canta nella sacra Pentecoste, Spiritus Domini, che essendo composto sotto l'ottavo modo, in principio vi si trova la prima spetie della diapente, re la, comune al primo, e al secondo, e nel mezzo si ode replicare la terza spetie di essa fa fa: comune al quinto e al sesto modo.

GA. Perché gli essempli che di sopra havete dato per i più son stati introiti, mi sovienne hora dimandarvi se si tiene il medemo ordine nel conoscere di che tono siano gl'Alleluia, Versetti, Responsorii, Tratti, Graduali, Offertorii, e Postcomunioni che nelle Messe, e Matutini occorrono.

DE. In tutti gli Autori ch'ho visto sopra ciò, mi pare in tutti haver trovata la medesima opinione, ch'è questa. Prima si deve benissimo guardar tutto il corpo del canto, e le spetie della diapente, e diatessaron che in essi si trova, e essaminar bene il lor, progresso di cantare, dal principio fin al fine, e conosciute le spetie della diapente, ò diatessaron applicarlo al modo autentico, ò collaterale, e poi appigliarsi alla corda iudiciale del primo, e secondo modo sarà in F grave, la corda del terzo, e del quarto in G. acuto, del quinto, e del sesto in A. acuto, e del settimo, e dell'ottavo in $\square$ acuto, e così de gl'altri.

DA. Questi dui avvertimenti mi piaciono assai, ma più mi satisfà il primo, che il secondo.

DE. Dirovvi, è ben vero che la corda iudiciale comune à i sopradetti modi dà gran lume, ma il riguardar bene tutto il corpo del canto, e alle spetie della diapente, e diatessaron che in esse collocate si trovano, considerando ben l'ascenso, e il dissenso di esso, sopra, ò sotto il suo finale, non solo ci dà lume, ma ci sa anco saper la ragione, perché detto canto sia più d'un tono che d'un altro, e devesi avvertire che le note della predetta corda iudiciale non si numerano né con quelle di sopra, né con quelle di sotto d'esse.

GA. E quando detti modi né per l'ascendere ò discendere, né per la loro forma si può far di loro giudizio?

DE. Allhora haremo per guida e timone la sopranominata corda iudiciale. Di questo mi par havervi ragionato à bastanza, resta hora che vi faccia conoscer la Regola di

saper discernere di che tono siano l'Antifone de Vesperi, ò Matutini.

DA. Questa à mio giuditio è cosa facilissima.

DE. Così è in vero, ma per non lasciar cosa che possi apportar utilità al principiante, mi risolvo anco di questo ragionarvi.

GA. Questo sarà al mio parere ben fatto, e utile à molti.

DE. Per voler conoscere di che modo siano le predette Antifone, ò di che Psalmodia siano da esser intonate, e cantate, à due cose principalmente si deve haver l'occhio, cioè al fine dell'antifona, e al principio del seuouae.

DA. Saranno forse molti che non intenderanno che cosa voglia dire quel seuouae.

DE. Queste sono le littere vocali di Seculorum Amen.

GA. Seguite il vostro Ragionamento.

DE. Si piglia dunque l'ultima nota dell'Antifona, e la prima del Saeculorum, e se l'Antifona finirà in D. grave, e il Saeculorum comincerà in A. [p. 26] acuto, con questo progresso di diapente re la, quest'antifona si dirà nel primo modo e dovrassi cantare sotto la sua intonatione, ò Psalmodia, così se l'Antifona finirà nel sopradetto D. e il principio del saeculorum sarà in F. grave, con questo progresso di semiditono re fa, la detta Antifona sarà del secondo modo, e dovrà intonarsi nella sua Psalmodia, ò intonatione, e se l'antifona finisce in E. grave, e il saeculorum comincia in C. acuto, per salto di sesta minore mi fa, questa sarà del terzo tono, e sotto la sua intonatione deve esser Psalmeggiata, come ancora se l'antifona finirà in E grave, e il saeculorum comincia in C. acuto, con questo progresso di diapente fa fa, senza dubbio questa sarà del quinto modo, ma se finirà in F. grave, il saeculorum comincerà in A. acuto, con progresso di questo ditono fa la, questa sarà del sesto, e sotto l'intonatione dell'uno, e dell'altro dovranno cantarsi i salmi, che dopo esse seguono, come anco ho voluto dirvi nelle sopranominate antifone.

DA. Certo questa Regola è facilissima, e m'assicuro ch'ogn'uno senza Maestro, solo con leggere queste Regole resterà capace del tutto.

DE. Non mancano quelli che molto meglio di me, e più diffusamente hanno scritto di questo, ma io mi restringo quanto più posso nel mio parlare, acciò più facilmente si pigli, e ritenga nella memoria di quei che in breve desiderano pervenire alla pratica del canto fermo, e di fare il contraponto. Onde per non perder il tempo verrò alla dichiarazione degl'altri dui modi che restano.

GA. Avertite che ne restano ancor sei altri, e non dui.

DE. Vi dirò se perché io non intendo di parlar degl'altri quattro al che mi movono due ragioni, la prima che da gl'antichi non son stati conosciuti né messi in uso più che tanto, la seconda che loro non hanno la Psalmodia propria, over l'intonatione come sapete.

DA. Non gli potrebbe servire qualc'una dell'otto Psalmodie che si usano ne gl'altri modi?

DE. Potrebbe, e a mio giuditio non sarebbe fuori di ragione, come sarebbe à dire la Psalmodia del primo modo, si potrebbe comodamente (trasportandola) accomodare

al nono ancora. Ma perché questo non è stato mai da altri messo in uso, io mi risolvo lasciar da banda l'innovar cosa alcuna.

GA. Questo mi par sia ben fatto, seguite dunque.

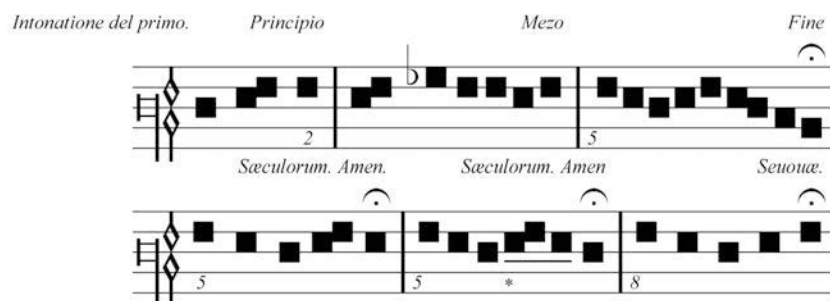
DE. Se il fine dunque dell'Antifona sarà in G. acuto, e il saeculorum comincerà in D. pur acuto, con questo progresso di quinta, ò diapente ut sol questa sarà del settimo modo, com'anco se l'Antifona finirà in G. e il saeculorum comincerà in C. acuti, con questo progresso di diatessaron, ò di quarta, ut fa, senza dubbio quest'Antifona sarà dell'ottavo modo, ma perché come di sopra vi dissi, assai più movono gl'esempi, che le parole, eccovi qui il sottoposto Esempio.⁷



[p. 27] Et questo è il vero, e ordine da tutti Autori approvato di conoscer, e sapere i toni del canto fermo. Voi potete dimandar se altro desiderate, e se vi par che sopra questa materia sia altro da dirci, ch'io non mancarò (per quanto si estendon le mie forze, e il mio poco sapere) satisfarvi, se non in tutto in parte.

DA. Ci par ad ambidoi che non fusse di proposito (anzi à molti sarebbe utilissimo) che voi in queste vostre Regole poneste l'intonationi, ò Psalmodie, delle quali sopra havete ragionato.

DE. Non restai, né restarò mai per fatica di satisfarvi, e tanto più volentieri poi che mi dite che ciò sia per giovar à molti: eccovi dunque qui sotto tutte le Psalmodie, ò intonationi de gl'otto modi, con tutti suoi seuouae, ò Saeculorum Amen.⁸



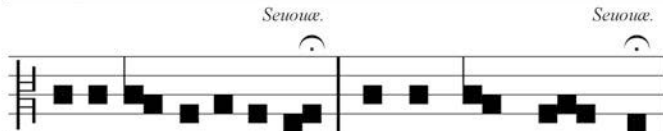
⁷ Il principio alla base dell'esempio è poco chiaro, per cui non è stato effettuato alcun intervento correttivo, sebbene sia palese la mancata coincidenza fra i nomi delle note posti sopra il pentagramma e le corrispondenti note sottostanti. Resta altrettanto oscura, qui come negli esempi successivi, la funzione delle cifre inserite all'interno di ogni intervallo.

⁸ Risulta inspiegabile l'inserimento del segno evidenziato, che a tutta prima si direbbe un episema.

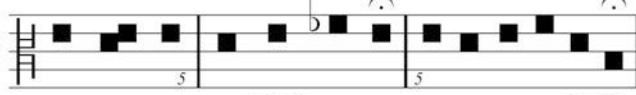
Intonatione [del seco]ndo. P[ri]ncipio Mezo Fine. Seuouae.



Intonat[ione del terzo.] Principio Mezo Fine. Seuouae.



Intonatione del quarto. Principio Mezo Fine. Seuouae.



Intonatione quinto. Principio Mezo Fine. Seuouae.

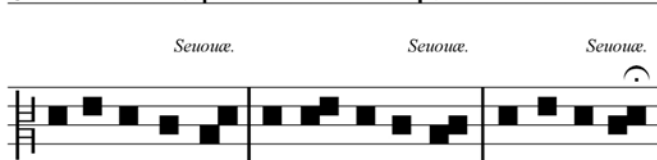


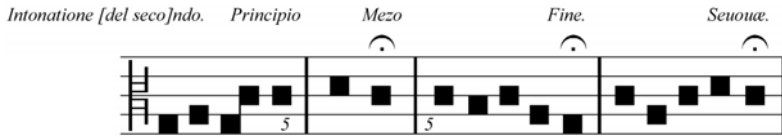
[p. 28]

Intonatione del sexto. Principio Mezo Fine. Seuouae.



Intonatione del settimo. Principio Mezo Fine. Seuouae.





Queste sono le vere Psalmodie, intonationi solenni, o festive, che comunemente si usano in tutte le Capelle. Delle feriali non ne pongo essemplio altrimenti, che quasi da ogn'uno son conosciute, poi che si sanno più semplici delle soprascritte, levandogli alcune note legate, e facendole più brevi. Molte altre cose si sarebbero potute dire, delle quali parte ho lasciato per brevità e parte per non essermi sovenute nella memoria. Voi dunque miei carissimi Amici, e fratelli, pigliarete con lieto animo queste mie poche fatiche, e mi perdonarete, se io non vi ho più che tanto soddisfatto.

DA. Io son restato soddisfattissimo, e vi terrò sempre perpetuo obligo.

DA. Et io son restato del tutto contentissimo, e fin ch'io vivo vi resterò con infinito obligo.

DE. Mi resta solo che voi con quei gentili spiriti che legeranno queste mie brevi Regolette fatte si può dire per il spatio di due giorni, accettiate il buon animo mio; e pregiate il Signor IDDIO che illumini più di giorno in giorno il mio intelletto, acciò possa sempre dire, e far cosa che sia grata à sua divina Maestà, e ad utilità, e beneficio del prossimo mio, e qui pongo fine al nostro secondo Ragionamento. Sia laudato Iddio.

DA. e GA. Sempre.

IL FINE.

Coriolano Biacchi, compositore, violinista, direttore d'orchestra

di Carlo Inzerillo

La figura di Coriolano Biacchi, assente dal novero dei musicisti marchigiani, è rimasta pressoché sconosciuta per una serie di vicende personali e professionali che ne hanno impedito la conoscenza fino a oggi. Anche a coloro che si sono dedicati alla storia musicale della nostra regione, in primis Giuseppe Radiciotti, è sfuggito questo nome, che non compare nei dizionari ufficiali come DEUMM, GROVE e MGG.

Questa breve biografia, lungi dall'essere completa, è stata ricavata dalle seguenti fonti: carteggio privato 1859-1885, donato alla Cappella Musicale di Urbino dalla pronipote del compositore, sig. Eugenia Rigi Luperti; carte, documenti burocratici e non poche autografe annotazioni sulle pagine di musica manoscritta, inclusa quella scritta a Firenze, a Casale Monferrato e in altre località (Archivio della Cappella Musicale, ACMU); carte dell'Archivio di Stato di Urbino (ASU); notizie di cronaca urbinata pubblicate da *La Voce dell'Apennino* (1867-1873), *Il Corriere Metaurense* (1885-1897), *L'Eco di Urbino* (1898-1915) e *Il Raffaello* (1870-1881), la rivista pubblicata dall'Accademia Raffaello. A queste si aggiunge la breve pubblicazione dello stesso Biacchi, *Ai miei amici*, Milano 1871, avente per contenuto un increscioso conflitto con il Comune di Urbino. Il materiale documentario in nostro possesso consente di tracciare un esauriente profilo umano e privato dell'uomo, mentre la quasi totalità delle opere esistenti permetterà di definire la statura artistica del compositore, di cui sono state esaminate alcune pagine importanti eseguite in tempi recenti, sulla base delle quali è stato possibile esprimere un primo parere orientativo. Non escludo che qualche altra notizia possa emergere dagli archivi pubblici e privati delle altre città dove il Biacchi ha agito.



Emilio Massara, *Ritratto di Coriolano Biacchi*, carboncino su carta, (proprietà fam. Rigi Luperti).

La formazione a Firenze e il periodo urbinato

Coriolano Biacchi nasce a Milano il 28 maggio 1834 da Lorenzo Biacchi e Virginia Ghezzi. Della sua adolescenza non abbiamo notizie, ma è quasi certo che abbia frequentato i primi studi a Cesena, menzionata come sua patria. La formazione musicale avviene al Conservatorio di Firenze, dove si diploma in violino sotto la guida dei Maestri Ignazio Colson (violino), Fabio Favilli (violino) e Ferdinando Giorgetti (perfezionamento di violino), e in direzione d'orchestra e composizione con il compositore Teodulo Mabellini e Luigi Piacchianti, probabilmente nel 1859.¹ A questo periodo (1854-1859) risalgono le prime composizioni per violino e altro strumento o voce solista, duetti, studi per violino, e altre pagine brevi,² nonché opuscoli didattici e un breve trattatello scritto a penna intitolato *Piccolo Istradamento all'Armonia di C. Biacchi*, scritti nel 1859. Le opere giovanili e i manuali didattici in nostro possesso sembrano rivelare una personalità estrosa, e allo stesso tempo metodica, come suggerirebbero le precise annotazioni quali data e luogo di stesura e altre indicazioni apposte alle partiture manoscritte.³

I rapporti con il Conservatorio di Firenze sono continui, se nel 1859 il Biacchi ventiquattrenne è ancora legato ai suoi maestri, in particolare a Ignazio Colson, come egli stesso scrive nel frontespizio delle *Due fughe in una sola*, la cui revisione e supervisione è controfirmata dal Colson.⁴

A Firenze il giovane maestro acquista grande stima sia durante il periodo della formazione sia con le sue prime prestazioni, stima che lo accompagnerà ovunque per tutta la vita. Diversi certificati e attestazioni datati 1861 e 1863 ne elogiano le doti artistiche e musicali di direttore d'orchestra «nella qual branca fù riconosciuto abilissimo», oltre che come ottimo maestro di violino e concertista, parole queste

¹ Archivio Cappella Musicale Urbino (d'ora in poi ACMU), *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, certificato di idoneità alla direzione d'orchestra firmato dal compositore Teodulo Mabellini, 25 agosto 1860; certificato di idoneità alla direzione d'orchestra redatto da Ignazio Colson dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, 25 agosto 1860; certificato di idoneità alla direzione d'orchestra compilato dal Prof. Luigi Piacchianti, professore di contrappunto, presso l'Accademia delle Belle Arti di Firenze, 14 marzo 1861.

² Per il catalogo integrale delle opere e delle carte conservate presso l'Archivio della Cappella Musicale di Urbino, si fa rinvio a Luigi MORANTI, *La Cappella Musicale del SS. Sacramento nella Metropolitana di Urbino. Inventario (1499-1964)*, Accademia Raffaello, Collana di Studi e Testi, n. 15, Urbino, AGE, 1993; pp. 207-212, 219, 225, 228, 230, 237.

³ Assai curiosa è l'annotazione sull'ultima pagina di un quadernetto di trascrizioni per esercitazioni: «Ricordati di sapermi suonare / e così non farti coglionare / 1854», (ACMU, A, Miscellanea, Busta 1, fasc. 2 n. 10); Del 1855 è il *Duetto per due violini* (ACMU, A, Busta 3, Fasc. 13), che riportano la seguente dicitura: «Biacchi Coriolano fece il g:o 29 Apr.e / del 1855», che si ripete alla fine della seconda parte: «Biacchi fece l'anno 1855 il g:o 29 Apr.e».

⁴ ACMU, A Busta 4 fasc. 3, *Due fughe in una sola / Di Coriolano Biacchi / Firenze 1859* «Rivista dal C.e M. Mabellini, I. Colson, e Biagi di Firenze / Li 20 Ottobre 1859 / Io sottoscritto approvo il precedente lavoro, cioè fuga doppia, fatta sotto la mia direzione ... Colson».

esprese dal maestro di perfezionamento.⁵

Del 24 luglio 1861 è una lunga lettera inviata dal compositore Teodulo Mabellini, allora docente di composizione e direzione d'orchestra presso l'Istituto Musicale L. Cherubini, al Cav. Pietro Zampieri di Faenza, in cui si esaltano il talento del maestro Biacchi, si afferma che può svolgere l'attività di maestro di strumenti ad arco presso la Scuola Comunale di Faenza e che è idoneo alla direzione d'orchestra.⁶

I meriti del Biacchi trovano conferma in un attestato in carta da bollo del 6 agosto 1861 redatto dal Presidente della Accademia dei Risoluti, proprietaria del R. Teatro Alfieri di Firenze, Giovanni Cino Mossi, in cui si elogia il musicista quale "Capo d'Orchestra" in due stagioni liriche consecutive (primavera 1860 e 1861), sotto la cui egida si sono esibiti cantanti celebri, tra cui Alessandro Bottero.⁷

Nell'ottobre del 1863 i vari certificati di merito prodotti nel 1861 e nel 1863, includenti anche un attestato a firma di Giovanni Pacini, nonché la lettera del 24 luglio 1861 del Mabellini, vengono spediti al Cav. Zampieri di Faenza in copia conforme, autenticati tutti dal Comune di Cesena in dicembre.⁸ Tutta questa documentazione fa pensare che il musicista, in cerca fin dal 1861 di un impiego stabile, abbia agito a Faenza tra la fine del 1861 e parte del 1862. È certo comunque che tra il 1860 e il 1863 si dedica intensamente alla composizione di opere per orchestra: *Sinfonia*, 1860; *Tantum ergo*, gennaio 1861; *Sinfonia*, gennaio 1861; *Waltz*, per quartetto d'archi, 1861; *Sinfonia n. 24*, 1862; *Sinfonia per il Teatro Comunale* [di Cesena], 1862; *Sinfonia per orchestra*, 1863; *Sinfonia n. 26*, 1864.⁹ Contemporaneamente mantiene i contatti con varie istituzioni musicali, sicuramente con il Comune di Cesena, sua patria adottiva, dove dirige l'orchestra del Teatro Comunale (oggi intitolato al celebre cantante cesenate Alessandro Bonci) in occasione del carnevale 1862-63, in cui vengono eseguite la *Norma* di Bellini e il *Poliuto* di Donizetti, per le quali ottiene il plauso degli orchestrali,

⁵ *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, certificato di idoneità come violinista, direttore d'orchestra e compositore («[...] lo credo abilissimo a disimpegno di queste rare qualità in ogni primario teatro Direzione o Scuola») redatto dal M° Fabio Favilli («concertista di violino») in data 6 agosto 1861. Attestato scritto dal Cavalier Ferdinando Giorgetti, Maestro di perfezionamento di Violino nel R. Istituto di Musica di Firenze, che elogia le qualità di direttore d'orchestra e professore di violino.

⁶ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, lettera del Maestro Teodulo Mabellini del 24 luglio 1861.

⁷ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, copia conforme in carta con bollo dell'attestato del medesimo giorno 6 agosto 1861 (cfr. nota 5).

⁸ *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, copia conforme di quattro documenti, scritti sul medesimo foglio, autenticati presso il Comune di Cesena il 12 dicembre 1863. I documenti sono gli attestati di merito emessi alle seguenti date: 20 ottobre 1859 (Teodulo Mabellini), 5 ottobre 1859 (Ignazio Colson), 3 gennaio 1860 (Luigi Picchianti), 21 luglio 1861 (Fabio Favilli). Copia conforme dell'originale (anche esso conservato nel medesimo carteggio) dell'attestato firmato da Giovanni Pacini in data 5 ottobre 1863 e autenticato dal Notaio Marcellino Galeotti di Pescia; nel verso e nella carta successiva è riportata per intero la lettera che lo stesso Mabellini scrisse il 24 luglio 1861.

⁹ Queste partiture manoscritte sono conservate presso ACMU..

che gli dedicano un elogio in versi.¹⁰

La sorte non ha ancora decretato per il nostro solerte musicista un luogo stabile, almeno fino al 15 febbraio 1863, quando il Comune di Urbino, con una lettera inviatagli a Camerino, dove egli si trovava in quel momento forse per qualche breve incarico, risponde alla richiesta del maestro di un onorario di L. 1596 annue per la «riattivazione della musica istrumentale nella Cappella del SS.mo Sacramento nella Metropolitana, ed all'obbligo di VS d'assumersi l'incarico di primo violino e Direttore d'Orchestra della Cappella, che gli pagherebbe L 212», paga che in un secondo momento, la Cappella, in base a un accordo col Comune, è tenuta a elevare a L. 319,20. Il Comune, per parte sua, lo invita a riflettere se non sia per il maestro più conveniente accettare le L. 1800 (oltre agli eventuali compensi), offerte dal Comune di Cesena «sua patria», anziché chiedere senza possibilità di trattativa le L. 1596 (somma che per di più il Comune di Urbino ha intenzione di ridurre). La lettera si chiude con un invito al maestro a tenere in considerazione l'equità e la buona volontà del Comune di Urbino di fargli sentire «meno grave la perdita delle L 1800 che colà le si darebbero».¹¹ Il maestro accetta l'offerta, forse perché ha già incontrato a Urbino la donna che sarà sua moglie, la nobile Giuliana Fiocchi Nicolai (1848-1943), che sposerà il 9 novembre 1867 e dalla quale avrà due figli: Lorenzo (1868-1915) e Marta (1869-1933).¹²

E così il 5 marzo 1864 il Comune di Urbino conferisce a Coriolano Biacchi la nomina a «Primo Violino Direttore d'Orchestra e Maestro degli strumenti d'arco coll'annuo assegno di L 1064», per la durata di un triennio, in base agli attestati lusinghieri presentati e per averlo visto e sentito nella stagione del passato carnevale.

L'incarico offerto dal Comune di Cesena, però, è troppo vantaggioso per essere trascurato. E così, il maestro, sollecitato anche affettivamente, non può fare a meno

¹⁰ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, breve comunicato della Direzione dei Pubblici Spettacoli di Cesena del 4 aprile 1863 in cui si elogia il maestro Biacchi per aver diretto l'orchestra del Teatro Comunale in occasione del carnevale 1862-63: «Il detto Sig.r Maestro si comportò diffatti con tanto zelo, e tale addimòstrò una maestria nell'Arte sua, che, non paghi i diversi Professori componenti l'Orchestra, sì del paese che forestieri di avergli tributato unitamente al Pubblico i più vivi applausi, vollero anche dedicargli una Poesia [non ritrovata, ndr.] onde viemmeglio attestargli la molta stima che gli professavano».

¹¹ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, lettera del Comune di Urbino a Coriolano Biacchi, spedita il 15 febbraio 1863.

¹² ASU, *Registro degli Atti di Matrimonio*, Atto n. 73, 9 novembre 1867, da cui risulta anche che Biacchi è residente a Urbino e che la madre, residente a Cesena, era già vedova. ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, c. 26 gennaio 1864. Tra le carte è un attestato del parroco della Cattedrale di Cesena, autenticato il 28 gennaio 1864 dal vescovo di Cesena Card. Enrico Orfei, delle qualità morali e religiose del giovane Biacchi: «Certifico io infrascritto che il giovane Sig.r Coriolano Biacchi mio parrocchiano ha sempre tenuto una condotta civile, morale, e religiosa degna di ogni elogio». Questa certificazione, di solito allegata alla documentazione prematrimoniale, potrebbe essere servita anche per la nomina a professore di violino e direttore d'orchestra alla Cappella Musicale, visto che viene emesso più di tre anni prima del matrimonio.

di accettare la proposta che gli giunge dalla sua città, tramite una lettera dell'amico Francesco Finali, notaio, che gli chiede la disponibilità a essere nominato «Capo musica» della Guardia Nazionale di Cesena e direttore della Banda, che per la rinuncia del maestro Angelo Turci, rischiava di essere sciolta. Con passione il Finali, Capitano della Guardia Nazionale da poco nominato, sollecita l'amico a rispondere con solerzia per evitare una figuraccia appena entrato in carica.¹³ Come rifiutare? Immediata la risposta affermativa di Biacchi, come si deduce da una seconda lettera del Finali, che manifesta la sua soddisfazione e si dà da fare per sistemare le cose nell'ambito del Consiglio Comunale, affinché, nella sessione autunnale, il Biacchi venga nominato direttamente per chiamata e non scelto per concorso. Inoltre lo invita a «disporre gli animi degli Urbinati con qualche proposizione astratta onde non essere tacciato di un abbandono intempestivo». A una seconda comunicazione del Biacchi, il Finali informa l'amico che, in accordo col sindaco, nella prossima sessione di autunno verrà convocato per l'assegnazione dell'incarico. Lo invita infine a rispondere in fretta per stabilire il compenso.¹⁴

Questo scambio rapido di lettere con l'amico notaio e le immediate risposte positive del Biacchi fanno pensare che il giovane maestro fosse propenso a lasciare Urbino per Cesena, che, oltre che essere la sua amata città, offriva condizioni e occasioni migliori. In realtà ritengo possibili due ipotesi: o che sia riuscito a barcamenarsi agevolmente tra i due incarichi, o che durante tutto il 1864 si sia impegnato a Cesena rinunciando all'offerta del Comune di Urbino.

Fatto sta che nel 1865 gli viene riconfermato il posto di primo violino e direttore d'orchestra della Cappella Musicale urbinata, in luogo del defunto Secondo Ripini, con il contributo della Cappella aumentato a L. 319,20, ma con clausole assai vincolanti che impongono il completo assoggettamento al maestro di Cappella e il divieto di «assentarsi dalla Città senza ottenere i consueti permessi, godrà però una stagione libera a sua scelta coll'annuenza delle competenti autorità».¹⁵

Negli anni che seguono fino al 1871, il compositore attraversa un periodo sereno, ottiene ovunque elogi e apprezzamenti appassionati quale direttore d'orchestra e

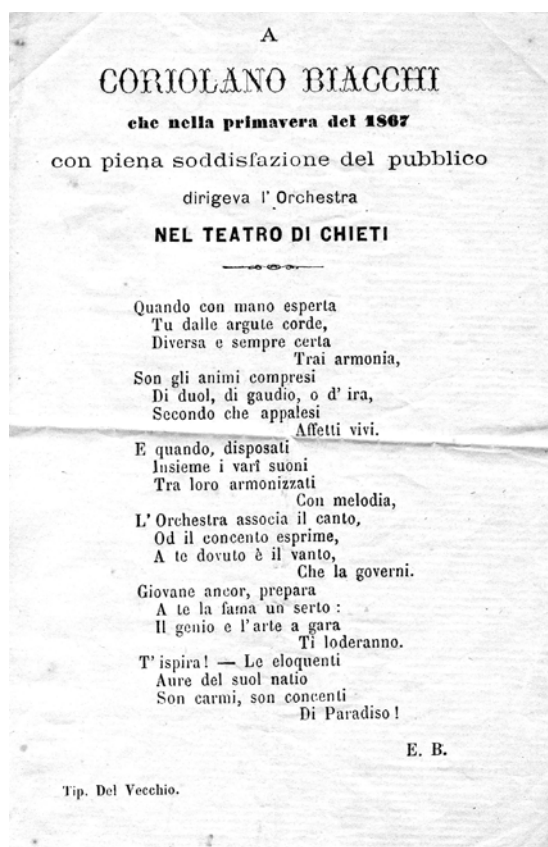
¹³ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, lettera 17 settembre 1864.

¹⁴ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, lettera 24 settembre 1864, lettera 4 ottobre 1864.

¹⁵ ACMU, Titolo I - Busta 16, fasc. 1 (istanze varie) cc. 77-82, copia conforme autenticata del verbale della seduta del Consiglio Comunale del 20 gennaio 1865, inviata alla Cappella Musicale. Il testo è molto dettagliato e prevede molti obblighi per i dipendenti della Cappella Musicale, tra cui l'indicazione del numero degli allievi, delle ore di lezione (tre a settimana), dei locali idonei a tale uso, la composizione di un'opera musicale da lasciare all'istituto ogni anno e quant'altro. Questa restrizione normativa e disciplinare, descritta in un nuovo statuto redatto nel marzo 1864 e conservato in Archivio, era in linea con il progetto di dare prestigio e una solida struttura istituzionale all'unica scuola musicale cittadina e va ricondotta al fatto che da quel momento la Cappella Musicale era passata dalla Chiesa al governo sabaudo, e quindi al Comune, che affida l'amministrazione a un Consiglio di Reggenza i cui componenti e il presidente vengono nominati dal Comune, come avviene anche oggi.

professore di violino e scrive altre opere strumentali.

Nella stagione lirica primaverile del 1866 riscuote grande plauso a Chieti, dove dirige l'orchestra con musiche di Peri e di Verdi,¹⁶ tanto che il sindaco della città lo invita a eseguire la musica della funzione religiosa nella chiesa metropolitana in occasione della festa del santo patrono, san Giustino di Chieti, l'11 maggio.¹⁷ Il medesimo incarico di «Direttore dell'Orchestra del Teatro» risulta anche per la primavera del 1867 da una poesia a stampa che elogia enfaticamente la maestria del Biacchi.¹⁸ Questi successi sono la premessa della proposta avanzata nell'aprile 1868 dal Comune di Chieti di assumere l'incarico in quella città, che il maestro conosceva e dove era conosciuto per le sue qualità, di professore di violino e direttore d'orchestra, in vista della realizzazione di una scuola di musica comunale.



Poesia a stampa dedicata al Biacchi che commemora la direzione d'Orchestra nel Teatro di Chieti nella primavera del 1867 - ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*.

¹⁶ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, locandina di una serata beneficiata a favore del Biacchi, 1866.

¹⁷ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, invito del sindaco di Chieti a Coriolano Biacchi, 11 maggio 1866. La lettera, senza il timbro postale, può essere stata recapitata a mano al Biacchi a Chieti, dove aveva l'incarico di «Direttore dell'Orchestra del Teatro», come viene appellato nell'indirizzo.

¹⁸ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, poesia a stampa dedicata al Biacchi che commemora la direzione d'Orchestra nel Teatro di Chieti nella primavera del 1867.

In una seconda comunicazione (16 maggio) il Comune di Chieti espone le condizioni e gli obblighi previsti per tale incarico, dei quali il Biacchi aveva chiesto chiarimenti dopo la prima lettera giunta dalla città abruzzese: in particolare, il maestro è impegnato per un quinquennio, con obbligo di residenza, con la sola eccezione di due mesi, continui o meno, di congedo, eccetto la primavera e l'autunno, periodo degli spettacoli teatrali. In caso di rescissione del contratto, deve restituire un anno di stipendio. È tenuto a eseguire, ogni volta che gli viene richiesto, musiche sacre e per il santo patrono nel mese di maggio. Il Comune attende la risposta del maestro per quanto riguarda la richiesta dello stipendio a cui ambisce. Ma la risposta non viene data, poiché una breve lettera su carta libera inviata al Biacchi pochi giorni dopo (8 giugno), che gli chiede di far sapere se accetta o meno l'incarico, non ha seguito. Evidentemente l'incarico a Chieti, forse per le condizioni piuttosto vincolanti, non interessa più al maestro, che probabilmente lo rifiuta o non risponde all'ultima comunicazione.¹⁹

A Urbino le gratificazioni professionali si susseguono l'una dopo l'altra: nell'aprile 1867 viene rinnovato il sussidio annuo dal Comune, e nel relativo comunicato ufficiale il sindaco Ercole Salmi chiude con parole di elogio al Biacchi, «per la cui opera tanto bene e tanto decoro venne alla Cappella, ed al Paese».²⁰ Nel novembre dello stesso anno è nominato «Maestro Direttore della Società Filarmonica di Urbino», quale socio «esercente-contribuente».²¹

L'anno seguente la Società Filarmonica, negli intermezzi della Commedia *Le Donne Curiose* di Goldoni, esegue «parecchie sinfonie dei Professori di musica A. Mercuri e C. Biacchi», che «molto piacquero».²²

¹⁹ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, lettera del Comune di Chieti, spedita a Urbino per posta, 14 aprile 1868; lettera del Comune di Chieti, spedita a Urbino per posta, 16 maggio 1868; lettera in carta libera inviata al Biacchi dal segretario comunale di Chieti, 8 giugno 1868.

²⁰ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, comunicato del Comune di Urbino di Ercole Salmi, Presidente della Cappella Musicale e Sindaco, 4 aprile 1867.

²¹ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, partecipazione di nomina del Biacchi a Maestro Direttore della Società Filarmonica di Urbino, firmata dal Presidente Ercole Salmi, 10 novembre 1867; diploma a stampa di socio «esercente-contribuente» conferito al Maestro Coriolano Biacchi dalla Società Filarmonica di Urbino.

²² *Cose locali. Teatro*, «La Voce dell'Apennino», 16 febbraio, 23 febbraio 1868, settimanale urbinato. Oltre agli eventi politici e sociali, riporta dettagliatamente la vita culturale e musicale cittadina. Agostino Mercuri (Sant'Angelo in Vado 1839 – Perugia 1892), allievo di Mercadante, fu collega e valido collaboratore del Biacchi, con cui si trova insieme in molte occasioni. Fu maestro della Cappella Musicale di Urbino dal 5 aprile 1869 al 2 dicembre 1870, prima di emigrare ad altri lidi: San Marino, Perugia. Il periodico (23 febbraio 1868) sottolinea «come la Cappella di Urbino abbia fatto un vero acquisto, nominando a Maestro questo giovane allievo di Mercadante e così distinto, nella musica sacra, come nella profana, da essersi meritato premi ed elogi dai più chiari musicisti viventi».



Diploma della nomina di Coriolano Bicchì a socio della Società Filarmonica di Urbino, 10 novembre 1867 - ACMU, Carte Rigi Luperti 1859-1885.

I due musicisti sono insieme a Sant'Angelo in Vado il 29 maggio 1868 per le musiche del funerale del concittadino Don Luigi Romanini. Dirige l'orchestra il Mercuri e si esibisce in un assolo per violino il «bravo Maestro Coriolano Bicchì».²³ E ancora nella serata del 14 giugno 1868, nel salone del Trono del Palazzo Ducale di Urbino, in occasione di un concerto tenuto dal «celebre Violinista Cav. Angelo Bartelloni, [...] i componenti dell'orchestra della Società Filarmonica diretta dal signor Maestro Coriolano Bicchì eseguiranno vari pezzi nei tre intervalli, ed il signor Maestro Agostino Mercuri accompagnerà il Violinista col Pianoforte».²⁴

La grande stima del nostro professore di violino è ormai consolidata, come risulta dal commento «sul saggio dato dagli alunni del M.ro Bicchì [24 maggio], e fa conoscere il molto profitto dei giovani alle di lui cure commesso[i] nel suono del violino».²⁵ È molto probabile che in occasione della commemorazione della morte di Gioacchino

²³ *Corrispondenza ed articoli comunicati*, «La Voce dell'Apennino», 31 maggio 1868.

²⁴ *Cose locali. Concerto musicale*, «La Voce dell'Apennino», 14 giugno 1868.

²⁵ Bramante LIGI, *La Cappella Musicale del Duomo di Urbino*, Roma, Ed. Psalterium, 1933, p. 259.

Rossini (13 novembre 1868), promossa dall'Accademia Raffaello e inaugurata da Nicolò Tommaseo, il Mercuri e il Biacchi abbiano diretto l'orchestra nelle numerose composizioni vocali e strumentali in prevalenza rossiniane previste dal programma, affidato a vari cantanti e solisti.²⁶

Per il 1869 risultano poche notizie, ma è certo un anno felice per il musicista, che compone il *Capriccio per Orchestra*²⁷ e riceve un lusinghiero commento dalla redazione de *La Voce dell'Apennino* per un concerto tenutosi il 10 luglio nella sala del Comune: «Noi congratolandoci coi Signori Filarmonici, dobbiamo una particolare parola di lode pel sig. maestro Coriolano Biacchi oggi Direttore di questa bellissima Istituzione», con l'auspicio che tali iniziative si ripetano in futuro.²⁸

Altri encomi si susseguono anche nel gennaio 1870, per la direzione di *Maria di Rohan*, interpretata da Giulietta Gabucci, prima donna, dal tenore Augusto Cingolani e dal baritono Antonio Borella: «Anche dobbiamo dire una parola di meritato elogio al sig. Coriolano Biacchi, che maestrevolmente dirige l'orchestra, la quale va bene interpretando le armonie stupende del Donizetti». Prevista anche l'esecuzione de *Il barbiere di Siviglia* nei primi di febbraio.²⁹

Tra marzo e aprile, come ogni anno a Urbino dal 1868, anno della fondazione dell'Accademia Raffaello a opera del conte Pompeo Gherardi, si svolgono le celebrazioni in onore del divino pittore con interventi e conferenze di storici dell'arte e di letterati, accompagnati da concerti vocali e strumentali. Come molti altri, anche il Biacchi, che dal 1870 è socio residente dell'Accademia,³⁰ ha un ruolo importante ed è presente come direttore e compositore in varie occasioni.

Il programma musicale per la solenne manifestazione del 1870 è piuttosto articolato:³¹ la mattina del 6 aprile si inaugura la cerimonia nella sala del trono del Palazzo Ducale con un *Inno a Raffaello*, scritto dal Gherardi e musicato da Agostino Mercuri, «e la sinfonia di apertura dell'egregio maestro Coriolano Biacchi», sinfonia «molto lodata», scritti per l'occasione. L'opera destinata a questa circostanza è probabilmente la *Sinfonia in Si bemolle op. 25*.³² In serata si danno trattenimenti musicali. La mattina

²⁶ *Onoranze a Gioacchino Rosini*, «La Voce dell'Apennino», 6 dicembre; *Cose locali. Come avevamo annunciato*, «La Voce dell'Apennino», 13 dicembre 1868.

²⁷ ACMU, A. Busta 62, fasc. 1. Nella ultima pagina della parte del fagotto è aggiunta a matita la scritta: «A. A. 1869».

²⁸ *Cose locali. Società Filarmonica*, «La Voce dell'Apennino», 11 luglio 1869.

²⁹ *Cose locali. Il nostro Teatro Sanzio*, «La Voce dell'Apennino», 23 gennaio 1870.

³⁰ Anna FUCILI, *L'Accademia Raffaello 1869-1969*, Collana di Studi e testi, n. 18, Urbino, AGE, 2003; p. 183.

³¹ *Cose locali. Festa Raffaello*, «La Voce dell'Apennino», 20 marzo, 3 aprile, 10 aprile, 1870. Molto spazio è dedicato alle celebrazioni raffaellesche di quell'anno, che vengono preannunciate e descritte dettagliatamente e accompagnate da commenti e giudizi.

³² ACMU, A. Busta 2, fasc. 11 e 14; A. Busta 62, fasc. 4, partitura completa della *Sinfonia in Si bemolle OP. 25*, firmata e datata 1870.

del 7 aprile, alle 10, viene eseguita in duomo la *Gran Messa funebre per i morti di Castelfidardo*, composta dal compianto Luigi Vecchiotti per i caduti della storica battaglia,³³ giudicata entusiasmante, sotto la direzione del Mercuri, coadiuvato da Roberto Amadei, maestro di cappella di Loreto, e dal Bicchi col ruolo di primo violino³⁴. Ben ventisei giornali nazionali commentano questa grande celebrazione urbinata.³⁵

Sebbene molte pagine manoscritte del Bicchi non siano datate e ricollegabili a eventi o date di esecuzione, è possibile che anche tra il 1870 e il 1871 l'attività di compositore non si sia interrotta, visto il grande numero di opere in catalogo.

Nel frattempo emerge la figura di un nuovo musicista sulla scena urbinata, il giovane Diomede Lamonaca, formatosi presso i Conservatori di Milano e di Roma, che subito ottiene consensi con l'esecuzione di una sua messa in duomo il 13 novembre 1870,³⁶ e anche nei mesi successivi è protagonista della vita musicale cittadina. Nel 1870 Bicchi scrive la *Sinfonia n. 23*, destinata alla medesima ricorrenza celebrata nel 1871,³⁷ che ottiene grande apprezzamento da parte del presidente dell'Accademia Raffaello, conte Pompeo Gherardi, il quale «a nome di tutti i suoi Colleghi, nel più distinto modo ringrazia i signori Filarmonici che egregiamente diretti dai sigg. Maestri Coriolano Bicchi e Diomede Lamonaca eseguirono, insieme ai cantanti della Cappella e ai coristi, l'Inno musicato dal Vecchiotti [su testo del Gherardi] ed assai bene strumentato dal Lamonaca, nonché la bellissima Sinfonia scritta per l'Accademia dal sullodato sig. Bicchi». Alla fine della cerimonia viene eseguita una seconda sinfonia di Bicchi.³⁸

Sembrerebbe che anche col Lamonaca, come col Mercuri, il Bicchi operi in amichevole collaborazione, ma vedremo come di lì a poco i rapporti fra i due, senza averne colpa, si faranno tesi, e la vicenda si concluderà con l'estromissione di entrambi

³³ Nell'Archivio della Cappella urbinata si conserva l'intera voluminosa partitura della *Gran Messa funebre* di Luigi Vecchiotti, divisa in quattro tomi manoscritti. Si veda *Illustrazione della Gran Messa Funebre ideata e composta per i morti di Castelfidardo dal Maestro Cav. Luigi Vecchiotti, eseguita in Urbino il dì VII MDCCCLXX in commemorazione della morte di Raffaello*, pubblicato e corredato da un breve cenno biografico introduttivo in occasione della morte del musicista (10 febbraio 1863) negli Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, A. II, 1864, pp. 10 sgg. È una preziosa guida all'esecuzione della messa, scritta dallo stesso autore. Una copia dell'estratto è incluso nelle *Carte Rigi Luperti 1859-1885*.

³⁴ Bramante LIGI, *op. cit.*, p. 261.

³⁵ *Cose locali. Le feste a Raffaello*, «La Voce dell'Apennino», 24 aprile 1870. L'articolo include un elenco dei giornali interessati all'evento urbinata.

³⁶ *Cose locali. Musica sacra*, «La Voce dell'Apennino», 13 novembre 1870. Nei successivi quattro numeri del gennaio e febbraio 1871, il periodico riporta in modo encomiastico le esecuzioni del Lamonaca, fino alle celebrazioni raffaellesche di aprile. Tra le composizioni dirette e orchestrate dal Lamonaca è la romanza per voce e pianoforte *Alla stella confidente*, trascritta per pianoforte dal Bicchi dall'originale di Vincenzo Robaudi.

³⁷ ACMU, A. Busta 4, fasc. 6, partitura manoscritta.

³⁸ *Cose locali. La festa di Raffaello*, «La Voce dell'Apennino», 2 aprile, 16 aprile 1871. L'evento è descritto anche in *Atti dell'Accademia Raffaello*, «Il Raffaello», III, n. 2, 30 aprile 1871, in cui risulta che due sono le sinfonie del Bicchi eseguite in quella occasione.

dalla Cappella Musicale.

L'ultima soddisfazione il nostro musicista la ottiene il primo di luglio, nella serata beneficiata «con commedia e aria dei *Due Foscari* cantata dalla signora Internari. [...] Applauditissimo fu pure il giovane Aldo Albini alunno di questa scuola comunale diretta dall'egregio maestro Coriolano Biacchi, suonando l'obbligazione per violino del terzetto dei Lombardi».³⁹

A questo punto la buona stella del maestro si spegne improvvisamente e i rapporti con la città si fanno molto tesi in seguito a vicende spiacevoli da addebitare prevalentemente alla grettezza dell'ambiente, alla negligenza della amministrazione della Cappella Musicale, e soprattutto al diverso orientamento della classe politica urbinata.

La controversia con il Comune di Urbino

Tutto ha inizio nell'estate del 1871, quando tra luglio e settembre appaiono sul periodico locale quattro inserzioni a pagamento anonime che prendono di mira il Biacchi con accuse assai gravi:⁴⁰ è troppo pagato per il poco lavoro che svolge, in quanto ha pochi allievi, e per di più il suo stipendio è maggiore di quello di altre città (si prende come esempio Jesi e Terni), dove le mansioni sono assai più impegnative; non tiene in ordine i registri delle lezioni; ha modi bruschi e irriverenti con colleghi e allievi; non ha lasciato – come d'uso – ogni anno una composizione alla Cappella,⁴¹ l'orchestra è in declino per mancanza di strumentisti. Quindi il suo ruolo è diventato inutile. In una di tali inserzioni (la terza, del 20 agosto 1871) si dice più obiettivamente che la causa della decadenza della scuola di musica e dell'orchestra è da ricercare nella negligente amministrazione dell'Istituto e anche nell'impossibilità di impiegare gli orchestrali nelle chiese della città in seguito al divieto imposto dall'Arcivescovo di Urbino nel 1867 di escludere la musica strumentale (non quella sacra) in duomo e in tutte le chiese.⁴² E per lo stesso motivo non va meglio l'insegnamento degli strumenti a fiato. È chiaro che a lungo andare la pesante limitazione imposta ai musicisti dell'orchestra ha come ripercussione il progressivo calo degli studenti presso l'Istituto Musicale (nuova denominazione della antica istituzione data dal Comune nel 1867), senza che

³⁹ *Cose locali. Teatro Sanzio*, «La Voce dell'Apennino», 2 luglio 1871.

⁴⁰ *Inserzioni a pagamento*, «La Voce dell'Apennino», 30 luglio, 13 agosto, 20 agosto; *Corrispondenze e articoli comunicati*, «La Voce dell'Apennino», 3 settembre 1871, siglate solo con lettere iniziali o Y.

⁴¹ Questa accusa è addirittura ridicola, se si pensa alla grande quantità di pagine manoscritte conservate nell'archivio, praticamente l'opera omnia.

⁴² La redazione de *La Voce dell'Apennino*, schierata a favore del Comune, riferisce in vari articoli (6 ottobre, 11 novembre 1867; 11 aprile, 5 luglio, 26 luglio, 6 dicembre 1868), come Mons. Angeloni, che forse non si è ancora rassegnato al passaggio dalla amministrazione ecclesiastica della Cappella Musicale a quella pubblica (marzo 1864), arroga a sé il diritto di nominare il maestro dirigente, contro ogni nuova norma stabilita, e per tutta risposta ostacola la nomina a maestro di cappella di Agostino Mercuri, i cui meriti erano noti a tutti, e pone il divieto di eseguire la musica strumentale in chiesa (1867).

i loro insegnanti ne abbiano colpa.

In poco più di un mese la città ha cancellato i meriti del suo stimatissimo professore di violino, direttore d'orchestra e compositore, osannato solo fino a qualche giorno prima. Si comprende ormai che le cose stanno prendendo un andamento irreversibile e i fatti immediatamente successivi lo confermano.

Il Biacchi è certo che in città alcuni suoi avversari stiano ordendo una oscura macchinazione contro di lui e protesta contro i calunniatori anonimi. Tuttavia in un primo momento resta indifferente a queste voci, che non ritiene neppure degne di risposta, né che possano arrecargli danno, data la stima di cui gode da anni. Ma i suoi nemici sono più tenaci del previsto.

Il 18 ottobre 1871 viene affisso da parte della Reggenza un manifesto in cui si annuncia, ben venticinque giorni prima, che in duomo sarebbe stata eseguita, in occasione della festa della Vergine, una grande messa composta dal Lamonaca, «maestro provvisorio della nostra Cappella del SS. Sacramento», e un concerto nelle sere dell'11 e 12 novembre, al Teatro Sanzio.⁴³ Nell'annuncio si legge che il posto di primo violino e direttore è affidato a un tal Ernesto Valentetti di Spoleto, senza informare il maestro titolare e per di più senza aver sentito il parere dell'autorità ecclesiastica. A questo punto il Biacchi, che ritiene un suo diritto e dovere, secondo contratto, dirigere l'orchestra, accusa il sindaco di essersi disinteressato della faccenda, pur avendone avuta la possibilità, il tempo e l'autorità per rimettere a posto le cose, evitando equivoci e attriti. Per questo solenne evento, il Biacchi aveva composto un' *Ave Maria*,⁴⁴ che ovviamente non è stata eseguita.

Ad aggravare la situazione, si fa circolare la voce che «io [Biacchi] ero chiarito nemico del Lamonaca, che io gli facevo la guerra: che quindi esso non poteva fidarsi di me nella esecuzione della sua musica»,⁴⁵ e come pretesto viene detto che il Biacchi ha male eseguito la musica del Lamonaca nella Chiesa di San Giuseppe il 29 marzo 1871. Si tratta di una evidente illazione in quanto Biacchi si è sempre impegnato a fondo per la buona riuscita delle musiche del collega e cita l'esecuzione dell'*Inno degli Operai* nel carnevale 1871, risultata migliore di quella dell'autore stesso. Biacchi afferma con forza che non ha nulla contro Lamonaca, ma che questo viene usato contro di lui e quindi la sua esclusione, secondo un piano ben preparato, appare dequalificante agli occhi di tutti e finisce per consolidare le accuse di cui è fatto oggetto; mentre il Lamonaca, che ormai non poteva più rifiutare, resta impegnato nell'incarico per le

⁴³ Bramante LIGI, *op. cit.*, p. 264. È trascritto per intero il testo del manifesto, con i brani in programma.

⁴⁴ ACUM, A Busta 29 fasc. 2,5, *Ave Maria musicata espressamente in onore della B.a Vergine che si venera nella Chiesa di S. Croce in Urbino dal M° Coriolano Biacchi L'anno 1871*, partitura manoscritta. Nel programma del manifesto non figura l'*Ave Maria*.

⁴⁵ Tutta la dolorosa vicenda è narrata dallo stesso musicista in una lettera a stampa: Coriolano BIANCHI, *Ai miei amici*, Milano, Tipografia A. Gattinoni, dicembre 1871. L'intento è quello di difendere la sua immagine e la sua onestà agli occhi degli urbinati. Una copia è stata donata alla Cappella Musicale di Urbino dalla sig. Rigi Luperti unitamente al carteggio privato.

serate in programma.

Non è però ancora chiaro il motivo di questa guerra. E non si può lasciare correre anche quest'ultima maldicenza, che avrebbe sicuramente provocato seri danni al maestro, che ora deve necessariamente reagire. E così, il 18 ottobre, lo stesso giorno dell'affissione del famigerato manifesto, indirizza alla Reggenza della Cappella una lettera in cui ribadisce i suoi diritti e protesta per la grave offesa subita.⁴⁶ Una seconda lettera la invia alle autorità religiose di Urbino per informarle dell'accaduto, ma commette l'errore di farne parola - forse un po' avventatamente, sotto l'impulso dello sdegno - anche con altri, innescando una polemica che si diffonde in ambito cittadino. Invano il maestro attende una risposta dalla Reggenza della Cappella, che arriverà solo dopo un mese a concerto avvenuto e lo offenderà ancor di più. Intanto in città si viene a sapere della lettera spedita all'Arcivescovo, il quale - si va dicendo - avrebbe risolto il contrasto per evitare scandali. In tal modo si trova costretto a prendere un impopolare provvedimento: rifiutare l'assenso all'esecuzione della messa del Lamonaca in duomo, decisione che agli occhi dei cittadini appare favorire il Biacchi, ma in realtà aveva lo scopo di spegnere ogni malumore tra i musicisti, di far sì che l'autorità religiosa non si trovasse nel mezzo di una contesa tanto sleale e non finisse per fare da supporto alla malvagità di pochi. Inoltre l'Arcivescovo è stato offeso anche dalla Reggenza, che non gli ha chiesto l'autorizzazione a introdurre nell'orchestra elementi forestieri, come nel caso di Valentetti messo al posto del direttore titolare, e di altri cantanti e strumentisti. Per un senso di equità tra le parti, al Biacchi viene detto che non può vantare alcun diritto, ma egli si rende conto che l'Arcivescovo non poteva agire diversamente, e le ragioni non gli mancavano: lo stesso manifesto era un insulto all'autorità religiosa, poiché annunciava «commiste una Messa in chiesa e le accademie in teatro» e non specificava «se la musica sia fatta per festeggiare la Vergine, ovvero a soddisfazione di personali ambizioni, od a sfogo di basse passioni», e per di più è pubblicato da un comitato che non ha il coraggio di firmarsi. E qui il maestro sottolinea la malignità degli autori del manifesto, che, per far ricadere la responsabilità di tutti questi fatti su di lui, hanno redatto il testo nel suo studio. E intanto si dà «al Biacchi il nome di protetto dei preti».

La Cappella Musicale, d'accordo col Sindaco, decide che la musica vietata in chiesa debba essere trasferita in teatro. Quando finalmente giunge il giorno stabilito, 11 e 12 novembre, si danno le accademie vocali e strumentali, e, fra i vari brani si eseguono alcune parti della messa del Lamonaca.⁴⁷ Secondo Biacchi le due accademie, a beneficio della Società di Mutuo Soccorso, dell'Asilo Infantile e del Ricovero di

⁴⁶ ACUM, Titolo V, Busta 4, fasc. 2, cc. 52-53, lettera del 18 ottobre 1871, inviata da Biacchi alla Reggenza della Cappella Musicale.

⁴⁷ *Cose locali. Teatro Sanzio*, «La Voce dell'Apennino», 12 novembre 1871. Il concerto, commentato dal settimanale urbinato, si svolge interamente nel Teatro Sanzio, a causa della proibizione del vescovo, e così la seconda serata (12 novembre) vengono eseguite alcune parti di una grande messa del Lamonaca, tra cui un pregevole Kyrie. E tutto senza la presenza del Biacchi.

Mendicità, erano una abile manovra demagogica, che non avrebbe fruttato quasi nulla, ma aveva lo scopo di guadagnare ampio consenso ai cospiratori presso l'opinione pubblica, facendo leva sull'amor proprio e la generosità degli urbinati.

A questo punto i rapporti tra Lamonaca e Biacchi si fanno sempre più freddi e assumono anche una marcata connotazione politica: «Omai la scena è divisa in due campi: amici di Lamonaca e amici di Biacchi, liberali e preti, democratici e aristocratici, amici e nemici del popolo. Ed ora, qual meraviglia che nel tempo dello spettacolo ripetutamente si gridasse Viva Lamonaca! Abbasso Biacchi! e che bene spesso a queste grida si mescolassero le altre, abbasso il protetto dei preti! Abbasso gli aristocratici! Viva la democrazia?».

Lo scorno finale giunge il 17 novembre, con la convocazione del Consiglio di Reggenza della Cappella Musicale su invito del sindaco, quando il concerto, causa del dissidio, ormai appartiene al passato. La questione del Biacchi e della sua lettera di protesta spedita un mese prima (18 ottobre) non trovano più motivo di essere trattate, perché il sindaco volutamente ha rinviato la discussione a evento trascorso (da cinque giorni), minimizzando tutto «con lo specioso pretesto che essa si riferiva ad una musica in Chiesa che non aveva avuto luogo». Durante la seduta del Consiglio, cui giungevano le grida di alcuni manifestanti fuori del portone, «la Reggenza delibera che pel 1° febbraio 1873 abbia ad avere effetto una nuova pianta ed un nuovo ordinamento delle Scuole Musicali della Cappella»; e pertanto che entro quella data «abbia a cessare dal suo ufficio provvisorio il maestro di Cappella signor Diomede Lamonaca, e dal suo ufficio come al contratto triennale, il primo Violino il signor Coriolano Biacchi, e che il concorso per i nuovi posti, secondo il nuovo ordinamento, sia aperto col 1° luglio 1872».⁴⁸ Il Lamonaca, ormai compromesso nella incresciosa faccenda e probabilmente molto disgustato in quanto usato contro il collega, rinuncia – o viene invitato a rinunciare – al suo incarico il 28 aprile 1872.

Per evitare ulteriori contrasti, viene fatto figurare che la cessazione dell'incarico di primo violino, che sarebbe dovuto scadere secondo il contratto triennale, il primo febbraio 1873, non è un licenziamento forzato, ma la regolare conclusione di un rapporto di lavoro. Questa finzione non appaga certamente il Biacchi, perché il pur necessario riordinamento della Cappella Musicale non giustifica il suo licenziamento, e in città tutti sanno il vero motivo di quella decisione del Consiglio. Egli non accetta di essere ferito nell'onore perché, si chiede, «è questa una ragione sufficiente per licenziare un impiegato che da circa otto anni adempie all'obbligo suo e che con lettere del 1° aprile 1867 si è anche encomiato?». Infine una amara considerazione: la scelta del Lamonaca risponde alla volontà di «dare una parte di soddisfazione al popolo che grida viva ed abbasso».

Vista la situazione, il Biacchi, benché formalmente in carica per altri tredici mesi,

⁴⁸ Coriolano BIANCHI, *op. cit.*, pp. 13-14. La delibera è riportata pressoché identica in *Cose locali. Cappella Musicale*, «La Voce dell'Apennino», 19 novembre 1871. Tale decisione viene anche approvata dalla redazione del settimanale.

decide di dimettersi, ringraziando coloro che gli sono stati amici e con la speranza che il tempo renderà giustizia alla sua causa.

Nel post scriptum viene spiegato l'ultimo affronto del sindaco: appena scritta la lettera di dimissioni il 22 novembre, il maestro riceve un telegramma dal primo cittadino, che gli intima di consegnare immediatamente la musica, minacciandolo di addebitargli i danni e di ricorrere alle vie legali. Non potendo rispondere subito in quanto si trovava «in mezzo all'orchestra», risponde che consegnerà la musica l'indomani, incaricando una persona di farla recapitare. Nonostante ciò, si è detto che il maestro ha rifiutato di consegnare la musica: un'onta proprio a colui che diede una forte spinta alla formazione della Filarmonica e che per tanto tempo ne fu il direttore.⁴⁹

L'anno dopo, 1872, il Consiglio di Reggenza, sollecitato dal Comune, procede ai lavori di riorganizzazione dell'Istituto e della scuola di musica affinché corrispondano alle aspettative della cittadinanza «specialmente riguardo il concorso all'ufficio di maestro di cappella e a quello di suonatore e maestro di violino ed istrumenti da fiato in legno».⁵⁰

In novembre, il Consiglio Comunale delibera di contribuire alle spese per il riordinamento dell'Istituto Musicale con L. 661,60 annue per un triennio. Quindi sollecita vivamente la Reggenza della Cappella a indire il concorso per i maestri, affinché possa «risorgere nella nostra città il culto dell'arte musicale e dare quei buoni frutti che se ne ebbero in passato»,⁵¹ frutti che erano stati prodotti per merito dello stesso Biacchi.

Il periodo di Casale Monferrato (1872-1890)

Dell'attività svolta negli anni di Casale Monferrato abbiamo la sola documentazione del carteggio Rigi Luperti, comprendente alcune lettere di Lauro Rossi, varie partiture manoscritte, sulle quali sono annotati luogo e data di composizione e revisione, e una locandina teatrale, sufficienti a testimoniare non solo la assidua presenza del maestro nella cittadina piemontese, ma anche la composizione di musiche da eseguire a Urbino.⁵²

Alla fine del 1872 Biacchi riceve a Urbino una lettera dal Comune di Casale Monferrato, datata 12 dicembre, con la quale è nominato da una apposita «Commissione per la

⁴⁹ Coriolano BIANCHI, *op. cit.*, pp. 15-16. ACMU, Titolo V, Busta 4 fasc. 2, cc. 45-71, *Vertenza con Coriolano Bianchi 1867-1875*.

⁵⁰ *Cose locali. Cappella Musicale*, «La Voce dell'Apennino», 8 settembre 1872.

⁵¹ *Cose locali. Istruzione musicale*, «La Voce dell'Apennino», 24 novembre 1872.

⁵² Presso l'Archivio Storico del Comune di Casale Monferrato, come mi è stato comunicato dal responsabile, non è risultato finora alcun documento né alcuna pagina musicale. È presumibile che, fermo restando che un'indagine in loco potrebbe dare qualche maggior risultato, il musicista abbia portato con sé tutte le carte di quegli anni quando è tornato definitivamente a Urbino nel 1890.

Scuola di Musica» a «primo Violino, Direttore d'orchestra e Maestro della scuola d'arco collo stipendio annuo di £ 1500 e gli altri emolumenti d'uso». Viene quindi invitato a recarsi a Casale per dirigere un'opera, che andrà in scena tredici giorni dopo.⁵³ Questa improvvisa chiamata, e solo pochi giorni prima di dirigere l'orchestra in teatro, fa intendere che il maestro, sentita l'ostilità intorno a sé a Urbino, avesse preso accordi già da qualche tempo con la cittadina piemontese, dove avrà una più che soddisfacente carriera, soprattutto come direttore d'orchestra nel Teatro Comunale, allora il più importante della regione dopo il Regio di Torino. Intanto, a Urbino, nei primi mesi del 1873, come per miracolo, tutto procede improvvisamente bene: la scuola di musica, l'orchestra, il nuovo maestro di violino, Giuseppe Billi di Castiglione Fiorentino, il maestro di cappella Gaetano Montanari di Ravenna, i cui concerti sono molto apprezzati e lodati, proprio come fino a pochi mesi prima era per Biacchi.⁵⁴

A Casale il musicista sembra trovare un ambiente propizio e si dedica anche alla composizione di varie importanti opere strumentali, e non solo per il teatro, le chiese e i committenti locali, ma anche per Urbino, dove, oltre agli affetti famigliari, trova ancora consensi nell'ambito dell'Accademia Raffaello, per la quale scriverà altre importanti pagine, per eseguire le quali viene più volte richiamato a Urbino,⁵⁵ con ogni probabilità dal suocero Giuseppe Focchi Nicolai, accademico, eletto presidente nel 1878. I giornali del tempo non menzionano, se non in forma generica, tali esecuzioni, ma si limitano a annunciare che il Concerto Cittadino ha eseguito musiche scelte per la manifestazione in onore di Raffaello.

All'aprile 1873 risale la trascrizione del responsorio *Sepulto Domino*, di Antonio Brunetti;⁵⁶ seguono musiche sacre e sinfonie, alternate a composizioni strumentali brevi, perlopiù di intrattenimento, come mazurke, polke, trascrizioni per pianoforte a uso privato, tutte catalogate dal Moranti e conservate nell'archivio della Cappella Musicale.

Le interessanti composizioni cameristiche *Adagio, e Variazioni per Contrabbasso* (giugno 1873) e *Fuga a 4 del Maestro Biacchi*, per contrabbasso, due violini, e viola (marzo 1879), sono le uniche opere pubblicate, e solo in tempi recentissimi. Dalle

⁵³ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, lettera del Comune di Casale Monferrato, 12 dicembre 1872.

⁵⁴ *Cose locali. Istruzione musicale*, «La Voce dell'Apennino», 22 dicembre 1872, 29 dicembre 1872; *Cose locali. Cappella Musicale*, «La Voce dell'Apennino», 6 aprile; *Cose locali. Istituto Musicale*, «La Voce dell'Apennino», (Urbino), 25 maggio, 2 giugno; *Cose locali e notizie varie. Programma*, «La Voce dell'Apennino», 6 luglio 1873; *Cose locali. Istituto Musicale*, «La Voce dell'Apennino», 23 novembre 1873. Va detto che quando la Reggenza della Cappella delibera (22 dicembre 1872) di aprire il concorso per maestro di cappella e primo violino, non ne dà notizia a nessuno fino all'aprile del 1873: che i dirigenti avessero timore del ritorno dell'inviso Biacchi?

⁵⁵ Prof. Coriolano Biacchi, «L'Eco di Urbino», 2 febbraio 1914, necrologio.

⁵⁶ ACMU, A, Busta 43 fasc. 1, 5, *Sepulto Domino / Responsorio a 4 da cantarsi la mattina del Giovedì Santo al S° Sepolcro del M° Brunetti scritto in Urbino nel 1814 / C. Biacchi 1873*. Non è certo se la composizione sia destinata a Urbino o Casale Monferrato.

annotazioni apposte dall'autore sulle pagine si apprende che la *Fuga*, scritta a Casale Monferrato e ultimata il 22 marzo 1879, è dedicata a un tal Giovannino Aliora, dilettante di violino, mentre l'*Adagio, e variazioni* potrebbe essere stato scritto a Urbino, in quanto vi si legge che è stato eseguito da un tal Cangini nel giugno 1873, cognome comune dalle nostre parti.⁵⁷

Il 1877 è un anno di soddisfazioni: un particolare riconoscimento giunge dal direttore del Conservatorio di Milano, Alberto Mazzuccato, che definisce il Biacchi «distintissimo Professore di Violino» e «abilissimo Direttore d'orchestra», come diede prova «nei molti teatri», tra cui Bologna e Milano, e per averlo ascoltato di persona.⁵⁸ Il laconico testo conferma che ha anche tenuto corsi di violino presso quel conservatorio. Inoltre ha un primo contatto con Lauro Rossi, che in una breve lettera spedita da Napoli elogia il Biacchi, chiamandolo collega, per le sue qualità artistiche e per aver diretto a Casale Monferrato la sua opera *La Contessa di Mons*, composta nel 1874. Il maestro maceratese offre la sua collaborazione al Biacchi in altre eventuali occasioni.⁵⁹ Le quali non mancheranno. Il Rossi, incaricato nell'ottobre 1882 dall'Accademia Raffaello di comporre la musica per una cantata su testo del poeta urbinato Vincenzo Romani per le celebrazioni del quarto centenario della nascita del sommo pittore, a evento concluso, prima di lasciare Urbino, esprime ammirazione e riconoscenza a Coriolano Biacchi per la accurata esecuzione della cantata e ricorda ancora la sua «valentia in occasione della messa in scena, anni or sono, al teatro di Casale la mia opera *La Contessa di Mons*».⁶⁰ Ne nascerà una amicizia epistolare che continuerà fino agli ultimi giorni del Rossi, che morirà a Cremona il 5 maggio 1885.⁶¹ Oltre all'opera *La Contessa di Mons* di Rossi, andata in scena nel 1877, conosciamo alcuni titoli di musiche scritte nel periodo trascorso a Casale Monferrato e tutte conservate nell'Archivio urbinato, di cui si può menzionare la *Mazurka L'Appassionata* (1875), *L'Abbandonata Mazurka*, *Giuseppina Mazurka* e *Spunta il sole Polka* (1876),

⁵⁷ Enrico FRANCIONI, *Coriolano Biacchi. Opere per contrabbasso*, in *Rarità Musicali*, a cura di Ennio Cominetti, con prefazione, trascrizione e revisione di E. Francioni, EurArte, Varenna, s.d. La breve biografia presenta alcune inesattezze, in quanto non suffragata da documentazione. ACMU, A, Busta 3 Fasc. 13,2, *Fuga per due violini / C. Biacchi / All'Egregio dilettante di Violino/ Sig. Giovannino Aliora C. Biacchi, Casale Monferrato li 18 Marzo 1879 / Li 22 Marzo 1879 C. Biacchi*; ACMU, A, Busta, 3 Fasc. 19, *Adagio, e Variazioni per Contrabbasso*, ove è la seguente annotazione: «Cangini suonò / nel Giugno 1873».

⁵⁸ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, breve attestato informale, 14 luglio 1877.

⁵⁹ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, lettera del direttore del Conservatorio di Napoli, allora Lauro Rossi, 14 luglio 1877.

⁶⁰ ACMU, Lettera di Lauro Rossi con firma autenticata dal Comune di Urbino, 30 marzo 1883.

⁶¹ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, lettere di Lauro Rossi. In una del 31 marzo 1885, spedita da Cremona, egli vuole confortare l'amico Coriolano per una grave ingiustizia subita a Casalmaggiore, dove sembra che abbia ricevuto un'offerta di lavoro mortificante a causa del «capriccio degli ignoranti», fatto che testimoniarebbe «le tristi condizioni dell'arte nostra in Italia». Rattristato, il Rossi si dichiara disposto ad attestare per iscritto la bravura e comprovata abilità del Biacchi, menzionando a tale proposito l'esecuzione della cantata in onore di Raffaello a Urbino due anni prima. L'ultima lettera del Rossi, di difficile lettura, reca la data del 3 aprile 1885, un mese prima della morte.

*Introduzione e Polka Festa d'Imeneo*⁶² e la *Fuga per due violini*, già ricordata (1879), *Misteri del Cuore Mazurka* (1881), *Laudate a solo Tenore con Coro*, riduzione a Organo (1883), *Laudamus e Gratias per baritono in S. Domenico di Casale Monferrato* (1884). Nella stagione autunnale 1884 del Teatro Comunale di Casale dirige il *Guglielmo Tell* di Rossini per l'impresa Bruni & C.⁶³



Locandina del *Guglielmo Tell*, andato in scena al Teatro Comunale di Casale Monferrato nella stagione autunnale del 1884 - ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*.

⁶² ACMU, A, Busta 2, fasc. 25, 1879 / *Biacchi Introd:e Polka Festa d'Imeneo M° Biacchi*. Ne esiste una copia per pianoforte a quattro mani presso il Conservatorio di Milano. Una altra copia per pianoforte solo è nel quaderno dei *Ballabili* (ACMU, A, Busta 3, fasc. 6), trascrizioni e brevi composizioni per pianoforte «ad uso di Giuliana Nicolai Biacchi», la moglie. Di difficile collocazione cronologica, è stato presumibilmente elaborato in quegli anni.

⁶³ ACMU, *Carte Rigi Luperti 1859-1885*, manifesto con i ritratti dei cantanti, del direttore d'orchestra e dell'impresario.

Il 1885 vede la composizione di una delle sinfonie più significative: *La Fornarina*, col chiaro riferimento al celebre dipinto di Raffaello, scritta a Casale per Urbino, corredata di una guida per il direttore d'orchestra.⁶⁴ È evidente che il legame affettivo con Urbino è ancora molto sentito.

Le ultime testimonianze documentarie relative a Casale Monferrato sono il *Gran Duetto Obbligato a Due Cornetti*, trascritto nell'aprile 1885⁶⁵ e *Tota Pulchra es* (maggio 1885), composta da un tal L. Pifferi e dedicata «all'Egregio M° sig. Coriolano Biacchi».⁶⁶

Il ritorno a Urbino

Il definitivo ritorno a Urbino avviene nel 1890.⁶⁷

Durante il suo servizio in Piemonte, durato quasi diciotto anni, a Urbino si susseguono opere liriche celebri al Teatro Sanzio (*Manon Lescaut*, *Il trovatore*, *Andrea Chenier*, *Aida*, *La Bohème* e varie altre). Si ha anche una serata, il 16 aprile 1899, in cui si esibisce Pietro Mascagni, allora direttore del Conservatorio di Pesaro, già divenuto famoso. Si rappresentano melodrammi, si eseguono intermezzi nelle serate di prosa, si danno accademie strumentali e vocali in varie occasioni, con tanto di lodi profuse dai periodici locali per i direttori d'orchestra e i maestri che si sono susseguiti in città per oltre due decenni. Oltre al già ricordato Montanari, è la volta di Luigi Pavoni e di Augusto Alitti. Dal 1906 è in auge il nuovo maestro di violino e direttore Giuseppe Zurlo di Cuneo, vincitore del concorso indetto dal Comune, a cui viene attribuito il merito di aver rivitalizzato la scuola di musica, come circa quaranta anni prima aveva fatto il Biacchi, del quale ora non si fa che qualche sporadica menzione qua e là, e mai in riferimento alla musica o alla direzione d'orchestra. Eppure è presente e attivo. Viene ricordato in occasione del debutto della giovane violinista urbinata Guerrina Romani, che il 21 marzo 1895 ha suonato «una fantasia brillante su motivi di Bellini ed una melodia romantica [opere del Biacchi]. Gli intelligenti hanno notato nella

⁶⁴ ACMU, A, Busta 62, fasc. 6, *Alla R.a Accademia Raffaello in Urbino Coriolano Biacchi / La Fornarina / Sinfonia / Casale Monferrato / Eseguita nel Febb.o 1885 / Urbino L'anno 1895 / Riformata 6 Aprile*. Sulle prime tre pagine è apposto un timbro a secco «Coriolano Biacchi» in caratteri gotici. Alla *Sinfonia La Fornarina* è allegato un quaderno da musica intitolato *La Fornarina Sinfonia a grande orchestra / Coriolano Biacchi / Guida per poter suonare e dirigere / Casale li 12 febbraio 1885*.

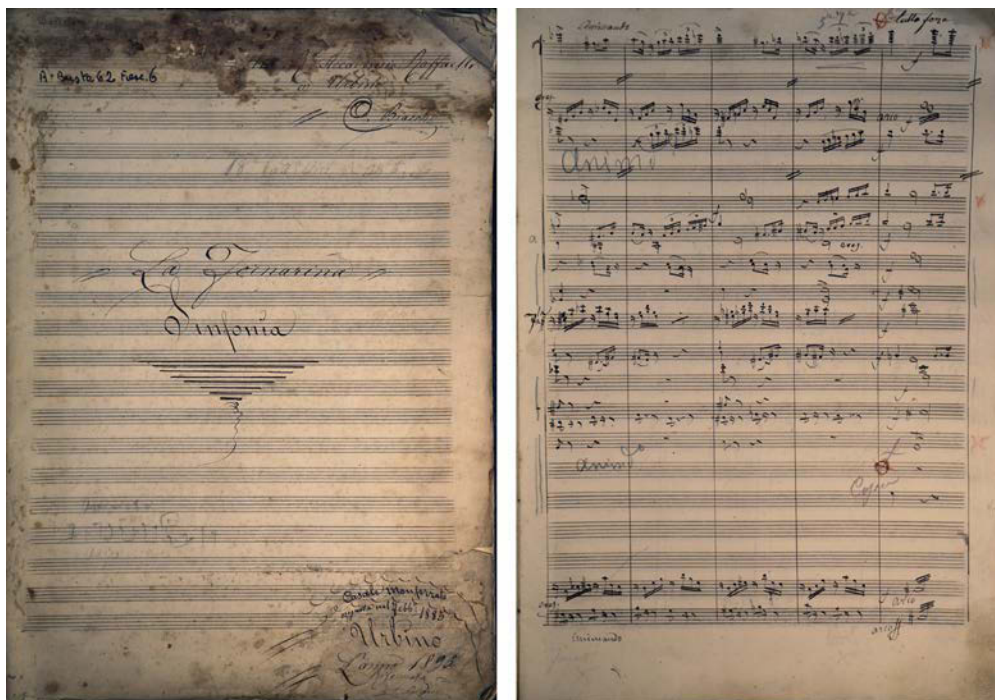
⁶⁵ ACMU, A, Busta 2, fasc. 10, annotazione, *Casale Monferrato / Gran Duetto / nell'Aprile 1885 Riduz.e di C. Biacchi / Gran Duetto Obbligato a Due Cornetti*.

⁶⁶ ACMU, A, Busta 51, fasc. 4, *Tota Pulchra es per Tenore e Baritono / Dedicata all'Egregio M° sig. Coriolano Biacchi da L. Pifferi / Casale 30 Maggio 1895, con l'accompagnamento di armonium o organo*.

⁶⁷ Prof. Coriolano Biacchi, «L'Eco di Urbino», 2 febbraio 1914, necrologio. Riporta la data del definitivo rientro a Urbino.

Romani un bell'attacco d'arco, una intonazione assai sicura e molta espressione, riconoscendo i frutti della eccellente scuola avuta. Alla giovane violinista ed al Prof. Biacchi, che le è sapiente e disinteressato maestro, i nostri rallegramenti».⁶⁸

A Urbino quindi ha continuato a comporre e a rivedere le sue opere, ma solo in poche delle partiture manoscritte ha apposto le preziose annotazioni che ci hanno permesso di stabilire con certezza alcuni momenti salienti della sua vita. È il caso di *Armonia*, scritta in un quaderno di musica prodotto a Torino, sulla cui copertina sono annotati luogo e data: «in Urbino, Genn. 98».⁶⁹ Per la grande quantità di pagine musicali, non è credibile che la sua vena creativa si sia esaurita, considerata la robusta personalità del personaggio.



Frontespizio e prima pagina della Sinfonia *La Fornarina*, Casale Monferrato 1885, revisionata 1895 a Urbino - ACMU, A, Busta 62, fasc. 6.

⁶⁸ Cronaca cittadina. Teatro Sanzio, «Il Corriere Metaurense», 24 marzo 1895.

⁶⁹ ACMU, A, Busta 3, fasc. 29, *Armonia n. 18 Profili*. Sull'etichetta incollata alla copertina sono riportate a matita alcune utili annotazioni: «Marzo 1907»; «in Urbino Genn. 98»; «Nuova», riferito al titolo *Armonia*. La data del 1907 va riferita a una ulteriore definitiva revisione. Parte del quaderno reca il nome della tipografia di Torino (Torino, Tip. Bellardi e Appiotti, Doragrossa, 32).

Si deve attendere il 1904 per leggere ancora il nome del maestro sui periodici urbinati. Egli figura tra i consiglieri della Società Filarmonica, il cui presidente è Francesco Budassi, riunitasi per approvare il nuovo statuto ed eleggere le cariche.⁷⁰

Nel 1907 L'Eco di Urbino per l'ennesima volta tesse gli elogi del maestro Giuseppe Zurlo per aver riportato a nuova vita l'Istituto Musicale e per aver istruito ottimi allievi, che alla fine di agosto hanno dato un saggio nella sala del Consiglio municipale sotto la «magica direzione del loro amato maestro. [...] Dopo il saggio ebbero luogo gli esami di passaggio, a cui assistette pure il nostro egregio Prof. Biacchi, che ha addimosttrato al Maestro tutto il suo compiacimento, per il modo con cui è condotta la scuola, e per il profitto degli allievi».⁷¹

In queste poche testimonianze si intravede la figura del vecchio maestro emerito, la cui esperienza è d'esempio per i giovani e preziosa per la gestione della vita musicale urbinata, ma non è mai invitato a dirigere l'orchestra, neppure quando, per l'inaugurazione della statua di Raffaello, viene replicata la Cantata di Lauro Rossi,⁷² che egli già diresse nel 1883.

Sappiamo infine che «fu per molti anni attivo deputato del Gabinetto di Lettura e fece parte anche della nostra Congregazione di Carità».⁷³

Che Urbino sia stata la sua seconda patria adottiva si comprende non solo dalla sua partecipazione da lontano alle cose urbinati, ma anche dal suo desiderio di finire qui i suoi giorni, nonostante il doloroso conflitto con le istituzioni cittadine e i suoi avversari di tanti anni prima, che lo avevano praticamente oltraggiato e cacciato. Ma il tempo e la sua liberalità, come si è visto, hanno cancellato ogni rancore.

Coriolano Biacchi cessa di vivere il 27 gennaio 1914 a Urbino, dove è sepolto nel cimitero di San Bernardino assieme ai suoi famigliari.

Coriolano Biacchi e il suo tempo

Come altri compositori e maestri più o meno noti del primo Ottocento, anche Biacchi appartiene a quella schiera di musicisti che fanno corona e cassa di risonanza a coloro che hanno segnato un'epoca nella storia della musica e creato generi e stili destinati a orientare il gusto di tutti gli altri adepti, sia nelle grandi città sia nella provincia.

La formazione del Biacchi avviene in un'epoca in cui domina la figura di Saverio Mercadante e dei suoi allievi, tra cui Agostino Mercuri e Teodulo Mabellini, personaggi vicini al nostro musicista, l'uno come collega, l'altro come maestro di composizione. L'insegnamento del Mabellini è stato sicuramente determinante, soprattutto per

⁷⁰ Cronaca. Società Filarmonica, «L'Eco di Urbino», 1 giugno 1904.

⁷¹ Cronaca. Istituto Musicale, «L'Eco di Urbino», 1 settembre 1907.

⁷² Inaugurazione del monumento a Raffaello, «Il Corriere Metaurense», 6 agosto 1897.

⁷³ Prof. Coriolano Biacchi, «L'Eco di Urbino», 2 febbraio 1914, necrologio.

quanto riguarda la cura dell'orchestrazione e della timbrica, derivate da Mercadante, peraltro costantemente documentate e messe in evidenza da chi ha sentito il Biacchi dirigere opere e sinfonie, tanto che sull'immagine del compositore sembra prevalere quella del direttore d'orchestra e dell'apprezzato professore di violino.

In un secondo momento gli operisti come Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, protagonisti assoluti della scena musicale non solo italiana, sono i grandi musicisti a cui il nostro compositore fa riferimento, e così anche alcuni dei maestri che egli ha conosciuto, come Luigi Vecchiotti, Agostino Mercuri, Lauro Rossi, Errico Petrella. Ha legami con Amilcare Ponchielli, probabilmente conosciuto a Milano, e Carlo Pedrotti. Trascrive pezzi di Bellini e Donizetti, ma anche sonate di Haydn, ed elabora in alcune sinfonie motivi e fraseggi rossiniani.

Dalle poche composizioni eseguite ai nostri giorni, delle quali esistono registrazioni amatoriali (*Andante e Variazioni per violino e orchestra* e *Sinfonia in la maggiore*, (Urbino, Stagione concertistica 1995); *Armonia n. 18*; *Sinfonia n. 26*; *Adagio e Variazioni per contrabbasso* (Urbino, Stagione concertistica 1997); Romanze per violino e pianoforte e alcuni pezzi per pianoforte solo presentati al pubblico nel giugno del 2014 a Urbino, in occasione del centenario della morte del musicista, è stato possibile ricavare un giudizio, necessariamente non definitivo, del suo gusto musicale.

Considerata l'epoca piuttosto tarda di composizione di alcuni dei brani sopra elencati, la sua ispirazione sembra insistere e restare entro quell'ambito musicale, che però troverà sempre meno riscontro nel mutato clima morale che segue la fine degli anni del Risorgimento, quando i compositori cercano nuove vie espressive, primo fra tutti lo stesso Verdi, fino a giungere ai così detti veristi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Zandonai, già lontani dalle sonorità di qualche decennio prima. Nel tardo sec. XIX nei teatri e nelle sale da concerto italiane cominciano a udirsi anche le note dei sinfonisti tedeschi e di Wagner, di Giuseppe Martucci e di altri compositori nostrani che intendono riavvicinare i loro connazionali alla musica strumentale, ma a tutti costoro l'ormai anziano maestro di violino, ritiratosi in provincia, non sembra porgere ascolto.

In generale, le pagine eseguite e ascoltate ricordano le ouvertures di celebri melodrammi, come nel caso delle sinfonie per le commemorazioni degli anniversari di Raffaello Sanzio, oppure prevale il canto romantico e sentimentale, soprattutto nelle brevi e delicate romanze per violino e pianoforte, la cui semplice linea melodica, esente da virtuosismi, è interamente affidata al violino, come a un cantante in un'aria d'opera.

Nel repertorio per archi, si distinguono in particolar modo le uniche composizioni pubblicate: la *Fuga a 4* per contrabbasso, due violini e viola e l'*Adagio e variazioni per contrabbasso*. L'esecutore dei due brani e curatore della loro pubblicazione, il contrabbassista Enrico Francioni (nota 57), introduce le due opere con le seguenti note didascaliche:

Nella *Fuga a 4* [...] il contrabbasso, che espone con un certo orgoglio il soggetto principale della fuga preceduta da alcune battute introduttive, ha una parte da protagonista. [...] la parte del contrabbasso non deve essere pensata come una voce che come di consueto raddoppia il violoncello, ma come un 'personaggio' principale. [...] questo titolo ci rimanda alle *Sonate a quattro* del Rossini, [...] ma ci ricollega anche alla musica vocale, come se il tutto fosse un sostegno o un raddoppio di una fuga appunto, ma concepita per le voci.

L'altro lavoro del Biacchi in cui compare il contrabbasso, questa volta con un ruolo decisamente di primo piano, è l'*Adagio e Variazioni per contrabbasso*. [...] il lavoro, pur nella sua brevità è tecnicamente più impegnativo della Fuga e mette in primo piano un certo gusto per così dire rossiniano nel trattare la frase, lo sviluppo del discorso, se pur minimo, la struttura agile e l'organizzazione ritmica soprattutto della *variazione*. È nell'allegro che il pezzo assume aspetti grotteschi ed ironici: qui il contrabbasso è strumento solista a tutti gli effetti con svolazzi e brevi passaggi veloci, soprattutto nell'ultima parte.

Al pianista e compositore urbinato Valentino Bastianelli si deve la paziente trascrizione, la revisione e l'accurata integrazione di tutta la produzione pianistica, per violino e pianoforte e di due arie per basso e pianoforte, il quale ha espresso un suo preciso parere sul materiale esaminato:

Il quaderno dei *Ballabili*, dedicato alla moglie Giuliana, include 2 galop, 12 mazurke, 15 polke, 4 scozzesi, 7 valzer. Sono brevi composizioni facili, caratterizzate dall'assenza di virtuosismi, destinate perlopiù all'intrattenimento privato e familiare, alle divertenti serate danzanti, tra amici di famiglia. Le melodie originali sono prese da temi popolari (tra cui la notissima *Bella Gigogin* di Giorza), o da idee musicali tratte da altre composizioni. Di altro spessore le composizioni per pianoforte e da camera che risentono dell'influenza dei compositori operistici già ricordati. Anche qui il virtuosismo tecnico è assente e prevale il romanticismo delle melodie eseguite dal violino e dalla voce. I brani per pianoforte sono simili a romanze senza parole, dove l'autore tenta uno sviluppo armonico e timbrico più complesso, soprattutto nella composizione *L'Esigliato, romanza senza parole* (una sorta di canto lirico a sfondo autobiografico? dovuto alla vicenda personale a Urbino?). Di particolare interesse la *Marcia Triestina per pianoforte a 4 mani*, dove si avverte l'eco del Risorgimento italiano.

Le opere

È possibile che alcuni quaderni o pagine siano finiti altrove. Va chiarito che ad alcune composizioni, in particolare le sinfonie, l'autore ha apposto un numero che le identifica (per es. *Sinfonia n. 24*), ma tale numero si riferisce molto probabilmente all'ordine cronologico della stesura.

Il presente catalogo è aggiornato rispetto all'inventario pubblicato dal Moranti (nota 2).

Musica vocale sacra

- *Ave Maria, musicata espressamente in onore della B. Vergine che si venera nella Chiesa di S. Croce in Urbino, l'anno 1871*

- *Kyrie*, per coro e strumenti
- *Gloria* [per due tenori e due bassi e orchestra]
- *Laudate pueri a solo tenore con coro. Riduzione a organo* 1883;
- *Laudamus e Gratias a Baritono. In S. Domenico di Casale Monferato* 1884
- *Laudamus* [per canto e orchestra]
- *Laudamus* [per canto e quartetto strumentale]
- *Gratias* per violini, viole, flauto e orchestra;
- *Domine Deus, Terzetto per due tenori e basso a piena orchestra*
- *Qui tollis* [per coro, tenore, basso e orchestra]
- *Quoniam* [per canto, basso e orchestra]
- *Cum Sanctu Spiritu, Fuga reale a tre voci* [per due tenori e basso]
- *Credo* [per coro e orchestra]
- *Credo* [per due tenori, basso e orchestra]
- *Laudate pueri*, guida del coro: Tenori e Bassi
- *Tantum ergo* [per canto e orchestra]
- *Eleison Christe Eleison, Fuga a 5 voci*
- *Crucifixus* [a tre voci e orchestra]

Musica per orchestra e per solista e orchestra. Dieci sinfonie per orchestra (di cui due senza titolo e data), concepite come *ouvertures* in un unico movimento:

- *Sinfonia*, 1860
- *Sinfonia*, 1861 (?)
- *Sinfonia n. 24*, 1862;
- *Sinfonia per il Teatro Comunale* [di Cesena], 1862
- *Sinfonia per orchestra*, 1863

- *Sinfonia n. 26*, 1864
- *Capriccio per orchestra*, 1869
- *Sinfonia in si bemolle OP. 25*, 1870
- *Sinfonia n. 23*, 1871
- *Misteri del cuore, mazurka* [1881]
- *La Fornarina. Sinfonia per grande orchestra*, 1885
- *Armonia n. 18*, 1897 o 1898
- *Andante e variazioni per violino e orchestra*
- *L'abbandonata, mazurka*
- *L'appassionata, mazurka*
- *Armonia*
- *La bella trasteverina, mazurka*
- *Festa d'Imeneo, polka per orchestra*
- *Giuseppina, mazurka*
- *Gnocchi, polka*
- *Lidia, mazurka; Mazurka*
- *O! via, non piangere, mazurka*
- *Per passatempo, polka*
- *Spunta il sol, polka per orchestra*
- *Tempo di valzer*
- *Vita felice, mazurka*

Musica da camera o per piccolo organico

- *Duetto* [per due violini], 1855
- *Una cara rimembranza, romanza per Basso e pianoforte*, 1858?

- *Due fughe in una sola* [per complesso da camera], Firenze 1859
- *Valzer* [per quartetto d'archi], 1861
- *Adagio e variazioni per contrabbasso*, 1873, opera pubblicata in tempi recenti
- *Fuga per due violini, Casale M.* 1879
- *Fuga a quattro del Maestro Biacchi*, 1879 [per contrabbasso, violini, e viola], opera pubblicata di recente
- *Allegretto assai modesto per trombone e pianoforte*
- *Artot ed Austri, su motivi di Bellini e Donizetti*
- *Aria per basso* [e pianoforte]
- *Canone circolare di 4° in 4°* [per cinque strumenti]
- *Due fughe a quattro*
- *Fuga a tre voci con organo, violoncello e contrabbasso*
- *Fuga tonale a 8°; Fughe in stile severo a 2, 3, 4 voci* [per organo, strumenti vari, coro]
- *Gran duetto, obbligato a due cornetti, Ridotto con accompagnamento di orchestra*
- *Gran variationes brillantes con accompagnamento di pianoforte*
- *Una lacrima*, per violino e pianoforte
- Raccolta di melodie per violino e piano [incompleta]: n. 4 *L'abbandono*, n. 5; *Una preghiera*, n. 6; *Una dolorosa memoria*, n. 8; *Una lacrima*, n. 9; *Melodia*, n. 10; *Melodia romantica*; Raccolta di melodie romantiche per violino e piano (*L'Abbandono*, n. 4)
- *Concerto per violino n. 20 sopra vari motivi di Bellini* [per violino, viola e violoncello]
- *Concerto per violino n. 19 sopra vari motivi di Bellini* [solo parte del violino]

Musica per pianoforte

- *Ballabili* [Album di pagine pianistiche facili ad uso della moglie Giuliana]
- Canzone napoletana ridotta per pianoforte [Santa Lucia]
- *L'Esigliato, romanza senza parole; Giulia Gentil*, arietta per pianoforte
- *Il canto degli italiani* [trascr. da Michele Novaro]
- *Marcia triestina per pianoforte a 4 mani*
- *Ricordo, valzer*
- *La divoratrice di cuori* [marcia; breve pagina rinvenuta nel giugno 2014 in casa Rigi Luperti]

Opere didattiche

- Trascrizioni per esercitazioni varie e appunti diversi
- *Accordatura più forte* [esercizio per violino]
- *Andamenti con dissonanze e ritardi sopra la scala diatonica e cromatica, 1859*
- *Fuga Reale, esercizio per la sincope per due violini*
- *Metodo per tromba; Metodo per trombone e [a] piston*
- *Piccolo istradamento all'armonia*
- *Quadro generale di tutte le dissonanze, bassi e rivolti*
- *Tuoni che hanno naturalmente la 3° maggiore*
- Frammenti di studi musicali per orchestra o piccolo organico

Trascrizioni

- *Sepulto Domino / Responsorio a 4 da cantarsi la mattina del Giovedì Santo al S° Sepolcro del M° Brunetti scritto in Urbino nel 1814 / C. Biacchi 1873* [da Antonio Brunetti]
- *Messa* [parte del violino]
- *Suonate per due violini e basso* [da F. J. Haydn]

- *Stornello napoletano per pianoforte solo* [da Mercadante]
- *Tantum ergo a Tenore e Basso* [da J. Nichetti]
- *Cum sanctu spiritu, fuga del tono e parti per uso di C. Biacchi* [da Terenzio Ortolani]
- *Tota Pulchra es per Tenore e Baritono / Dedicata all'Egregio M° sig. Coriolano Biacchi da L. Pifferi / Casale 30 Maggio 1895*
- *Alla stella confidente, romanza* [trascr. per pianoforte da Vincenzo Robaudi]
- *Spirto gentil, aria* [da Bellini]
- *Tre grandi studi per due violini* [da Ch.-A. De Beriot]
- *Intrigue, polka* [per orchestra, trascr. per orch. da A. Baur]

Dell'intero corpus di composizioni sono state eseguite in pubblico ai giorni nostri:

- Urbino, 26 novembre 1995, Teatro Sanzio: *Andante e variazioni per violino e orchestra d'archi* (solista Michele Bartolucci); *Sinfonia in la maggiore*.
- Urbino, 16 febbraio 1997, Teatro Sanzio: *Armonia n. 18 per orchestra; Sinfonia n. 26 per orchestra; Adagio e Variazioni per contrabbasso solista e orchestra di fiati*, al posto degli archi, (solista Enrico Francioni). Orchestra dell'Accademia Filarmonica Urbinate, diretta da Michele Mangani.
- Urbino, 8 settembre 2010, Sala Conferenze Serra d'Inverno del Palazzo Ducale, in occasione della celebrazione dei 150 anni della liberazione di Urbino (8 settembre 1860), a cura del prof. Stefano Orazi (Istituto di Storia del Risorgimento di Pesaro) e Carlo Inzerillo: *Giulia gentil, Marcia triestina per pianoforte a 4 mani* (pianoforte, Valentino Bastianelli; secondo pianista, Andrea Giovannelli).
- Urbino, 7 giugno 2014, Sala Raffaello del Collegio Raffaello: *Romanze per pianoforte Giulia gentil, L'esigliato, Alla stella confidente* (trascr. da Robaudi); Sei composizioni per violino e pianoforte: *Melodia romantica, Una dolorosa memoria, Una lacrima, Una preghiera, Melodia, L'abbandono*; dal quaderno *Ballabili. Ad uso di Giuliana Nicolai Biacchi: Mazurca n. 2 La Strisciante, Mazurca n.10 Lidia, Lancieri Avant deux* (trascr. da Bohlman), *Valzer n. 1 Telegrammi*,

Valzer n. 7. Ricordo, Galop n. 2, Scottish n. 4, Polka n. 1, Marcia triestina per pianoforte a 4 mani (secondo pianista Lorenzo Gamboni). Violino, Michele Bartolucci; pianoforte, Silvia Duchi. Revisioni del M° Valentino Bastianelli, concerto organizzato dalla associazione Il Setticlavio, a cura di Carlo Inzerillo.

APPENDICE

Firenze, 24 luglio 1861. Lettera del compositore Teodulo Mabellini

Pregiatissimo Signore

Mi seppe graditissima cosa l'esprimere la mia opinione sull'idoneità del Giovane Maestro Sig. e Coriolano Bicchi, poiché non posso che esporla ad esso favorevole in ogni rapporto. Ebbi luogo di ammirare la di lui franchezza nel dirigere l'Orchestra al Teatro Alfieri nella decorsa Stagione di Primavera. Egli possiede tutte le qualità inerenti all'ufficio di direttore, cioè accuratezza e verità dei movimenti, sicurezza nel regolare la misura, prontezza nelle singole correzioni, osservanza rigorosa del colorito, e buona intelligenza nel secondare il cantante e guidare le masse. Dal lato della conoscenza teorica e pratica dell'istrumento so essere il Bicchi assai esperto, ed abile, avendolo avuto sotto la mia direzione in varie musiche nella Romagna, e qui in Firenze. Sono perciò di parere che il Bicchi potrà pienamente corrispondere agli obblighi annunziati nell'avviso di Concorso per l'impiego di Maestro della Scuola Comunale d'istrumentali a corda, e direttore d'Orchestra nella Città di Faenza. Ed io con tutto il piacere dirigo a V. S. queste linee, in risposta al gentile suo foglio de' 22 corrente, le quali, ove occorra, potranno valere come documento comprovante l'idoneità del giovane Maestro sopraannunciato. [...]

Firenze 24 luglio 1861 / Devotissimo Servo T Mabellini

Firenze, 6 Agosto 1861. Attestato rilasciato dal R. Istituto Musicale di Firenze
Io sottoscritto Professore nella Classe dei Maestri di Cappella del R. Istituto Musicale di questa Città: attesto che: il Sig. Coriolano Bicchi di Cesena; ha esercitata in Firenze la professione di musicista con molto decoro, e vera soddisfazione del pubblico, come degli intelligenti; sia come direttore di Orchestra, nella qual branca fù riconosciuto abilissimo; sia come professore di Violino. Cavalier Ferdinando Giorgetti, Maestro di perfezionamento di Violino nel R. Istituto di Musica. [...]

Firenze, 6 agosto 1861. Attestato rilasciato dal Presidente della Accademia dei Risoluti, proprietaria del R. Teatro Alfieri di Firenze, Giovanni Cino Mossi

A di 6 Agosto 1861 in Firenze

Attesto per la verità il sottoscritto come Presidente della Nobile Accademia dei Risoluti Proprietaria del R. Teatro Alfieri di Firenze, qualmente il Sig. r Prof. e di

Violino Coriolano Biacchi abbia prestato l'opera sua di Maestro, e Capo d'Orchestra nel loro suddivisato Teatro per due successive stagioni con piena soddisfazione di essi Accademici, Impresari, Artisti, e Pubblico, e ciò in due stagioni di molto impegno ed interesse, trattandosi che in quella della Primavera 1861 agiva il Celebre Bottero, e l'altra dell'estate med. 1861 che si dava Opera seria con diversi cantanti di rinomanza, e di credito. Tutto ciò esprimo per la pura verità, e col pieno consentimento di tutti i miei Ill.mi Sig. Colleghi particolarizzando fra questi il Sig. Camilli Galli Provveditore della nostra Accademia. [...]

Pescia, 5 Ottobre 1863. Attestato redatto dal compositore Giovanni Pacini

Si attesta da me sottoscritto che il Signor Coriolano Biacchi di Cesena è meritissimo Concertista di Violino quanto abile Direttore d'Orchestra possedendo tutte quelle cognizioni, sì pratiche, che Teoriche che all'uopo si richiedono. Tanto in fede Cav. Giovanni Pacini Presidente onorario del R. Istituto Musicale di Firenze. [...]

Urbino, 5 marzo 1864. Comunicato del Comune di Urbino

[...] Avendo questo Consiglio Comunale, nella seduta del 1° febbraio scorso, stabilito d'istituire per un triennio un posto di Primo Violino Direttore d'Orchestra e Maestro degli strumenti d'arco coll'annuo assegno di L. 1064, nominò nella stessa seduta a tale posto la S. V. Ilma della cui distinta capacità erasi già accertato non solo per autorevoli attestazioni, ma anche con prova di fatto nella stagione del passato carnevale. [...]

Urbino, 1 aprile 1867. Comunicazione di delibera del Consiglio di Reggenza della Cappella Musicale

La Reggenza nella sua tornata del 23 marzo or decorso, rispondendo ad una interpellanza del Municipio relativa al posto di Primo Violino Direttore d'orchestra dalla S. V. occupato, mentre deliberava che si doveva chiedere al Comune la continuazione dell'annuo sussidio fin qui somministrato, risolveva anche di riconoscere come proprio, tale impiegato, per la cui opera tanto bene Onorevole e tanto decoro venne alla Cappella, ed al Paese [...]

Il Sindaco Presidente E. Salmi

Casale Monferrato, 12 Dicembre 1872. Comunicazione del Comune di Casale Monferrato

[...] Ho l'onore di notificarle che la Commissione per la Scuola di Musica in sua seduta di ieri eleggeva la S.V. al posto di primo Violino, Direttore d'orchestra e Maestro della scuola d'arco collo stipendio annuo di £ 1500 e gli altri emolumenti d'uso. Mentre sono lieto di notificarle quanto sopra, devo a nome della Commissione sullodata porgerle invito di volersi recare in Casale in tempo utile per dirigere le prove dell'Opera che deve andare in iscena col 25 corrente. [...]

Milano, 14 Luglio 1877. Dichiarazione di Alberto Mazzuccato, Direttore del R. Conservatorio di Musica di Milano

Consta al sottoscritto che il Sig.r Maestro Coriolano Biacchi di Cesena, oltre che essere distintissimo Professore di Violino, è anche abilissimo Direttore d'orchestra, come ne diede prova incontrastabile e nei molti teatri in cui la intelligente opera sua venne richiesta; alla quale ebbe occasione di far plauso anche il sottoscritto.

Il Direttore A. Mazzuccato

Napoli, 29 ottobre 1877. Lettera di Lauro Rossi a Coriolano Biacchi

[...] Pregiatissimo Sig. Maestro Biacchi. Dalle notizie private che ho ricevuto e dai giornali, rilevo l'interesse veramente coscienzioso ed artistico che Ella ha provato nel concertare e dirigere su codeste scene la mia opera La Contessa di Mons. La di Lei premura a mio riguardo ha diritto a tutta la mia riconoscenza ed io mi offro tutt'a Lei, se potessi mai in qualche opera esserle utile, per mostrarle il grato animo mio. La prego eziandio ringraziare a quanti, seguendo i di Lei nobili principi, contribuirono al buon esito del mio spartito [...].

Aff.mo Collega Lauro Rossi

Urbino, 30 Marzo 1883. Lettera di Lauro Rossi a Coriolano Biacchi

Caro Amico e Maestro Coriolano Biacchi. Non posso lasciare questa cortese città senza dirvi una parola che esprima la mia ammirazione e riconoscenza per la premurosa efficacia che avete preso nella direzione artistica della mia Cantata in onore del sommo Raffaello. Io già n'ebbi altra prova della vostra valentia, e vera coscienza d'arte in occasione della messa in scena, anni or sono, al teatro di Casale la mia opera La

Contessa di Mons, e quindi le affettuose prove di stima ed affetto da voi prodigatemi ora in Urbino non hanno fatto che confermare il mio più alto apprezzamento per vostro peregrino merito: per cui lasciate che di tutto cuore vi ringrazio, e che chiami fortunati quei Maestri compositori che vi avranno ad interpretare dei loro lavori. Una stretta di mano, un Addio con la speranza di un a rivederci.

Vs Aff: Amico e collega Lauro Rossi

Napoli, 14 aprile 1883. Lettera di Lauro Rossi a Coriolano Biacchi

All'Egregio Maestro Sig. Coriolano Biacchi presso il Sig. Giuseppe Nicolai Urbino. [...] Amico Carissimo e M.ro Biacchi. Voi sempre gentile con me, ieri sera si ebbe novella col telegramma che mi diceva l'esito felice prova della mia Cantata replicata in codesto teatro in seguito dell'opera Fausto. Nell'esprimere a voi le mie più sentite espressioni di riconoscenza, vi prego eziandio ripeterle agli esecutori di quel mio componimento che solo può aver acquistato un qualche pregio per la poesia e per il nome a cui è dedicata cioè al Grande Raffaello. Addio e seguitate ad amare il vos. Aff. Amico Lauro Rossi. Saluti agli amici.

Dizionario dei liutai marchigiani e umbri

di Antonio Moccia

La stesura originale di questo testo è apparsa nel libro *The Violin Maker of Central Italy – Marche and Umbria*,¹ di Florian Leonhard, maestro liutaio in Londra. Leonhard, appassionato e competente esperto della liuteria marchigiana e umbra, per oltre un decennio è andato alla ricerca di strumenti di quella provenienza geografica, sia in loco, sia negli ambienti di musicisti e collezionisti italiani e internazionali. Il frutto dei suoi sforzi è raccolto nella pubblicazione poc' anzi citata che è, a oggi, il più completo e ampio catalogo iconografico di strumenti ad arco marchigiani e umbri. Allo scopo di comprendere meglio, corroborare oppure mettere in discussione quanto lo stile, le tecniche costruttive e le caratteristiche strutturali degli strumenti suggerivano, Leonhard ha commissionato all'autore di questo saggio un'attenta ricognizione delle fonti bibliografiche volta a raccogliere e vagliare criticamente le informazioni già note sui liutai marchigiani e umbri, fornendogli inoltre la riproduzione di quei documenti d'archivio che aveva reperito negli archivi locali.² Tali documenti ci hanno permesso di correggere e ampliare le conoscenze su alcune delle figure più importanti.

Il testo originale, in sintonia con il lettore-tipo cui era destinato, ha un taglio più discorsivo, ma considerata la natura e le finalità altre di questa nuova destinazione abbiamo scelto di rendere le voci più stringate e concise, secondo uno stile consono a un dizionario. Abbiamo però applicato tale criterio con una certa elasticità. Poiché i dati offerti dagli scrittori del passato che si sono occupati di liuteria sono spesso imprecisi e talvolta basati su etichette alterate per ragioni di lucro o su informazioni tramandate senza i necessari riscontri d'archivio, si è deciso di conservare in nota i riferimenti archivistici alle fonti reperite. Inoltre alcune voci sono dei veri e propri schizzi biografici che abbiamo lasciato quasi inalterati poiché riguardano vicende inestricabili di interi gruppi familiari (è il caso dei Forni e dei Mariani): la riscrittura di tali voci avrebbe comportato anche inutili ripetizioni e fastidiosi rimandi. Altra libertà che ci siamo concessi riguarda la citazione dei nomi di personaggi (musicisti, commercianti, nobili committenti, semplici conoscenti ecc.) apparentemente non in diretto rapporto con la liuteria, ciò allo scopo di evidenziare il contesto familiare e, più estesamente, sociale in cui si collocava l'attività del liutaio. In questo modo si è inteso fornire ulteriori elementi per l'approfondimento della ricerca sui singoli liutai. Il lettore avvezzo alla saggistica musicologica non si stupisca per l'ampio uso di

¹ *The Violin Maker of Central Italy – Marche and Umbria*, Londra - Cremona, Florian Leonhard - Edizioni Novecento, 2011.

² Le ricerche negli archivi sono state commissionate ad Anna Cecilia Poletti e Maria da Gloria Leitao Venceslau.

documentazione proveniente dai registri anagrafici delle parrocchie (i cosiddetti libri d'anime) e dagli estimi catastali. Bisogna considerare che la storia della liuteria ha ancora poche conoscenze che si possono ritenere consolidate e definitive, sia perché piagata da annose falsificazioni di strumenti ed etichette, sia perché è entrata solo occasionalmente negli ambiti accademici della ricerca. La quasi totalità di coloro che hanno scritto di questo tema sono liutai, restauratori, commercianti, musicisti e collezionisti la cui competenza e passione ha spesso sopravanzato la rigorosità metodologica ed esegetica. Infine, poiché sul piano dell'organizzazione produttiva i liutai erano più vicini ai pittori che non ai musicisti, gli estimi sono preziosi per valutare la fortuna delle botteghe artigiane.

Alla fine di ogni lemma vengono indicate tra parentesi quadre le sigle delle principali fonti bibliografiche citate la cui descrizione si trova in coda a questa nota introduttiva (insieme all'elenco delle sigle archivistiche). Del dizionario biografico di Radiciotti e Spadoni, considerata la natura di quel testo, si offre anche il riferimento archivistico relativo alle schede citate.³ Come già accennato, nelle note in calce si possono leggere i riferimenti archivistici alle fonti consultate, oltre a specifici contributi bibliografici riguardanti i singoli liutai.

È infine necessario aggiungere altre due avvertenze. Si è scelto di includere nel dizionario i liutai nati nelle Marche e in Umbria (e in alcune zone limitrofe), anche se hanno lavorato altrove o magari sono considerati appartenenti ad altre scuole regionali; così come sono compresi liutai che, sebbene nati altrove, hanno lavorato in queste regioni. Inoltre, considerate le caratteristiche particolari della liuteria marchigiana e in generale della liuteria italiana dei secoli scorsi, si è scelto di includere anche i costruttori di strumenti a pizzico perché, il più delle volte, la figura era indistinguibile da quella del liutaio.

La bibliografia consultata consiste di dizionari e specifici contributi sulla liuteria marchigiana o singoli liutai. Come già accennato, tali dizionari, sebbene preziosissimi, riportano nella gran parte dei casi notizie desunte da analoghi lavori precedenti, in particolare per quei liutai che appartengono a un passato più o meno remoto rispetto alla data di pubblicazione dell'opera. Invece nel caso dei liutai contemporanei le informazioni sono spesso di prima mano, ottenute direttamente dagli stessi liutai oppure da corrispondenti bene informati: è questo il caso del dizionario di Vannes, di certo il lavoro più completo e accurato tra quelli consultati. Un discorso a parte merita il prezioso lavoro purtroppo incompiuto di Radiciotti e Spadoni: molte

³ Il dizionario consiste di un'ampia raccolta di appunti manoscritti e schede riassuntive. Per la consultazione è necessaria la *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, a cura di Ugo Gironacci, Marco Salvarani; con saggi bio-bibliografici di Paola Ciarlantini e Marta Mancini; introduzione di Elvidio Surian, Fermo, Associazione marchigiana per la ricerca e valorizzazione delle fonti musicali, [1993]. Esiste anche una versione on line consultabile all'indirizzo: <http://www.cultura.marche.it/musamarche/arim/dizio.htm> (ultimo accesso settembre 2014).

delle segnalazioni lì contenute traggono origine da sondaggi bibliografici, mentre sono pochi i casi per cui furono effettuate ricerche d'archivio. Tuttavia grazie alle schede di Radiciotti e Spadoni alcuni nomi di liutai sono stati salvati dal completo oblio. Le monografie, quella di Gabrielli, ma soprattutto quella recentissima di Di Sabatino, sono ovviamente più ricche di informazioni rispetto ai dizionari perché scritte da persone che hanno lavorato in loco. In particolare il lavoro di Di Sabatino ha permesso di fissare dati su liutai del recente passato altrimenti di difficile reperimento, e ha delineato con efficacia quei decenni del secondo dopoguerra in cui un brillante e attivissimo cenacolo liutario si era costituito intorno alle figure di Gioacchino Pasqualini, Costantino Celani e Cesare Castelli.

Vogliamo chiudere questa nota introduttiva con alcune riflessioni che sorgono da uno sguardo d'insieme sul materiale qui raccolto. Uno dei primi elementi che risalta è la centralità assoluta di Pesaro nei primi secoli della liuteria marchigiana (dalla metà del Cinquecento ai primi decenni del Settecento), una centralità che non è solo regionale. Se consideriamo la quantità di nomi che emergono dagli archivi pesaresi e la si paragona a quella dei centri liutari coevi, l'immagine che ne emerge è di grande vitalità: Carlo Cortesi; Domenico da Pesaro; Tibaldo Fattorini; Pier Lodovico Filippucci; Giovanni Antonio e Stefano Forni; Fabio, Antonio e Lodovico Mariani; Giambattista Rolini; Sabatino Sacchini; Sante da Pesaro; Francesco e Giovanni Battista Spadari. Pesaro non sfigura di fronte a Brescia, che poteva vantare un numero cospicuo di liutai nei decenni precedenti la peste di manzoniana memoria;⁴ surclassa Cremona dove la liuteria era una attività limitata pressoché alla sola famiglia Amati, almeno fino a quando Nicolò Amati non aprì le porte della bottega di famiglia a collaboratori esterni negli anni Quaranta del Seicento.⁵ Probabilmente solo i grandi centri come Venezia, Roma e Napoli avevano attività liutarie paragonabili.⁶ Finora nessuno sforzo è stato fatto per ricostruire la liuteria pesarese nel suo complesso, per delinearne le caratteristiche storiche e stilistiche, lo sviluppo e i motivi della sua decadenza nei primi decenni del Settecento. Riteniamo che la causa sia da ricercare nella scarsità di strumenti superstiti: un confronto con il numero di esemplari

⁴ La sintesi più recente è: *Liutai in Brescia, 1520-1724*, [Cremona], Eric Blot edizioni, 2008.

⁵ Per inquadrare la liuteria della famiglia Amati si veda: *Andrea Amati Opera Omnia, les violons du roi*, a cura di Fausto Cacciatori, Cremona, Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco e Consorzio Liutai Antonio Stradivari, 2007; *Un corpo alla ricerca dell'anima, Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*, a cura di Renato Meucci, Cremona, Ente Triennale Internazionale degli Strumenti ad Arco e Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona, 2005; *Il DNA degli Amati, una dinastia di liutai a Cremona*, a cura di Fausto Cacciatori, Bruce Carlson, Carlo Chiesa, Cremona, Consorzio Liutai Antonio Stradivari, 2006.

⁶ Per la liuteria veneziana si veda: Stefano Pio, *Viol & lute makers, Venice 1490-1630*, Venice, Venice Research, 2011; Id., *Violin and lute makers of Venice 1640-1760*, Venezia, Venice Research, 2004; Id., *Liuteri & sonadori, Venezia 1750-1870*, Venezia, Venice Research, 2002. Per la liuteria romana si veda: Claude LEBET, *Roma & i suoi liutari, storia della liuteria romana dal secolo 16° al secolo 18°*, Roma, C. Lebet, 2007. Napoli attende ancora un lavoro di sintesi.

provenienti dalle città succitate è decisamente impietoso. Inoltre, nel passato, individui di pochi scrupoli hanno spesso alterato le etichette degli strumenti per scopi di lucro e ciò è avvenuto con particolare frequenza proprio nella liuteria pesarese i cui strumenti ad arco sembrano avere un aspetto più ‘arcaico’ rispetto ai coevi strumenti cremonesi che dall’Ottocento in poi hanno incarnato il canone stilistico per eccellenza di liutai e musicisti.⁷ È quindi assolutamente necessario verificare quanto le tecniche costruttive e le scelte strutturali permettono di ipotizzare alla luce delle informazioni che si desumono dalle ricerche d’archivio. Il nostro auspicio è che qualche istituzione possa dar vita a un progetto di ricerca che riesca a illuminare il contesto produttivo pesarese nei suoi legami con il mondo musicale e artistico dell’epoca: a tal fine sarebbe necessario un ampio censimento degli strumenti sparsi per il mondo e, ovviamente, sistematiche ricerche d’archivio.

Nel Settecento e nell’Ottocento la figura del liutaio cambia radicalmente. Se tra i pesaresi appena citati i professionisti erano probabilmente la maggioranza, in questi due secoli la liuteria diviene appannaggio soprattutto di contadini o artigiani legati al mondo agricolo (falegnami, ebanisti e ‘meccanici’, in pratica artigiani che realizzavano lavori di precisione) per i quali la costruzione di strumenti ad arco o a pizzico era una delle tante attività e non l’unica: i Galeazzi con il loro lignaggio sono un’eccezione per un verso; Andrea Postacchini, forse l’unico professionista, per un altro. Gli strumenti del periodo hanno spesso un aspetto ‘rustico’, sono efficienti ma non raffinati nello stile costruttivo, anche se i migliori esiti sono prodotti di altissimo valore (ci riferiamo in particolare agli strumenti di Giuseppe Odoardi, Andrea Postacchini e Giuseppe Baldantoni). In linea generale è una liuteria che sembra reinventarsi a ogni generazione: si impara l’arte da soli, imitando gli strumenti che capitano fra le mani, e la si tramanda solo in famiglia. Le somiglianze tra gli strumenti del periodo sono troppo generiche per tracciare legami che vadano oltre la semplice reciproca conoscenza del lavoro tra i liutai di una stessa zona o paese. Anche al riguardo sono rare le eccezioni: i Galeazzi probabilmente si prodigarono nel diffondere conoscenze di origine manualistica, ma i loro strumenti non permettono di qualificarli come ‘maestri’. Pesaro non è più il centro privilegiato, ma la liuteria è diffusa su tutto il territorio umbro-marchigiano, con una leggera prevalenza dell’ascolano nel contesto marchigiano.

Nel Novecento la figura del liutaio-tipo non è diversa da quella che opera nelle altre regioni italiane. I liutai non provengono più prevalentemente dal mondo agricolo, ma traggono leve tra i musicisti e la piccola borghesia cittadina. Come nei due secoli precedenti i liutai a tempo pieno sono in numero minore rispetto ai ‘dilettanti’, tra i quali però si incontrano spesso artigiani di buon livello. La trasmissione del

⁷ Per la penetrazione dei modelli cremonesi nelle prassi liutarie italiane ed europee si veda: *Originali modelli e copie, il Cannone di Nicolò Paganini e la natura morta musicale: due casi a confronto*, a cura di Cinzia Manfredini, Cremona, Consorzio liutai e archettai Antonio Stradivari, 2001.

sapere presenta per lo più le caratteristiche del passato, ma ad Ascoli, nei decenni centrali del Novecento, si crea un vero e proprio circolo di apprendisti e nuovi liutai intorno alla figura di Costantino Celani prima e Cesare Castelli poi. Ed è di grande speranza apprendere che tuttora nell'ascolano un nutrito gruppo di liutai porta avanti un artigianato saldamente ancorato ai modelli locali e che resiste alla penetrante forza omologatrice che la Scuola internazionale di liuteria di Cremona, con la sua efficacissima capacità formativa, esercita non solo nel contesto nazionale ma anche in ambito internazionale.

SIGLE BIBLIOGRAFICHE

A: Giovanni ANTONIONI, *Dizionario dei costruttori di strumenti a pizzico in Italia dal XV al XX secolo*, Cremona, Turris editrice, 1996.

DB: Giuseppe RADICIOTTI e Giovanni SPADONI, *Dizionario biografico*, inedito, Biblioteca comunale Mozzi Borgetti di Macerata.

DS: Massimo DI SABATINO, *Musicisti storici e liutai della provincia di Ascoli Piceno*, Acquaviva Picena, Fast edit, 2013.

J: Karel JALOVEC, *Encyclopedia of violin-makers*, translated by J.B. Kozák, London, P. Hamlyn, 1968.

N: Gualtiero NICOLINI, *Liutai italiani di ieri e di oggi: dall'Ottocento ai nostri giorni*, Cremona, LAC, 1991.

G: Riccardo GABRIELLI, *I liutai marchigiani*, Roma, Edizioni Psalterium, 1935.

V: René VANNES, *Dictionnaire universel de luthiers*, 3. éd. revue et augmentée, Bruxelles, Les amis de la musique, 2003.

SIGLE ARCHIVISTICHE

ASAP: Archivio di Stato di Ascoli Piceno

ASA: Archivio di Stato di Ancona

ASP: Archivio di Stato di Pesaro

ADP: Archivio Diocesano di Pesaro

ADA: Archivio Diocesano di Ancona

AGOSTINELLI LUIGI

Gubbio (PG) 26.I.1891 – Torre Pellice (TO) 1976 ca.

Musicista che si occupò di liuteria da autodidatta e da amatore. Partecipò alla seconda guerra mondiale e fu fatto prigioniero in Kenya. Nel periodo di detenzione sembra riuscì a costruire qualche strumento. Ha lavorato anche a Milano. Si stabilì a Torre Pellice verso la fine della sua vita.

[J, N, V]

ALBANI LEOPOLDO

Ancona 1883 *fl.*

Secondo Vannes un restauratore di strumenti musicali attivo ad Ancona nel 1883. Il suo nome si ricava da una chitarra di G. B. Fabricatore da lui restaurata e ora conservata al Musikinstrumenten-Museum dell'Università di Lipsia. Non ha alcuna relazione con la famiglia tirolese degli Albani, alcuni dei cui membri furono attivi in Italia tra il XVII e il XVIII secolo.

[A, J, V]

ANTOLINI FRANCESCO

Grottammare (AP) 10.III.1771 – Macerata 11.III.1841

Il primo a segnalare l'attività liutaria di questo poliedrico intellettuale è Di Sabatino. Fu attivo in gioventù a Norcia come violinista e liutaio, ma presto si portò a Milano dove visse fino al 1836. Ampia la pubblicistica da lui prodotta tra cui un opuscolo di interesse liutario.⁸

[DB (Rad. 152-160, 5541v<i>, 5610r<ii>, 5899r<iv>), DS]

ANTONIO DI ANCONA

Ancona 1723 *fl.*

È il nome di un oscuro liutaio attivo ad Ancona intorno al 1723. “Di Ancona” potrebbe indicarne la provenienza più che essere un cognome. Se così fosse, potrebbe trattarsi di quel Antonio Telvi citato da Billé⁹ per un violino datato per l'appunto 1723.

[J, V]

ASSALONE GASPARO

Gabrielli riprende questo nome da Lütgendorff,¹⁰ ma già lo studioso tedesco chiarisce trattarsi di un nome di fantasia assonante con quello del liutaio bresciano Gasparo da Salò.

[G]

⁸ Osservazioni su due violini esposti nelle sale dell'i. r. Palazzo di Brera, uno de' quali di forma non comune, Milano, Pirola, 1832.

⁹ ISAIA BILLÉ, *Gli strumenti ad arco e i loro cultori*, Roma, Ausonia, 1928, p. 99.

¹⁰ Willibald L.F. VON LÜTGENDORFF, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt A.M., Keller, 1904, s.v.

AUGUSTINUS CITARAEDUS

Urbino 1632 *fl.*

Si ricava questo nome dall'etichetta di una cetra conservata al Victoria and Albert Museum di Londra.

[A]

BAIOCCHI UGO

Ascoli Piceno 11.II.1895 – Ascoli Piceno 19.IX.1913

Da giovane fu avviato al lavoro di falegname ed ebanista e come tale risulta descritto negli atti anagrafici. Nel contempo praticò la musica, imparando a suonare il violino con Francesco Attilio Palermi, un professore piuttosto noto nella sua città (fu docente anche di Antonio Fabiani). Baiocchi fu cantore nella Cappella musicale della cattedrale ascolana. Secondo Gabrielli, desiderando costruirsi un proprio violino, iniziò con l'imitare uno strumento seriale, ma presto cercò la guida e i consigli di Adelino Galeazzi. Questi però morì ultraottantenne nel 1910, quando Baiocchi aveva appena quindici anni: non è quindi ipotizzabile un vero e proprio apprendistato. Risiedeva in via Rua lunga al n. 5.¹¹ Morì celibe e non ebbe allievi. Non ebbe tempo sufficiente per sviluppare appieno le proprie capacità e il suo lavoro rimasto piuttosto elementare.

[DB (Spa. 1223:85), DS, G, J, V]

BALDANTONI ANNIBALE

Ancona 21.IX.1820¹² – Ancona post 1848

In un almanacco della città di Ancona del 1848,¹³ uno dei figli di Antonio Baldantoni, Annibale, è annoverato insieme alla zio Giuseppe tra i «Fabbricatori d'Istromenti da fiato a da corda». Sappiamo però da altre fonti (un censimento del 1848) che la sua occupazione principale era quella di ingegnere meccanico.¹⁴ Possiamo ipotizzare quindi che, come già il padre, abbia svolto la sua attività liutaria come collaboratore dello zio Giuseppe.

BALDANTONI ANTONIO

Ancona 23.I.1779¹⁵ – Ancona 26.II.1854¹⁶

Fratello di Giuseppe, Antonio Baldantoni fu secondo Radiciotti anche liutaio. Principalmente era un armaiolo e un ingegnere meccanico, attività che svolse prima

¹¹ ASAP, *Registri anagrafici*, foglio di famiglia n. 5318.

¹² ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Registro dei battesimi* 1820.

¹³ Evaristo MASI, *Almanacco della città e provincia di Ancona per l'anno bisestile 1848 anno 3*, Loreto, Tip. dei Rossi, 1848, p. 154.

¹⁴ ASA, *Registro generale della popolazione di Ancona 1848*.

¹⁵ ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Registro dei battesimi* 1779.

¹⁶ ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Libro dei morti* 1854.

al fianco del padre Natale e poi del fratello minore Giuseppe. Non è da escludere quindi che con quest'ultimo abbia collaborato anche nel campo della liuteria, il settore di maggiore interesse per Giuseppe. Nell'atto di morte viene definito «tenente e controllore d'armi».

[DB (Rad. 211-212)]

BALDANTONI GIUSEPPE

Ancona 28.III.1784 – Ancona 05.I.1873

Figlio di Natale e Barbara Casali,¹⁷ fu battezzato con il nome di Giuseppe Ludovico Mariano Alessandro. Il padre apparteneva a una famiglia di costruttori di armi, strumenti di precisione, strumenti ottici e macchinari industriali, una tradizione che la famiglia, nelle sue diverse ramificazioni, proseguì nel corso di tutto l'Ottocento.

Giuseppe fu iniziato presto all'attività familiare. In un atto del 1812 il padre Natale viene definito «armajolo con bottega e due lavoranti». I due lavoranti in questione erano Antonio e Giuseppe che in quegli anni vivevano ancora in casa del padre.¹⁸ Radiciotti annota tra le sue carte il testo di una pubblicità a stampa in italiano e francese dove si dice che i Baldantoni fabbricavano armi da fuoco e da taglio, strumenti geodetici, nautici, ottici e musicali. Sono diversi gli storiografi locali che si sono occupati delle attività di questa famiglia.¹⁹ Giuseppe si interessò sin da giovane anche di musica, studiando sotto la guida di Emanuele Nappi, buon insegnante e restauratore dilettante. Sembra che, secondo Gabrielli, insegnasse ai suoi allievi anche la manutenzione del proprio strumento. Giuseppe nel 1827 partecipò come contrabbassista all'allestimento dell'*Ajo nell'imbarazzo* di Donizetti, messo in scena al Teatro Organari di Ancona²⁰ e nel 1829 lo ritroviamo coinvolto nelle attività del Teatro delle Muse.²¹

Alla morte del padre (prima del 1818), Giuseppe continuò a vivere con la famiglia. Solo nel 1830 convolò a nozze con Anna Maria Ricotti²² e la coppia si stabilì in una casa propria, ma adiacente a quella del fratello Antonio. Giuseppe ebbe numerosi figli: Achille Carlo Nazzareno (04.XI.1830, probabilmente non sopravvisse

¹⁷ ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Registro dei battesimi 1784*.

¹⁸ Per le risultanze anagrafiche della famiglia di Natale: ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, Stato delle anime 1794 e 1809. ASA, *Rubricella generale per lo stato di popolazione del 1812* N. 47. ASA, *Registro popolazione interna Foglio 15* (1812).

¹⁹ Si vedano Gualtiero SANTINI, *Gente Anconitana*, [Fano, Sangallo], 1969; Fausto CASI, *Strumenti scientifici ottici dei Baldantoni di Ancona*, Firenze, Tassinari, 2005; E. MASI, *op. cit.*, p. 154.

²⁰ *L'Ajo nell'imbarazzo: melo-dramma giocoso in due atti a sette voci* da rappresentarsi nel teatro Organari d'Ancona il carnevale dell'anno 1827, parole di Giacomo Ferretti; musica di Gaetano Donizetti [sic] Sinigallia, per Domenico Lazzarini, [1827].

²¹ ASA, Amministrazione del teatro delle Muse di Ancona, Elenco di consistenza, Busta 6468 Tit. 2.1 *Disposizioni generali (1815/1829)*; Busta 6470.

²² ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Libro dei Matrimoni 1830*.

ai genitori); Carlotta Eufrosia (24.X.1831); Beniamino (24.X.1834); Clemente Massimiliano Alessandro (13.V.1837); Giorgio Ciriaco Gilberto (04.V.1839, probabilmente non sopravvisse ai genitori) e infine Alberto Stefano Marco (05.XI.1840).²³

Baldantoni, dotato di una manualità più fine e abile di quella del suo maestro, all'inizio si cimentò non solo con la manutenzione, bensì anche con la costruzione. Sembra che imparasse, come tanti liutai marchigiani, semplicemente copiando gli strumenti che aveva sotto mano e, per la parte teorica, studiando le *Regole* di Bagatella.²⁴ Nonostante continuasse in parallelo l'attività paterna, fu un autore piuttosto prolifico. Gabrielli, citando Lütgendorff, sostiene che costruì più di duecento strumenti, tra cui degli ottimi contrabbassi per i quali adoperava modelli con e senza punte. Per la costruzione non disdegnò di usare legni locali, quali l'acero nostrano e il noce. Giuseppe si interessò anche di altri strumenti musicali. Radiciotti cita un articolo del *Corriere delle Marche* del 19 dicembre 1860 dove si dice che i Baldantoni, oltre a costruire ogni genere di strumenti ad arco e a fiato, avevano ideato un nuovo sistema per intonare il timpano. Baldantoni si presentò alla Esposizione italiana agraria, industriale e artistica tenutasi a Firenze nel 1861, con: «Violino, Viola, Corista oscillante nell'atto che si estrae dalla busta [un'altra delle sue innovazioni, n.d.a.], Timpani che si accordano mentre si suonano». Propose i suoi strumenti al costo di £80 per il violino e £100 per la viola. Gli strumenti non furono particolarmente apprezzati dalla giuria.²⁵

Nel lavoro di Baldantoni si possono vedere i migliori esiti della liuteria marchigiana ottocentesca e la qualità del suo lavoro è uguagliata solo da Andrea Postacchini. Pur inserendosi nel pieno solco della tradizione marchigiana, nel suo lavoro si apprezzano linee molto curate e un gusto non lontano dallo stile classico cremonese.

Tra i suoi possibili collaboratori, oltre al fratello Antonio e il nipote Annibale, possiamo annoverare uno dei suoi figli. In un censimento del 1857 due figli di Giuseppe, Beniamino e Clemente, vengono definiti 'musicanti'.²⁶ Secondo Gabrielli e Radiciotti, Beniamino era violinista e Clemente violoncellista (lo si ritrova ad esempio al Teatro

²³ ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Stato delle anime 1818, 1824, 1825, 1829, 1830, 1833, 1845, 1850, 1855, 1860, 1865, 1870, 1873, 1878*. ASA, *Registro generale della popolazione di Ancona 1848 e 1857. Censimento generale della popolazione 1851/1853*.

²⁴ Antonio BAGATELLA, *Regole per la costruzione de' violini violoncelli viole e violon, memoria presentata all'Accademia di scienze lettere ed arti di Padova al concorso del premio dell'arti dell'anno 1782*, Padova, a spese dell'Accademia, 1786; ed. mod. a cura di Sauro Malagoli, Modena, LF Edizioni, 2008.

²⁵ *Esposizione italiana agraria, industriale e artistica Catalogo Ufficiale*, Firenze, Tipografia Barbera, 1861, p. 121. Luigi Ferdinando CASAMORATA, *Gli strumenti musicali all'esposizione italiana del 1861*, Firenze, Le Monnier, 1862, p. 36 (per i violini) e p. 46 (per il timpano). Gabrielli fa cenno a un premio ricevuto nel 1869 per una miglioria apportata al tamburo, ma riteniamo che l'autore abbia fatto confusione.

²⁶ Si veda il *Registro della popolazione* citato alla nota 23.

di Senigallia nell'estate del 1858 in una produzione dell'Aroldo e della *Traviata* di Giuseppe Verdi).²⁷ Come nel caso del padre però, anche per i due figli la musica era solo una delle tante attività. Sembra che Clemente si sia occupato anche di liuteria se prestiamo fede a una testimonianza di Leandro Bisiach sr, riportata da Vannes. Al proposito bisogna ricordare che sia il catalogo ufficiale dell'esposizione fiorentina del 1861, sia l'opuscolo di Casamorata sulla sezione musicale di quell'evento menzionano la ragione sociale come «Baldantoni Giuseppe e figli».²⁸ Alla morte di Giuseppe,²⁹ i figli portarono avanti le sue molte attività.³⁰

[DB (Giuseppe: Spa. 1223:91; Rad. 211-212, 5543r<i>, 5615r<ii>, 5622r<iii>, 5704r(10); Beniamino: Spa. 1223:90; Rad. 5704r(9)), G, J, V]

BALDONI DANTE

Numana (AN) 09.XI.1868 – Buenos Aires 1940

Fu un liutaio autodidatta, ma dotato di buon gusto e ottima manualità. Sul finire dell'Ottocento, Baldoni emigrò in Argentina e nel 1900 si stabilì a Buenos Aires. Inizialmente si dedicò soprattutto al restauro, ma consolidatasi la sua fama tra i musicisti locali, iniziò a costruire strumenti nuovi più sistematicamente. Ricevette commissioni da importanti solisti dell'epoca quali Ferenc von Vecsey e Jan Kubelik.³¹ [J, V]

BALLARINI SANTO

? 1740 – ? 1782 *fl.*

Liutaio attivo tra Rimini, Terni e Roma. La molteplicità di luoghi potrebbe rimandare al profilo di un musicista girovago, ma è mera congettura.

[J, V]

BALSAMINO (BALSAMI) SIMONE PIETRO

Urbino seconda metà XVI sec.

Musicista al servizio di Francesco Maria II Della Rovere, duca Urbino e, in seguito, maestro di cappella del duomo di Venezia, è ricordato tra i liutai per una 'cetarissima', strumento a pizzico a sette corde che doveva risultare, nelle intenzioni del suo

²⁷ Gabriele MORONI, *Teatro in musica a Senigallia*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 2001, p. 116.

²⁸ Si veda la nota 25.

²⁹ ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Libro dei morti* 1873.

³⁰ A mo' di esempio possiamo far riferimento allo stato d'anime della Parrocchia di San Giovanni Battista del 1873, dove Beniamino è censito come orologiaio; Clemente è detto «assente al Cairo» (risulta vedovo e il suo secondo figlio, Alessandro, di cinque anni è nativo di Alessandria d'Egitto); Alberto è definito «meccanico» (al momento residente «in Foggia»). Il battesimo di Clemente è registrato in ADA, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Libro dei battesimi* 1837.

³¹ Si veda anche Pablo Alejandro SARAVÍ, *Liuteria Italiana en la Argentina*, Cremona, Eric Blot edizioni, 2002.

costruttore, più maneggevole del liuto.

[A]

BATTIONI ALBERTO

Colorno (PR) 16.IV.1838³² – Ferrara 1900 ca.

Fu attivo a Foligno e Ferrara nella seconda metà dell'Ottocento. Si sposò due volte: dalla prima moglie, Rosa Paganuzzi, ebbe due figli Porfirio (01.VIII.1867) e Romilde (09.VIII.1865); dalla seconda moglie, Rosina Barassi, ebbe Ida (18.VI.1870). Tutti i figli nacquero a Foligno. Dal 1871 in poi lo ritroviamo a Ferrara dove, in un censimento di quell'anno è registrato come «ragioniere progetti»: ³³ per Battioni la liuteria era quindi una attività amatoriale. Nel 1898 viveva in via Boccaleone, mentre nel 1899 in via Podestà.

[J, V]

BATTIONI MARCANTONIO

Foligno (PG) prima metà XIX sec. Liutaio, padre di Alberto.

[J, V]

BENIGNI ARISTIDE

Ascoli Piceno 25.IX.1889 – Ascoli Piceno 14.XI.1965

Figlio di Vincenzo e Anna De Angelis, fu avviato agli studi tecnici presso un istituto tecnico-commerciale. Preso dalla passione della musica, studiò violino interessandosi poi alla liuteria. Si formò da autodidatta. Sposatosi il 20 febbraio 1928 a Venarotta (AP) con Anna Mestichelli (1892-1967), non ebbe figli. Lavorò nel campo della meccanica di precisione e solo nel tempo libero praticava la liuteria. Nel 1951 risiedeva ad Ascoli Piceno in via XX Settembre 10; dal 1961 in poi dimorò invece in via Lugano 10.³⁴ Ha sempre avuto il laboratorio in casa. Secondo Vannes a tutto il 1955 aveva all'attivo più di venticinque violini. Ha usato generalmente una etichetta a stampa, tranne nei primi cinque strumenti dove è manoscritta. Buon lavoro, in uno stile genuinamente marchigiano.

[DS, J, V]

BENVENUTI SILVIO

Pergola (PU) 31.III.1904 – Ancona 15.I.1948

Come tanti altri marchigiani, iniziò la liuteria in gioventù da autodidatta, copiando un

³² Ferrara, Archivio Storico del comune, *Censimento 1871*, scheda n. 5454. Si ringrazia Beatrice Boldrini per la cortese segnalazione.

³³ Vedi nota precedente.

³⁴ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Ascoli Piceno.

vecchio violino. Partecipò alla mostra di liuteria moderna del 1937 allestita a Cremona in occasione delle celebrazioni stradivariane. All'epoca abitava ad Ancona in via Nicola Matas. Secondo Vannes ebbe modo di costruire una trentina di violini e qualche chitarra.
[J, N, V]

BERTI ANTONIO

Cortona (AR) 1721 *fl.*

Liutaio e costruttore di liuti il cui nome è menzionato da Vidal³⁵ (che però lo qualifica come costruttore di salteri) e da Lütgendorff (che fa cenno ai liuti).

[J, V]

BERTUCCI COSTANTINO

Roma 1860 – Roma 1930

Secondo Vannes ci furono due liutai con questo nome, uno romano l'altro attivo a Pesaro, ma secondo Jalovec sono la stessa persona. Si distinse come costruttore di chitarre e mandolini. Un suo congiunto, Fausto Maria Bertucci, fu liutaio in Roma.

[J, V]

BLASI LUCA

Valcaprara (PG) 1545 – Roma 1608

Fu attivo a Perugia e Roma come costruttore di organi. In un documento perugino del 1578 è definito però «cetraro».

[A]

BORGOGNONI FRANCESCO

Senigallia (AN) 11.XI.1797 – Senigallia 18.VII.1885

Secondo Radiciotti fu un contrabbassista di agiata famiglia e costruttore per diletto. Probabilmente fu in contatto con la famiglia Baldantoni poiché frequentò lo stesso ambiente musicale.³⁶

[DB (Spa. 1223:197; Rad. 640-642. Contiene carteggio: c. 641 A. Padovano (1940)]

BOZZONI PANTALEONI GIOVANNI

Camerino (MC) 27.XII.1892 – Sarnano (MC) 14.IX.1969

Medico appassionato di musica e liuteria, costruì pochi strumenti grazie ai consigli di Costantino Celani e Giovanni Cutugno.

[DS]

³⁵ Antoine VIDAL, *La lutherie et les luthiers*, Paris, Maison Quantin, 1889, s.v.

³⁶ Si veda G. MORONI, *op. cit.*, p. 117.

BRANDINI CARLO (CARLO DA PESARO)

Gabrielli registra erroneamente due liutai con tale cognome. Brandini ci è noto grazie alle ricerche di Valdrighi,³⁷ ma i nostri sondaggi negli archivi non hanno dato alcun esito. Potrebbe essere effettivamente uno dei numerosi liutai e costruttori di strumenti attivi a Pesaro nel Seicento oppure un nome di fantasia: la mano di Francesco Maurizi è infatti evidente in alcuni strumenti recanti etichetta Brandini (o Brandilione).

[DB (Spa. 1223:209), G]

BRUSCHI ANGELO

Città di Castello (PG) 02.XII.1899 – Città di Castello 25.XI.1933

Angelo (Angiolo all'anagrafe) Bruschi figlio di due braccianti agricoli, frequentò in gioventù la Scuola Operaia G.O. Bufalini di Città di Castello, istituto all'epoca di recente fondazione (1909). Vi seguì i corsi serali di disegno allo scopo di migliorare le proprie competenze di falegnameria ed ebanisteria. Si diplomò nel 1924. Nell'ambito di mostre che allestiva periodicamente, la scuola espose nel 1928 (ma forse già nel 1920) due violini e due violoncelli di Bruschi. Non è dato sapere da chi apprese la liuteria: riteniamo fosse un valente autodidatta facilitato dalle sue conoscenze di falegnameria e disegno artistico. Morì giovane e non ebbe allievi. Nell'atto di morte viene qualificato come «liutista».³⁸ La mancanza di una formazione professionale ha inficiato in una certa misura la qualità del suo lavoro, che rivela però la mano di un artigiano abile e di buon intuito per le proporzioni.

CAPRIOTTI PACIFICO

Ripatransone (AP) 1884 fl.

Gabrielli descrive questo liutaio come un artigiano mediocre che usava legni locali ed era attivo nello stesso paese dei Desideri. Fa menzione di un violino datato 1884 recante una etichetta manoscritta.

[DS, G, J, V]

CASTELLI CESARE

Ascoli Piceno 27.XI.1912 – Ascoli Piceno 04.XII.2003

Figlio di Domenico, da giovane fu avviato alla falegnameria, ma appassionatosi alla musica cominciò lo studio del violino con Ivo Ferretti di Ascoli Piceno e iniziò a praticare la liuteria senza la guida di un maestro. Era dotato di una buona manualità e aveva occasione di riparare gli strumenti dei musicisti popolari che frequentava.

³⁷ Luigi Francesco VALDRIGHI, *Nomocheliurgografia antica e moderna*, Modena, Società tipografica, 1894.

³⁸ Si vedano: Alvaro TACCHINI, *Artigianato e industria a Città di Castello tra Ottocento e Novecento*, Città di Castello, Petrucci Editore, 2000, p. 265; Id., *La scuola Operaia G.O. Bufalini*, Città di Castello, Petrucci Editore, 1997. Si vedano anche i seguenti servizi giornalistici: «L'alta Valle del Tevere», a. V, n. 6 1937, p. 40; «Il Giornale d'Italia», 27 settembre 1928.

Prima della seconda guerra mondiale cominciò a frequentare la bottega di Costantino Celani. In seguito, nel 1940, si iscrisse ai corsi che il liutaio più anziano teneva in una locale scuola industriale. Celani lo introdusse in un più ampio ambito liutario, dove ebbe modo di farsi apprezzare da Gioacchino Pasqualini e da Giuseppe Ornati, celebre liutaio milanese. Nel corso della sua lunga carriera ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti. Il primo lo ebbe nel 1947 ad Ancona, mentre nel 1949 conseguì un riconoscimento nell'ambito delle mostre legate alle celebrazioni stradivariane di Cremona: nella città lombarda fu una presenza costante nelle periodiche manifestazioni liutarie (prima biennali poi triennali) dei decenni successivi. Secondo Vannes agli inizi del 1950 aveva all'attivo circa 15 violini, mentre Di Sabatino specifica che ha realizzato in tutto 201 violini, 72 viole, 34 violoncelli, 15 contrabbassi, 4 quartetti e 60 chitarre. Ebbe come allievo e collaboratore principale il figlio Piero. Non tenne mai corsi di liuteria, anche se trovò dei validi allievi in Spataffi, Leoni e altri.³⁹
[DS, N, V]

CELANI COSTANTINO

Ascoli Piceno 17.IV.1869 – Ascoli Piceno 12.VIII.1953

La figura e il lavoro di Costantino Celani sono i principali punti di riferimento per la liuteria ascolana del Novecento. Costantino, detto il Turco, nacque in una famiglia contadina. In gioventù lavorò nell'agricoltura e si avvicinò alla liuteria grazie al fratello maggiore Emidio del quale divenne collaboratore. A Costantino venivano affidati le fasi iniziali della costruzione dello strumento che Emidio poi rifiniva. Secondo quanto affermato dallo stesso Costantino, si avvicinò alla liuteria all'età di venticinque anni e, alla morte prematura di Emidio (1898), ne ereditò il laboratorio. Cesare Castelli ha raccontato che alla morte del fratello, Costantino si concentrò dapprima a terminare i lavori lasciati incompiuti da Emidio, per poi realizzare il suo primo violino solo nel 1902. Nel corso della sua lunga attività ha realizzato molti strumenti. Secondo Gabrielli, che scriveva nella prima metà degli anni Trenta, Costantino aveva realizzato più di duecento violini. Secondo Vannes (inizi anni Cinquanta) i violini erano quasi duecentocinquanta, oltre a tre viole e qualche chitarra. Inizialmente la sua clientela non era molto diversa da quella del fratello, in pratica contadini, piccoli artigiani e musicisti locali appartenenti al mondo rurale in cui vivevano i due fratelli. Col passare degli anni e il consolidarsi della reputazione, gli strumenti di Costantino cominciarono a essere ricercati anche all'estero (Stati Uniti ed Europa). Si fece conoscere anche come restauratore. Gabrielli riferisce che ebbe tra le mani strumenti di Giuseppe Guarneri, Nicolò Amati, Carlo Bergonzi, Gaspare da Salò, Giuseppe Odoardi, Carlo

³⁹ Si vedano: Anna Cecilia POLETTI, *La sala Pasqualini: strumenti, personaggi e iconografia musicali nella pinacoteca di Ascoli Piceno*, Conservatorio di musica G. Rossini Fermo, Scuola di didattica della musica, anno acc. 1995-96, pp. 58-64; Rosanna LIBERI DI MARCO, *Cesare Castelli in Omaggio a Cesare Castelli*, Ascoli Piceno, Grafiche D'Auria, 1992; Anna Cecilia POLETTI, *Intervista a Cesare e Piero Castelli*, inedita, 2002.

Giuseppe Testore, Francesco Ruggeri, Andrea Postacchini, Raffaele Desideri: l'elenco gli fu fornito dallo stesso Costantino. Ebbe numerosi riconoscimenti in alcune mostre nazionali (Milano 1914, Porto S. Giorgio 1924, Ascoli Piceno 1925 e 1949).

La sua bottega fu una fucina di nuove leve. Di Sabatino riferisce che tra il 1939 e il 1945 tenne dei corsi di liuteria per la Scuola industriale Sacconi di Ascoli Piceno frequentati, tra gli altri, da Cesare Castelli. Oltre a Castelli ebbe diversi collaboratori: Ezio Tanzi, Francesco Cesaroni e il nipote Carlo Cipollini che ereditò gli attrezzi della bottega. Aveva il laboratorio in casa e abitò per lungo tempo nella frazione Monticelli di Ascoli Piceno. Usò sempre una etichetta a stampa, tranne nella prima decina di strumenti dove usò un modello manoscritto.⁴⁰

[DB (Spa. 1223:290.), DS, G, V, J]

CELANI EMIDIO

Ascoli Piceno 04.VII.1866 – Ascoli Piceno 18.VI.1898

Emidio Celani, detto il Turco, nacque in una famiglia contadina. Come per il fratello minore Costantino, prima e principale occupazione di Emidio era l'agricoltura e le varie attività commerciali connesse a quel mondo. La famiglia possedeva dei piccoli terreni oltre a gestirne alcuni in mezzadria. Si appassionò presto di liuteria copiando gli strumenti che gli capitavano fra le mani, soprattutto violini e strumenti a pizzico, i più usati nel mondo rurale. Aveva il laboratorio in casa: lo si trova descritto in un articolo scritto sul finire dell'Ottocento⁴¹ da un giornalista il quale riferisce anche della predilezione di Emidio per gli strumenti a pizzico rispetto ai violini e che il restauro lo occupava più della costruzione di nuovi strumenti. L'informazione è indirettamente confermata da Gabrielli (che probabilmente la ebbe da Costantino) il quale scrive che Emidio costruì 32 violini, 3 violoncelli, 113 mandolini, 97 chitarre oltre ai numerosi strumenti riparati. Secondo Cesare Castelli, la scarsità dei violini rispetto agli strumenti a pizzico non fu dovuta alla brevità della sua vita o a una particolare predilezione, bensì alla caratteristica della sua committenza che ordinava soprattutto mandolini e chitarre, spesso realizzati con ornamentazioni di pregio. Il giornalista summenzionato racconta qualcosa anche della formazione di Emidio: «eppure questo contadino non ha avuto maestri di nessuna specie. Da ragazzo trovò in casa un vecchio violino sgangherato, che come cosa inservibile era stato abbandonato in un angolo della cantina. Si era invogliato d'imparare a suonarlo, come aveva visto fare dai contadini nelle feste e nei balli sull'aia, in tempo di mietitura e di vendemmia... Il Turco pertanto concepì l'audace disegno di aggiustarselo da

⁴⁰ Si veda anche Antonio MOCCIA, *Foto di gruppo con liutai, schizzi autobiografici nelle carte di Renzo Bacchetta*, in prep.

⁴¹ «Non si tratta che di un fondaco angusto, in cui non si vede altro che un bancone da lavoro, un armadio a cristalli, una morsa da falegname e una rastrelliera con seghe, martelli, asce, trapani e altri ferri da legnaiuolo. Nell'armadio sono custoditi violini, viole, chitarre, contrabassi, mandolini ed altri strumenti a corda.» La citazione integrale dell'articolo è in Gabrielli.

se. A forza di meditare, di provare e riprovare, benché non avesse altri mezzi che un coltellino, riuscì in breve tempo nel suo intento. Il vecchio violino era diventato buono a qualche cosa». In questa descrizione, forse un poco oleografica ma molto vicina alla realtà, c'è la cifra della liuteria marchigiana ottocentesca: una notevole serie di artigiani autodidatti, dotati di una manualità pronta e abile, che per soddisfare curiosità personali o esigenze generate da forme di intrattenimento tipiche del mondo contadino, si dedica alla liuteria e alla musica.

Ad ogni modo, dai primi tentativi di restauro alla costruzione di uno strumento nuovo il passo è breve ed Emidio lo compì quasi subito. Il giornalista aggiunge anche un'altra informazione preziosa: «finalmente volle tentare la più difficile impresa di un violino nuovo e riportò completa vittoria. Il maestro di musica Galeazzi lo trovò in casa di una sua allieva, a cui il Turco lo aveva regalato, e lo dichiarò senza difetti. Il musicista volle conoscere l'artefice di campagna, lo incoraggiò, gli diede preziosi consigli, gli procurò modelli e disegni, gli procacciò clienti non contadineschi». Anche se la famiglia Galeazzi era all'epoca numerosa e annoverava diversi musicisti di un certo spessore, possiamo identificare nel Galeazzi citato Adelino, figlio di Eugenio. Questi potrebbe aver fornito a Emidio il lavoro divulgativo sulla liuteria che Eugenio aveva tradotto alcuni decenni prima.

Una volta avviata l'attività, Emidio consolidò una clientela, come abbiamo detto, soprattutto legata al suo mondo, ma col passare del tempo cominciò a ricevere commissioni anche dalle altre regioni italiane e dall'estero. Fu aiutato dal fratello minore Costantino che interveniva anzitutto nelle fasi iniziali della costruzione. Lo stesso Costantino ebbe modo di riferire a Gabrielli che dalla Germania fu offerto a Emidio di trasferirsi per lavorare in una fabbrica di strumenti a corda. Emidio era però di salute cagionevole e non visse a lungo; si spense infatti poco più che trentenne.⁴² Adoperava anche legni nostrani prediligendo l'acero dei monti ascolani. Usò una etichetta a stampa, tranne che nei primi strumenti. Fu premiato in diverse manifestazioni: Gabrielli ricorda quelle di Palermo (1891-92) e Milano (1894). Il lavoro di Emidio se da una parte tradisce la mancanza di una formazione adeguata, dall'altra colpisce per uno stile spontaneo e spiccatamente individuale.

[DB (Spa. 1223:291), DS, G, J, V]

CERQUETTI RAUL

Montecosaro (MC) 21.VII.1904 – ? post 1956

Attivo a Foligno, non iniziò da giovane la liuteria. Fu premiato alla mostra di liuteria di Pegli nel 1956. L'etichetta pubblicata da Vannes dice che nel 1956 era al suo quattordicesimo strumento.

[J, N, V]

⁴² ASAP, *Registri anagrafici*, foglio di famiglia n. 3106.

CESARANO ERNESTO

Fine XIX sec. – XX sec. *fl.*

Costruttore di strumenti a pizzico attivo a Terni e a Roma.

[A, V]

CESARONI FRANCESCO

Ascoli Piceno 23.III.1936 – Sudafrica 20.IX.1993

Apprendista di Costantino Celani, ha costruito pochi strumenti prima di emigrare a venti anni in Sudafrica.⁴³

[DS]

CIANIBRI GAETANO

Ascoli Piceno prima metà XIX sec.

Scarsissime le notizie biografiche. Se l'identificazione è corretta, ma non siamo certi, potrebbe essere il Gaetano Cianibri residente in Ascoli Piceno nel 1832 e convivente con Nunzia Luciani con la quale componeva un nucleo familiare di sei persone (tre maschi e tre femmine).⁴⁴ Poche anche le notizie sui suoi strumenti: sembra abbia costruito soprattutto violoncelli e contrabbassi. Gabrielli dice di aver visto ad Ascoli un contrabbasso di buona fattura recante un'etichetta manoscritta: «Gajetanus Cianibri Asculanus fecit anno domini 1818». La scarsità di strumenti fa pensare all'attività di un artigiano attivo in campi vicini alla liuteria, quali la falegnameria o l'ebanisteria.

[DB (Spa. 1224:2), DS, G]

CIARMA DOMENICO

Ascoli Piceno 06.VIII.1836 – Ascoli Piceno 18.II.1889

Secondo Gabrielli era un contadino che si dedicava alla musica e alla liuteria nel tempo libero. Dalle risultanze anagrafiche non si può affermare con certezza che prima del 1866 fosse residente in Ascoli. Abbiamo però appurato che si sposò con Maria Ferretti da cui ebbe tre figli: Nazzareno (26.IV.1879), Teresa (17.XII.1883) e Giovanna (23.II.1885).⁴⁵ La non abbondante produzione – peraltro oggi introvabile – comprendeva soprattutto violini, contrabbassi, chitarre e mandolini. Sembra etichettasse gli strumenti usando la lingua latina e caratteri vergati a mano.

[DB (Spa. 1224:4), DS, G]

CIARMA NAZZARENO

Ascoli Piceno 26.IV.1879 – Ascoli Piceno 14.III.1966

Figlio di Domenico, rimase orfano del padre a dieci anni. Sebbene ebbe un breve

⁴³ Si vedano anche: A.C. POLETTI, *Intervista a Cesare e Piero Castelli*, cit.; Maria da Gloria Leitao VENCESLAU, *Intervista a Ezio Tanzi*, inedita, 2009.

⁴⁴ ASAP, Quadro II dello Stato di popolazione del comune di Ascoli Piceno per l'anno 1832.

⁴⁵ ASAP, *Registri anagrafici*, foglio di famiglia n. 3692.

apprendistato, costruì alcuni strumenti servendosi dei modelli e del materiale avuti dal genitore. Col tempo però trovò più redditizio dedicarsi alla costruzione di fisarmoniche e abbandonò la liuteria. Si sposò due volte: la prima volta il 17 ottobre 1918 con Elisabetta Ferretti e la seconda con Elisa Aniballi il 28 giugno 1934. Non ebbe figli. All'anagrafe risultava residente in via S. Serafino, una via in cui abitò anche Antonio Fabiani.⁴⁶ Usava etichette a stampa. Jalovec, citando Lütgendorff, parla anche di un tal Francesco Ciarma soprannominato Cicchitto, ma poiché Di Sabatino riferisce che il soprannome di Nazzareno era 'Ngecchitto', riteniamo che la segnalazione dello studioso boemo sia un errore.

[DB (Spa. 1224:5; Rad. 5714), DS, G]

CIPOLLINI CARLO

Ascoli Piceno 04.XI.1930

Metalmeccanico e tornitore di professione, ha imparato la liuteria dal nonno, Costantino Celani, di cui ha ereditato gli attrezzi della bottega.

[J, V]

CIRILLI GIOVANNI

Tolentino (MC) 1925 *fl.*

Liutaio il cui lavoro è poco noto. Di lui si perdono le tracce dopo la seconda guerra mondiale.

[J, V]

COCCHIONI ERALDO

Perugia 13.IV.1915 – Vepri di Massa Martana (PG) 12.VIII.2002

Da giovane studiò disegno e intarsio. Secondo Vannes si avvicinò da autodidatta alla liuteria nel 1944, mentre secondo Nicolini ancora prima. Nel 1951 ricevette un riconoscimento in una mostra allestita a Firenze. Nel 1953 secondo Vannes aveva all'attivo ventiquattro violini. Nel 1957 si trasferì a Roma.

[N, V]

CONSIGLI GIOVANNI

Terni XIX sec.

Liutaio amatoriale che sperimentò innovazioni per migliorare il violino. Vannes riferisce di un violino in forma di viola d'amore datato 1828.

[J, V]

⁴⁶ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Ascoli Piceno.

CORBUCCI DOMENICO

Città di Castello (PG) 09.V.1829 – Città di Castello 05.III.1890

Era figlio di Lodovico (avvocato), un convinto assertore degli ideali risorgimentali che si distinse nei moti rivoluzionari del 1848; suoi fratelli furono: Filottete (1825-1913), Gottifredo e Cristiano (1830-1913).⁴⁷ Domenico nel 1841 iniziò lo studio del violino con Benedetto Romanini, violinista e direttore d'orchestra.⁴⁸ Grazie agli studi musicali, si appassionò alla liuteria e probabilmente condusse l'attività musicale in parallelo a quella di liutaio. Non sappiamo quando si avvicinò alla liuteria e né da chi apprese i primi rudimenti, anche se riteniamo possa essere autodidatta. Nel 1848, insieme ai fratelli Gottifredo e Filottete, si arruolò volontario nella prima guerra di indipendenza italiana. Domenico sposò Lucia Allegrini da cui ebbe i figli: Pincarda (nata nel 1859), Giulia (1866) e Carlo (1872) che si dedicò a studi musicali.⁴⁹

Nel 1878 partecipò a una manifestazione di carattere locale, l'Esposizione Agricola, artistica e industriale di Città di Castello, in occasione della quale gli venne conferita una medaglia d'argento per un contrabbasso, sei violini e una viola. L'anno seguente partecipò a un analogo evento a Perugia dove vennero esposti sia strumenti nuovi che antichi. Tra i nuovi figuravano strumenti di Corbucci, Luigi Lepri e Polveroni di Umbertide, oltre a un violino del conte Fabio Fredi, padre del più noto Rodolfo Fredi. Tra gli strumenti antichi figuravano due Stradivari, un Guarneri del Gesù e un Amati appartenenti a collezionisti privati, oltre a un arciliuto di Magno Graill (Roma 1628) e un cembalo di Vito Trasuntino (1572).⁵⁰

All'epoca della morte Corbucci viveva nella contrada Belvedere, in via Zoccolanti 264. Nell'atto di morte veniva definito «fabbricatore di istromenti armonici».⁵¹ Il lavoro di Corbucci è un buon esempio della qualità media espressa da

⁴⁷ Filottete seguì le orme paterne diventando anch'egli un legale: ebbe una vita all'insegna dello spirito risorgimentale, ma allo stesso tempo intrisa di intraprendenza (fu tra i fondatori della Cassa di Risparmio di Città di Castello) e solidarietà fattiva (a Umbertide, fondò la Società di Mutuo Soccorso). Cristiano invece si diede al commercio: gestiva un negozio dove vendeva orologi, occhiali ma anche strumenti musicali, forse quelli costruiti da Domenico. Si vedano: Giuseppe AMICIZIA, *Il decano dei patrioti tifernati. Filottete Corbucci*, Città di Castello, Tipografia Lapi, 1911. Id., *Città di Castello nel secolo XIX*, Città di Castello, Tipografia Lapi, 1902. Id., *Tifernati che presero parte come volontari alle guerre per l'indipendenza italiana: (1821-1867)*, Città di Castello, Tip. G. Grifani-Donati, 1904.

⁴⁸ Città di Castello, Archivio Storico del comune: LXXVII–Busta 51 30 X fasc. 1, *maestro di violino* 1835-60.

⁴⁹ Renato SABATINI, *Teatri umbri nel duecentesimo anno dell'apertura del Teatro "F. Morlacchi" di Perugia*, Perugia, Guerra, 1981.

⁵⁰ *Relazione dell'esposizione agricola, artistica, industriale dell'alta valle del Tevere aperta nel 18 agosto 1878*, Città di Castello, Lapi Raschi, 1879, pp. 57-58. *Esposizione umbra del 1879 in Perugia, appunti*, Perugia, Santucci, 1879, pp. 38-43. Inoltre: *Esposizione artistica industriale agricola della Provincia dell'Umbria in Perugia nel 1879*, Perugia, Tip. V. Santucci, 1879. A. TACCHINI, *Artigianato e industria*, cit.

⁵¹ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Città di Castello.

un liutaio della provincia italiana nell'Ottocento.

CORTESI CARLO

Pesaro XVII sec.

Fu uno dei membri di quella nutrita comunità di costruttori attivi a Pesaro nel Seicento. Secondo Gabrielli, che cita però Lütgendorff, i suoi violini ricordavano nello stile i modelli di Gasparo da Salò, una asserzione che viene spesa anche per il lavoro di Antonio Mariani. I sondaggi effettuati negli archivi di Pesaro ci hanno restituito una sola traccia. In uno degli stati d'anime della parrocchia di San Cassiano (la stessa di Fabio Mariani) risalente al 1677, troviamo un Carlo Cortesi abitante in «via della SS. Cassi» (in altri stati d'anime «via del Cassi») con una famiglia composta da tre maschi e tre femmine.⁵² Se tale individuo fosse il nostro liutaio, allora potrebbe essere un uomo della stessa generazione di Fabio Mariani o addirittura della precedente. L'ipotesi si accorda a fatica con la testimonianza, che risale a Lütgendorff, di una etichetta datata 1612, anche se è bene ricordare che è stata prassi diffusa quella di alterare o falsificare le etichette a scopo di lucro.

[DB (Spa. 1224:48), G]

COSTA LODOVICO

Urbino 1786 fl.

Secondo Gabrielli un liutaio mediocre, artefice di strumenti dalle misure sbagliate.

[G, J, V]

CRUCIANI VINCENZO

Monte Vidon Combatte (AP) prima metà XIX sec.

Gabrielli scrive di aver visto un violino rozzo, senza filettatura e fatto a imitazione, a suo dire, di un vecchio strumento tedesco. Il violino aveva una etichetta manoscritta: «Vincenzo Cruciani di Monte Vidon Combatte lavorò questo violino nell'anno 1845».

[G]

CUTUGNO GIOVANNI

Pizzo di Calabria (VV) 02.VI.1894 – Ancona 28.XII.1981

In gioventù si trasferì nel Nord Italia e a venti anni si avvicinò alla liuteria quando dimorava a Venezia. Si stabilì poi ad Ancona dove visse il resto della sua vita, tranne un periodo (dal 1939 al 1950) trascorso a San Benedetto del Tronto. Fu autodidatta e praticava la liuteria nel tempo libero. Era in contatto con gli altri liutai della sua zona: Giovanni Bozzoni, Lodovico Giovannetti e Guido Leoni. Nel 1937, quando risiedeva in via del Duomo 3 ad Ancona, aveva all'attivo circa sessanta violini (di preferenza costruiti sul modello Guarneri), due viole, cinque violoncelli e un contrabbasso. Nello

⁵² ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Stato delle anime 1677*.

stesso anno partecipò alla Mostra cremonese delle celebrazioni stradivariane con un violoncello e un quartetto. A Cremona tornò poi nel 1949, per partecipare al concorso di liuteria collegato alle celebrazioni stradivariane di quell'anno. Lavorava in casa e non faceva commercio di strumenti che non fossero i suoi. Non usava etichetta e firmava gli strumenti a penna direttamente sul legno. Il suo cognome è talvolta riportato come Cotugno, ma erroneamente.⁵³

[DS, V]

DESIDERI ANTONIO

Siamo inclini a dubitare dell'esistenza di questo liutaio. Secondo Gabrielli, che riprende l'informazione da Lütgendorff (dove però il nome è semplicemente An.), era un membro della famiglia dei liutai Desideri. Dai sondaggi effettuati negli archivi di Ripatransone emergono almeno due Antonio Desideri nati tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento: secondo Di Sabatino dovremmo identificare il liutaio in quel Antonio Desideri (12.II.1798 – 01.VIII.1868) figlio di Giacomo e nipote di Pietro Paolo.

[DS, G, J]

DESIDERI PIETRO PAOLO

Ripatransone (AP) 31.V.1770⁵⁴ – Ripatransone 16.I.1849⁵⁵

Figlio di Vincenzo e Paolina Sciotti, si sposò intorno al 1790 con Loreta Mignini. Di Sabatino segnala che la coppia, con un figlio, viveva nel 1796 a Offida. Da un documento del 1811 apprendiamo che era tornato con la famiglia a Ripatransone e che si dichiarava «violinaro»; dallo stesso documento però si apprende che i primi tre figli, Luigi, (nato nel 1794), il più noto Raffaele (nato nel 1797) e Camillo (nato nel 1799), erano tutti di professione falegnami.⁵⁶ Tale circostanza ci fa supporre che l'attività principale della famiglia fosse la falegnameria e che insieme a questa, Pietro Paolo praticasse la liuteria. Dal documento citato si evince la presenza di altri due figli maschi troppo piccoli per avere una professione Ottavio (nato nel 1803) e Domenico (nato nel 1806). La famiglia abitava nella contrada Agello. Pietro Paolo si sposò una seconda volta intorno al 1810 con Loreta Antonelli da cui ebbe altri figli, Angeladea (nata nel 1812), Michele (nato nel 1815) e Vincenzo (nato nel 1819).⁵⁷

La falegnameria a Ripatransone era una attività praticata da secoli che lasciò buone prove nelle chiese e nelle ricche dimore del centro Italia. La famiglia Desideri

⁵³ Si veda A. MOCCIA, *op. cit.* Si veda inoltre un'intervista rilasciata al «Corriere Adriatico» del 31 gennaio 1931.

⁵⁴ Parrocchia di San Benigno, *Registro dei Battesimi*, Libro VI, p. 3.

⁵⁵ Parrocchia dei SS Niccolò, Rustico ed Eleuterio, *Libro dei morti*: Libro V, p. 212 n. 1237/III.

⁵⁶ Ripatransone, Archivio Storico del comune, *Stato della popolazione 1811-15*.

⁵⁷ Parrocchia dei SS Niccolò, Rustico ed Eleuterio, *Stato delle anime 1829*.

era parte importante di questa comunità di artigiani e fu attiva fino alla prima metà del Novecento. Riteniamo che Pietro Paolo si sia avvicinato alla liuteria da autodidatta, che sia stato favorito dalla manualità sviluppata con la falegnameria e che, come tanti autodidatti marchigiani, abbia trovato i modelli per i propri strumenti nell'ambiente musicale cui apparteneva.

Nei lavori di Pietro Paolo si trovano i migliori frutti della liuteria ascolana del periodo, secondi solo a quelli di Odoardi.

[DS, G, J, V]

DESIDERI RAFFAELE

Ripatransone (AP) 13.VIII.1797 – Ascoli Piceno 16.VI.1871

Figlio di Pietro Paolo e Loreta Mignini, apprese dal padre la falegnameria e la liuteria. Nel 1811 è censito come convivente con la famiglia paterna e nel documento gli viene attribuita l'attività di falegname.⁵⁸ Lasciò il suo paese natale negli anni Venti del 1800: nel 1831 non figurava più tra la popolazione maschile di Ripatransone.⁵⁹ Ritroviamo Raffaele ad Ascoli almeno dal 1839 in poi. Nei censimenti figura sempre come tornitore. Più complicata sembra essere la situazione familiare. Fino a prima del 1845 è censito come persona sola, ma da quell'anno in poi sembra vivere con altre persone. Nello specifico, nel 1845 vengono registrate con Raffaele tre persone di sesso femminile, ma già nel 1846 viveva insieme a una sola donna (forse la moglie, ma non possiamo esserne sicuri). Curiosamente nel 1847 sembra convivere con due maschi minori di quattordici anni e con due donne. Nel 1863 di nuovo con una sola donna.⁶⁰ L'impressione è che non abbia avuto figli e che le variazioni anagrafiche siano dovute a temporanee condivisioni dell'abitazione con parenti o persone vicine alla famiglia. Ciò rimanderebbe a un tenore di vita piuttosto modesto che è anche confermato dalle parole di Gabrielli il quale fa cenno non solo al mestiere di tornitore, ma anche quello di ebanista e vetraio.

Si è detto che si avvicinò alla liuteria grazie al padre, ma secondo Gabrielli, quando si trasferì ad Ascoli Piceno, Raffaele Desideri frequentò Eugenio Galeazzi che, più giovane di lui di circa quindici anni, proveniva da una famiglia illustre nel campo musicale ed era dotato di mezzi culturali più ampi. Se la notizia è attendibile, Galeazzi potrebbe aver fornito modelli e i testi tradotti di manuali di liuteria pubblicati all'estero.

Costruì strumenti ad arco e numerose chitarre, ma era ricercato anche per la qualità dei suoi restauri. La sua committenza era composta in prevalenza da contadini

⁵⁸ Ripatransone, Archivio Storico del comune, *Stato della popolazione 1811-15*.

⁵⁹ Ripatransone, Archivio Storico del comune, *Elenco di tutti gli individui maschi dall'età di 14 anni fino agli 60 compiuti, 1831*.

⁶⁰ Ascoli Piceno, Archivio Storico del comune, *Popolazione interna (anni 1839, 1842, 1843, 1845, 1845, 1847, 1863)*.

e artigiani legati al mondo agricolo. Secondo Gabrielli vendeva la propria produzione a prezzi molto contenuti.

Al momento della morte abitava in via Cornelia 656 con la moglie Giuditta Crocetti,⁶¹ in precedenza aveva abitato in via della Vigna 844 e in Contrada Ancaria 957. Gabrielli riporta anche l'indirizzo di via Trivio dove aveva la bottega liutaria. Nell'atto di morte è detto ebanista.

[DS, G, J, V]

DOMENICO DA PESARO

XVI sec.

Celebre costruttore di strumenti a tastiera attivo a Venezia nella seconda metà del Cinquecento. Vannes ricorda che Filippo II di Spagna possedeva cinque «vihuelas de arco» costruite da Domenico. Agli inizi del Settecento la sua fama era ancora viva a Venezia.⁶²

[J, V]

FABBRI FRANCESCO

Spoletto metà XIX sec.

[J, V]

FABIANI ANTONIO

Ascoli Piceno 16.VIII.1898 – Ascoli Piceno 03.VIII.1969

Figlio di un falegname, secondo Gabrielli da giovane frequentò la Scuola industriale Sacconi di Ascoli Piceno, ove apprese disegno, plastica e intaglio, e in seguito la Scuola Comunale di Arte Ornamentale di Roma. Allo stesso tempo studiò musica e fu allievo di valenti maestri quali Francesco Attilio Palermi e Gioacchino Pasqualini. Dopo aver conseguito presso l'Accademia di Santa Cecilia in Roma il diploma di violino e di canto corale, prese a insegnare violino.

Si avvicinò alla liuteria intorno ai venti anni, come ha avuto modo di scrivere lo stesso Fabiani, e fu incoraggiato da Andrea Bisiach e poi da Simone Fernando Sacconi. Secondo Gabrielli, Gioacchino Pasqualini, noto cultore di liuteria e presidente della prima associazione di categoria dei liutai italiani (ANLAI), lo aiutò a farsi conoscere nel mondo della liuteria. Gabrielli scrive anche che Fabiani ebbe per le mani un'opera divulgativa sulla liuteria di Eugenio Galeazzi. Non produsse molto: lo stesso Fabiani scrisse che al 1937 la sua produzione consisteva in trenta violini,

⁶¹ Ascoli Piceno, Archivio Storico del comune, *Risultanze anagrafiche*, foglio di famiglia n. 5.

⁶² Si veda Micky WHITE, *Antonio Vivaldi a Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013, p. 171-176: p. 171: «due caocimbali [sic] uniti in una istessa Cassa, uno de quali era del famoso Pesaro». La citazione è contenuta in un atto (una petizione) presentato ai magistrati di Venezia nel 1725 da un tal Andrea Bonazza che lamentava il comportamento scorretto di un tal Don Giovanni Gallo e di Antonio Vivaldi nella vendita di due cembali divenuti poi proprietà di Anna Girò.

una viola e tre violoncelli (che in Vannes nel 1949 diventano: trentasei violini, due viole, tre violoncelli). La pregevolezza della sua produzione lo portò a conseguire riconoscimenti in alcune manifestazioni, tra cui le esposizioni di Porto S. Giorgio nel 1924 e di Ascoli nel 1925. Fabiani poteva vantare anche un riconoscimento della Reale Accademia Filarmonica Romana, che lo premiò con menzione d'onore e medaglia per un quartetto presentato al Concorso Nazionale di liuteria del 1933. Secondo Di Sabatino la sua attività di costruttore non andò oltre i primi anni Trenta e da lì in poi si dedicò solo al restauro. Fabiani ricorda infatti di aver riparato strumenti di Stainer, Mariani e Postacchini. Usava una etichetta manoscritta. Il suo lavoro è generalmente preciso ed è il frutto di abile manualità e buon gusto.

Fabiani si sposò il 3 ottobre 1932 ad Ascoli Piceno con Eva Mariotti. Nessuno dei numerosi figli proseguì la sua attività liutaria; non si ha notizia neanche di allievi o collaboratori. Visse sempre ad Ascoli Piceno, dapprima in via di Casamurana 75, poi in via S. Serafino 75 dove morì. Ebbe il laboratorio sempre in casa.⁶³

[DB (Spa. 1224:114), DS, G, J, V]

FALCIANI PAOLO

Appignano del Tronto (AP) 22.I.1924 – Ascoli Piceno 06.III.2003

Liutaio amatoriale che in gioventù ebbe modo di frequentare Costantino Celani. Studiò il violino e fu collaboratore di Gioacchino Pasqualini nell'opera di promozione della liuteria ascolana. Ebbe modo di raccogliere una importante collezione di strumenti, e sembra che abbia costruito pochissimi violini.

[DS, J, N, V]

FATTORINI TIBALDO

Pesaro 1551-1596 *fl.*

Costruttore di strumenti a pizzico attivo a Pesaro. Radiciotti, che è l'unico che ne parla, apprese del suo nome da un atto notarile in cui Fattorini è definito «citararo». L'atto è una causa intentata presso la corte di Urbino dove si fa riferimento a un tal Gabriele Fattorini, di cui è ignota la relazione con Tibaldo. Radiciotti annotò anche l'esistenza di un tal Giulio Cesare Fattorini cantore attivo tra il 1595 e il 1604.

[DB (Rad. 4792, 5554r<i>, 5615r<ii>, 5679r<iii>, 5886r<iv>)]

FEDELI GIUSEPPE

Foligno (PG) XIX sec.

Un liutaio il cui nome è ricordato da Lütgendorff.

[J, V]

⁶³ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Ascoli Piceno. Si veda anche A. MOCCIA, *op. cit.*

FERRARI GIOVANNI BATTISTA

? 1814 – Perugia 1891

Secondo Spadoni era nato a Osimo, mentre altri lo fanno nascere a Bisignano in Calabria, dove sembra sia stato allievo di Vincenzo De Bonis I. Militare di professione, suonava la chitarra in modo eccellente. Fu autore di una produzione non abbondante di strumenti a pizzico. Ideò dei sistemi per rendere più efficiente la chitarra.

[A, DB (Spa. 1224:161),⁶⁴ V]

FILIPPUCCI (FILIPUCCI, FELIPUCI) PIER LODOVICO

Pesaro 1646 – Pesaro 19.III.1708

È uno dei numerosi costruttori di strumenti attivi a Pesaro nel Seicento. Gabrielli ne cita solo il nome, ricordando che nessuno dei suoi strumenti è arrivato a noi.

I sondaggi effettuati negli archivi di Pesaro ci hanno permesso di raccogliere qualche informazione in più. Abbiamo trovato censito il suo nucleo familiare nella Parrocchia di Santa Lucia in anni diversi, dal 1680 al 1716. È grazie agli stati d'anime che possiamo fissarne la data e il luogo di nascita. Dagli stessi documenti apprendiamo che viveva in una casa propria in contrada San Carlo del Trebbio. Il nucleo familiare era piuttosto consistente. Nel 1680 viveva con la moglie Domenica Mancini (di pochi anni più anziana del marito), la suocera Beatrice Mancini e cinque figli: in ordine di nascita Giuseppe, Genesia, Elisabetta, Francesco e Giacomo. Nel 1689 compare l'ultima figlia della coppia, Margherita. Negli anni alcuni di questi figli lasciarono la casa paterna per motivi a noi ignoti: di uno solo, Giacomo, siamo certi che muoia prima del padre nel 1706 e la circostanza che non abbia ricevuto i sacramenti fa pensare a una morte violenta o improvvisa.⁶⁵ Di certo però possiamo notare come il primogenito Giuseppe non lasciò mai il nucleo familiare e che anzi nel 1708, dopo la morte di Pier Lodovico, egli visse ancora con la madre e la famiglia di Margherita (marito e due figli), la figlia che ereditò la gran parte delle sostanze.⁶⁶ Alla morte Pier Lodovico venne sepolto nella chiesa di San Giuseppe di Pesaro.⁶⁷

Per chiudere è bene citare un altro prezioso documento, il libro d'estimo del 1690 dove vengono elencati i beni di proprietà di Pier Lodovico.⁶⁸ In esso Filippucci è definito «citararo» ed è incluso tra i pesaresi di nascita. Emerge poi che, oltre alla casa di proprietà cui abbiamo già fatto cenno, Pier Lodovico possedeva nello stesso quartiere (San Giacomo, lo stesso dove ritroviamo Giovanni Antonio Forni e una delle case di Fabio Mariani) una bottega (forse quella dove svolgeva la propria attività?) e

⁶⁴ Spadoni attinge dal *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani*, Bologna, La chitarra, 1937.

⁶⁵ ADP, Parrocchia di Santa Lucia, *Libro dei morti* 1707.

⁶⁶ Per gli stati d'anime qui citati: ADP, Parrocchia di Santa Lucia, *Stati delle anime* 1680, 1689, 1696, 1706, 1708, 1716.

⁶⁷ ADP, Parrocchia di Santa Lucia, *Libro dei morti* 1708.

⁶⁸ Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Archivio Storico comunale, *Libro d'Estimo XVI C10 c. 3*, 1690.

un'altra casa.⁶⁹

[DB (Spa. 1224:152), G, J, V]

FIORANI VINCENZO

Pergola (PU) metà XIX sec.

Un liutaio il cui nome è ricordato da Lütgendorff.

[J, V]

FIORAVANTI ANDREA FILIPPO

Civitanova Marche (MC) inizio XVIII sec. - Macerata post 1747

Secondo le ricerche d'archivio di Spadoni, riprese da Gabrielli, Andrea Filippo fece battezzare il 6 Agosto 1743 nella cattedrale di Macerata una bambina avuta dalla moglie Anna Felici. Lo si considera liutaio in virtù di un unico strumento segnalato dal liutaio Luigi Paolini di Rimini che ebbe nel proprio laboratorio un contrabbasso recante al proprio interno la seguente dicitura: «Andrea Fioravanti fecit Macerata a. 1741». Nelle carte di Spadoni si conserva la descrizione dello strumento. Il piano armonico era in un unico pezzo; non aveva etichetta e la dicitura era scritta direttamente sul legno del fondo in caratteri netti e ben calcati; lo strumento era a tre corde e Paolini lo predispose per montarne quattro. Secondo Billé Fioravanti era un falegname che ha costruito qualche strumento per diletto. Spadoni lo pone in relazione con Silvestro Fioravanti, un artigiano che nella seconda metà del Settecento costruì gli artistici armadi in noce per la sagrestia delle chiese di S. Filippo e di S. Caterina in Macerata. [DB (Rad. 1497-1502 (con carteggi vari), G, J, V]

FORNI STEFANO E GIOVANNI ANTONIO

Secondo Lütgendorff e altri scrittori, Stefano Forni (Pesaro 1662-3 – Pesaro 28.IV.1739) è un liutaio di cui si è conservato un solo strumento datato 1666 e che lavorava secondo uno stile che ricorda quello dei bresciani, considerazione che viene fatta anche per Antonio Mariani. I sondaggi effettuati negli archivi di Pesaro ci hanno restituito alcune informazioni che ricostruiscono una realtà per certi versi differente.

Per spiegare è necessario partire da un documento d'estimo del 1690⁷⁰ dove viene registrato lo stato patrimoniale del «citararo» Giovanni Antonio Forni (Loreto 1632-38 – Pesaro 30.I.1715) il cui anno di nascita si ricava dagli stati d'anime della parrocchia di San Cassiano stilati tra il 1672 e il 1714. Dall'atto di morte⁷¹ si apprende

⁶⁹ Alla morte di Pier Lodovico la figlia Margherita ereditò la casa non occupata dalla famiglia per cederla nel 1709 a un tal Giovanni Ciavarelli, mentre gli altri due immobili li ebbe dalla madre nel 1714, non prima però che avvenisse una transazione in cui erano coinvolti il marito di Margherita, Angelo Santini, e altre due persone, tali Francesco Maria Crescentini di Pesaro e Francesco Paolini.

⁷⁰ Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Archivio Storico comunale, *Libro d'Estimo XVI* C9 c. 59, 1690.

⁷¹ ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Libro dei defunti* 1715.

che era da lungo tempo residente a Pesaro e che era originario di Loreto, una cittadina in cui solo di recente è stata segnalata una presenza significativa di liutai tedeschi nel Seicento.⁷² Ma per tornare all'estimo, vi è da rilevare che Giovanni Antonio a quella data possedeva tre case, due nel quartiere di San Giacomo (lo stesso dove abitava Filippucci e dove anche Fabio Mariani possedeva una casa) e una in quello di San Niccolò (dove Fabio Mariani possedeva la gran parte dei suoi beni immobiliari). Delle due case site nel quartiere San Giacomo, la prima era quella dove la famiglia risiedeva e a entrambe era annesso uno 'scoperto' piuttosto ampio che, nel caso dell'abitazione principale, possiamo stimare in diverse centinaia di metri quadrati (8,5 canne).⁷³ Della terza casa, quella situata nel quartiere San Niccolò e il cui il terreno accluso era destinato specificamente a orto, interessa rilevare che era confinante con il convento di Sant'Agostino presso il quale anche Fabio Mariani possedeva una casa.

Nell'atto di morte di Giovanni Antonio il parroco di San Cassiano autorizzò la sepoltura del defunto nella chiesa del convento di Sant'Agostino, la stessa che accolse le spoglie di Fabio Mariani qualche anno prima.

Veniamo ora alla famiglia di Giovanni Antonio. Dagli stati d'anime di San Cassiano ricaviamo che la moglie si chiamava Isabella, era sua coetanea e che morì prima del 1706. La coppia ebbe diversi figli, il primogenito era Stefano cui nel 1690 gli vengono attribuiti ventisette anni, mentre trentadue nel 1694. Nello stato d'anime successivo (1706) Stefano non abita più con il padre. Gli altri figli erano Giuseppe (probabilmente prese i voti religiosi), Diana, Lodovico e Felice. Lo stato d'anime del 1706 è interessante non solo perché non vi compare più Stefano, ma anche perché è registrata la presenza di una persona di nome Giovanni Buschi (anche Busca e Busco) che ritroviamo in casa Forni fino almeno al 1711. Potremmo essere di fronte alla figura di un giovane collaboratore di Giovanni Antonio (all'epoca settantenne). Se prestiamo fede ai dati registrati negli stati d'anime, Buschi era nato intorno al 1683 e il suo cognome (con le relative varianti) potrebbe essere la forma italianizzata di un cognome straniero (Busch?).⁷⁴ Bisogna aggiungere che nel 1711 compaiono anche un tal Marco Del Marchese (ventisei anni) e la moglie Ludovica (venticinque anni). Nello stato d'anime del 1714, l'ultimo in cui ritroviamo ancora vivo Giovanni Antonio, il nucleo familiare era ridotto allo stesso Giovanni Antonio, Diana e Lodovico (che viene definito «sergente»).75

⁷² Luigi SISTO, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, p. 26.

⁷³ Per la conversione dell'estensione in valori moderni si è fatto ricorso ad Alfredo FERRARO, *Dizionario di metrologia*, Bologna, Zanichelli, 1959.

⁷⁴ Per un inquadramento generale della presenza dei liutai tedeschi in Italia si veda L. SISTO, *op. cit.*, pp. 19-28.

⁷⁵ ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Stati delle anime 1672, 1690, 1694, 1706, 1710, 1711, 1712, 1714*. Per gli stati d'anime dei discendenti di Giovanni Antonio: ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Stati delle anime 1716, 1724, 1728*.

Per chiudere bisogna dire qualcosa sulla figura di Stefano. Abbiamo visto come, dagli stati d'anime citati, Stefano possa essere nato tra il 1662 e il 1663. Dai registri dei defunti della Parrocchia di San Cassiano apprendiamo che venne sepolto nella chiesa di S. Agostino, così come il padre.⁷⁶ In quell'atto la sua età è stimata in settanta anni circa, dato che sposterebbe in avanti di qualche anno la sua data di nascita. Per quanto riguarda l'etichetta trascritta da Lütgendorff, siamo inclini a ritenere che sia stata decifrata male oppure alterata per scopi di lucro. Riteniamo meno probabile che possa essere esistito un altro liutaio con questo nome; diversamente dovremmo pensare a un congiunto di Giovanni Antonio (un fratello?).

[DB (Spa. 1224:202), G, J, V]

FREDI FABIO

Todi (PG) 1845 – Roma 1894

Di nobili origini, era musicista e liutaio dilettante. Si spostò nella capitale nel 1878. Secondo Jalovec tra il 1875 e il 1878 fu attivo a Perugia. Suo figlio Rodolfo, nato anche egli a Todi nel 1861, fu un celebre liutaio.

[J, V]

GALEAZZI ADELINO

Ascoli Piceno 30.I.1828 – Ascoli Piceno 22.II.1910

Figlio di Eugenio e Barbara Severini, fu un buon violinista e liutaio. La sua produzione di strumenti ad arco fu limitata poiché si impegnò in molte altre attività nel corso della sua lunga vita. Si dedicò infatti anche all'insegnamento musicale,⁷⁷ alla composizione e alle arti figurative (fu un seguace dello scultore Emidio Paci), realizzando ritratti e presepi in terracotta. Sebbene fosse benestante, negli ultimi anni della sua vita si impoverì, finendo i suoi giorni nel ricovero per poveri di Ascoli Piceno. Il pittore ascolano Ferdinando Cicconi ne fece un ritratto con il violino sotto il braccio e l'arco nella mano destra. Nel 1863 risiedeva in via Sgariglia al 2 e sebbene avesse a carico tre donne, sembra che non si sia mai sposato. Non ebbe figli, né apprendisti.⁷⁸

Adelino e il padre Eugenio sono i liutai più singolari nel contesto marchigiano. Provengono infatti da una famiglia piuttosto agiata da cui ricevettero una educazione e una formazione culturale più ampia rispetto ai liutai coevi. Il nonno era Francesco Galeazzi, il famoso violinista di origini torinesi autore di un preziosissimo manuale per violino, pubblicato a Roma tra il 1791 e il 1796, ricco di importanti informazioni sul violino e sulla cultura musicale italiana e europea a cavallo tra Sette e Ottocento.

⁷⁶ ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Libro dei defunti* 1739.

⁷⁷ In Di Sabatino si può leggere una lunga lista delle sue attività musicali.

⁷⁸ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Ascoli Piceno. Si vedano inoltre: ASAP, Archivio storico del comune, foglio di famiglia n. 1551; ASAP, Archivio storico del comune, *Registro dei residenti in Ascoli* 1863.

Francesco è ricordato anche per essere stato un discreto compositore e un esperto cultore di matematica, disciplina che insegnò e di cui scrisse. Tra i discendenti di Francesco si possono annoverare molti violinisti: dei suoi figli lo furono Eugenio (anche liutaio) e Giuseppe. Nella terza generazione si contano Virginio (anche direttore) e il fratello Adelino, entrambi figli di Eugenio, oltre a Francesco junior (anche compositore) figlio di Giuseppe. Ben quattro i figli violinisti e musicisti di Francesco junior: Giuseppe Galeazzo, Enrico, Ettore e Reginaldo.

Secondo Gabrielli i violini di Adelino ricordano nello stile gli strumenti del padre. [DB (Rad. 6059-60), DS G, J, V]

GALEAZZI EUGENIO

Ascoli Piceno 30.XII.1785 – Ascoli Piceno 22.XII.1862⁷⁹

Figlio del musicista e teorico Francesco Galeazzi, fu battezzato con il nome di Eugenio Emidio.⁸⁰ Nel 1808 venne registrato negli elenchi della leva napoleonica come celibe e residente nella parrocchia di Santa Maria inter Vineas. Qualche anno dopo sposò Barbara Severini da cui ebbe diversi figli, tra cui Virgilio (violinista e direttore d'orchestra) e Adelino.⁸¹ Tradizionalmente si considerava Eugenio un musicista e un docente che si era dedicato alla liuteria nel tempo libero. In realtà Di Sabatino, citando documenti d'archivio, scrive che svolse molteplici attività tra le quali il «comico» (attore), il «chiterraro», il «meccanico» (quindi anche costruttore di strumenti a fiato) e il «falegname». Si dedicò in seguito alla costruzione di violini e presto acquistò fama di buon liutaio, costruendo soprattutto strumenti a pizzico. Secondo Gabrielli, Galeazzi tradusse dal francese e dal tedesco alcuni trattati sulla costruzione degli strumenti ad arco. Riteniamo tale informazione verosimile, data la formazione culturale più ampia che egli ebbe rispetto alla media dei suoi colleghi marchigiani, e se ci chiediamo a quali lavori Eugenio poté accedere l'elenco non è poi così vasto. La lingua tedesca gli poteva offrire il diffuso manuale di Jacob Augustus Otto e il meno conosciuto lavoro di Gustav Adolph Wettengel, mentre la letteratura francese andava dal noto lavoro di Félix Savart a quello di Jean Carl Maugin. Purtroppo non siamo riusciti a trovare copia dello scritto di Eugenio che non è escluso possa avere attinto anche alle *Regole* di Bagatella,⁸²

⁷⁹ Ascoli Piceno, Parrocchia di San Giuliano (ora S. Pietro Martire), *IV libro dei defunti*.

⁸⁰ Ascoli Piceno, Parrocchia del Duomo, *Libro dei battezzati*, VII anno 1785.

⁸¹ ASAP, Registro della leva napoleonica, 1808; ASAP, Archivio storico del comune, *Registro dei residenti 1832*; ASAP, Archivio storico del comune, foglio di famiglia n. 1551.

⁸² Francesco GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica*, Roma Pilucchi Cracas, I vol., 1791 e Puccinelli, II vol., 1796; la parte di maggior interesse liutaio è nel II vol., pp. 63-81; facsimile in *Violon, Méthodes, Traités, Ouvrages généraux*, trois volumes réalisés par Alessandro Moccia, vol. II, Courlay, Fuzeau, 2002, («Méthodes & Traités – Série IV Italie 1600-1880», 13), pp. 261-266. Si veda anche: Renato MEUCCI, *Le opinioni di Francesco Galeazzi (1791) sulla costruzione del violino, con notizie sui liutai della Famiglia Galeazzi*, in «Liuteria, Musica e Cultura», a. xv, 1995, pp. 9-19. I manuali di liuteria citati sono: Jacob Augustus OTTO, *Über den Bau und die Erhaltung der Geige und aller*

probabilmente già note al padre.⁸³ Gabrielli riferisce che grazie al suo lavoro divulgativo, Eugenio riuscì a offrire una base teorica a numerosi liutai. Tra coloro che lo conobbero personalmente possiamo menzionare, accanto al figlio Adelino, Raffaele Desideri, mentre tra i liutai posteriori che si avvalsero del lavoro possiamo citare Emidio Celani, Emidio Giammarini, Ugo Baiocchi e Antonio Fabiani.

[DB (Rad. 6059-60), DS, G, J, V]⁸⁴

GAVELLI GIACOMO

Perugia fine XVII sec.

Liutaio la cui esistenza è segnalata per primo da Valdrighi,⁸⁵ il suo lavoro è però del tutto sconosciuto.

[J, V]

GAVELLI PIETRO ANTONIO

Perugia fine XVII inizio XVIII sec.

Forse un congiunto di Giacomo. Di Pietro Antonio si conservano due pregevoli mandolini: il primo (Perugia, 1690) conservato al Victoria and Albert Museum di Londra e il secondo (Perugia, 1702) al Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna.

[A, J, V]

GHIGI ENRICO

Gubbio (PG) 1912 – ?

Autore di numerosi contrabbassi. Ha partecipato più volte alle manifestazioni liutarie di Bagnacavallo dove, in una occasione, è stato premiato con una medaglia d'argento.

[N]

Bogeninstrumente, Halle-Leipzig, Reinecke, 1817. Gustav Adolph WETTENGEL, *Lehrbuch der Geigen- und Bogenmacherkunst*, [Ilmenau, 1828]. Félix SAVART, *Mémoire sur la Construction des Instrumens à Cordes et à Archet*, Paris, Deterville, 1819. Jean Carl MAUGIN, *Manuel du Luthier*, Paris, Roret, 1834. A. BAGATELLA, *op. cit.* Di Sabatino propende per la traduzione del lavoro di Maugin.

⁸³ Infatti Francesco, brillante e versatile intellettuale, nel suo celebre trattato (*Elementi teorico-pratici*) non solo si occupò di teoria musicale, di didattica violinistica e prassi esecutiva, ma dedicò una ventina di pagine al violino. Dopo averne fatto una descrizione strutturale, Francesco dispensa consigli per una buona manutenzione dello strumento, su come costruirsi al bisogno le corde o come migliorarne le prestazioni, su come prepararsi la pece, e, quel che ci più ci interessa, offre un agile elenco di quelli che ritiene essere i migliori costruttori: dal tirolese Stainer, dai francesi Castagnery e Chappuy, ai cremonesi Amati, Stradivari, Guarneri e Rugeri, tutti autori di prima categoria. In una seconda fascia Francesco elenca Horil, Albani, Tecchler, Nicolò Gagliano e il suo conterraneo Odoardi cui dedica qualche affettuosa riga. Non ci stupiremmo se le conoscenze paterne avessero infuso in Eugenio la passione per la liuteria.

⁸⁴ Si veda anche Clelia Galeazzi MARRI, *I Galeazzi*, Recanati, Simboli, 1941: le schede dedicate a Eugenio e Adelino sono però riprese da Gabrielli.

⁸⁵ L.F. VALDRIGHI, *op. cit.*, n. 4175, p. 19, V aggiunta.

GIACCO ANTONIO

Osimo (AN) 20.XII.1903 – 15.V.1985

Imparò il mestiere dal padre Geremia. Ha costruito e riparato violini, viole, mandolini, balalaike, chitarre e mandole. Nel 1957 partecipò alla mostra liutaria di Ancona. Aveva il laboratorio in Osimo in via Cinque Torri.

[J, V]

GIAMMARINI EMIDIO

Ascoli Piceno 01.VII.1865 – Ascoli Piceno 31.V.1915

Agricoltore ed ebanista, si avvicinò alla liuteria da giovane. I suoi inizi furono da autodidatta, ma secondo Gabrielli venne in possesso del lavoro divulgativo di Eugenio Galeazzi sulla liuteria. Costruì sia strumenti ad arco che a pizzico. Secondo Gabrielli aveva uno stile che faceva sembrare i suoi strumenti più antichi di quanto non fossero. Costruì chitarre molto apprezzate. Usò sia etichette a stampa che manoscritte. Secondo Antonioni ha lavorato anche per altri liutai. Ad Ascoli ebbe residenza in via Tribù Pabia 14 e in via Cantalamessa 1. Si sposò il 30 aprile 1896 con Teresa Bianchini da cui ebbe diversi figli: Gilda (1895), Guido (1899), Rosina (1904) nessuno dei quali si diede alla liuteria. Non ebbe allievi.⁸⁶

[A, DB (Spa. 1224:247), DS, G, J, V]

GIOMBINI EZIO

Jesi (AN) 25.X.1907 – ?

Autodidatta, si interessò alla liuteria dal 1936 in poi. Secondo Vannes aveva all'attivo nel 1950 appena sedici violini. Era anche pittore, ma soprattutto un buon violinista. Partecipò alla terza triennale di Cremona.

[J, N, V]

GIOVANNETTI LODOVICO

Montefiore dell'Aso (AP) 13.IX.1893 – San Benedetto del Tronto (AP) 14.IV.1967

Figlio di un piccolo e agiato possidente, studiò medicina ed esercitò la professione medica. Praticò la liuteria solo nel tempo libero. Il 13 settembre 1920, ancora studente, sposò Anna Maria Maggioni a Osimo da cui ebbe una figlia, Laurentia, nata anch'ella a Montefiore nel 1922. Secondo Vannes si avvicinò alla liuteria nel 1921 ma, dopo una lunga interruzione, riprese a costruire dal 1949 in poi. Fu attivo ad Ascoli Piceno (dove ebbe modo di conoscere Aristide Benigni, Giovanni Bozzoni, Cesare Castelli, Giovanni Cutugno e Gioacchino Pasqualini), e San Benedetto del Tronto (dove frequentava Guido Leoni). Usava un timbro a fuoco con le sue iniziali.⁸⁷

[DS, J, V]

⁸⁶ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Ascoli Piceno. Si veda anche: ASAP, Archivio Storico del comune di Ascoli Piceno, foglio di famiglia n. 6307.

⁸⁷ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di San Benedetto del Tronto.

GIUSQUIANI RAFFAELE

Umbertide (PG) 21.VII.1870 – Perugia post 1950

Liutaio attivo ad Arezzo, Terni e Perugia.⁸⁸

[J, V]

GOTTI EMILIANO

Seconda metà XVIII sec.

Secondo diversi autori, un liutaio tirolese attivo ad Ancona. Billé lo ricorda come costruttore di contrabbassi.⁸⁹ Vannes fa menzione di due strumenti, entrambi violini, realizzati ad Ancona rispettivamente nel 1770 e nel 1773 e costruiti secondo uno stile tipicamente tirolese.

[G, J, V]

GUERRINI GIUSEPPE

Castelfidardo (AN) 1925 – Milano 2003

Appartenente a una famiglia di costruttori di fisarmoniche, negli anni Cinquanta del secolo scorso ha lasciato il suo paese natale per fondare a Stradella una propria fabbrica di fisarmoniche. Nel decennio successivo si è trasferito a Milano dove si è dedicato al commercio, al restauro e alla costruzione di strumenti ad arco (violoncelli e contrabbassi).

[N]

GUIDOBALDI AMEDEO

Città di Castello (PG) 16.XI.1864 – Città di Castello post 1921

Figlio di un falegname, rimase orfano di padre molto presto. Fu avviato agli studi professionali grazie ai quali apprese l'intaglio, le arti plastiche e il disegno. Potrebbe aver trascorso degli anni a Roma, al seguito della madre che, rimasta vedova, vi si trasferì per lavoro. Amedeo comunque tornò a vivere a Città di Castello dove si sposò il primo ottobre 1896 con Erminia Lensi da cui ebbe numerosi figli. Negli atti pubblici si professava carpentiere e quindi la liuteria doveva essere una attività che svolgeva nel tempo libero. Non sappiamo da chi apprese l'arte: possiamo solo ipotizzare che abbia potuto conoscere e frequentare il suo concittadino Domenico Corbucci. Nel 1892 prese parte all'Esposizione Agricola, artistica e industriale di Foligno dove fu premiato con una medaglia di bronzo per i «violini e mandolini» presentati.⁹⁰

⁸⁸ Si veda anche *Liuteria in Toscana, I liutai del Novecento*, Cremona, Cremonabooks, 2003-04, p. 156.

⁸⁹ I. BILLÉ, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁰ Tutte le informazioni citate si devono alla cortese collaborazione di Maria da Gloria Leitao Venceslau.

LAURENTI ALFREDO

Massa Martana (PG) 24.XI.1882 – Terni 10.XII.1966⁹¹

Laurenti era un tranviere che si avvicinò alla liuteria da autodidatta verso il 1911. Dopo qualche anno si trasferì a Terni dove continuò la sua attività nel tempo libero. Secondo Vannes al 1954 aveva all'attivo quarantanove violini, trenta mandolini, cinquanta chitarre, due violoncelli e tre viole. Escogitò un meccanismo che trasformava una chitarra ordinaria in chitarra hawaiana. Fu premiato nell'Esposizione di Terni, Todi e Firenze nel 1923 (Gran premio e medaglia d'oro). Usò una etichetta manoscritta fino al 1925 circa, in seguito a stampa.

[J, N, V]

LAURETTI FRANCESCO

Amatrice (RI) 1666 ca. – Roma 10.I.1720

Liutaio attivo a Roma ma nativo di «Pesce dell'Amatrice, diocesi di Ascoli» che riteniamo sia l'odierna Pasciano, una frazione di Amatrice all'epoca compresa nel territorio di Ascoli Piceno. Operò a Roma in qualità di «chitarraro» almeno dal 1701. Ebbe bottega in proprio, in una casa che era posta dove è ora piazza della Cancelleria. Condivideva la casa con due fratelli.⁹²

[A]

LEONARDI ELEUTERIO

Spoletto (PG) 11.IX.1847 - ? post 1872

Liutaio allievo di Francesco Fabbri; si staccò dal maestro nel 1872.

[J, V]

LEONI GUIDO

Genova 15.V.1902 – San Benedetto del Tronto (AP) 18.IX.1978

Nato in una famiglia di falegnami di San Benedetto del Tronto, era ebanista di formazione e si interessò con una certa continuità alla liuteria dagli anni Cinquanta in poi, anche se aveva costruito qualche strumento già nel 1927. Fu ben inserito nel mondo liutario marchigiano dove frequentava Paolo Falciani, Ezio Tanzi, Lodovico Giovannetti, Giovanni Bozzoni e Giovanni Cutugno; fu sostenuto in particolar modo da Gioacchino Pasqualini. Partecipò a diverse manifestazioni liutarie tra gli anni Cinquanta e Settanta e fu diverse volte premiato. Usò dapprima un'etichetta manoscritta poi un modello a stampa. Una sua viola appartenuta alla collezione di Pasqualini, è esposta alla Pinacoteca di Ascoli Piceno. Secondo Di Sabatino ha costruito 78 violini, 17 viole e 11 violoncelli.⁹³

[DS, J, N, V]

⁹¹ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Terni.

⁹² Si veda anche: C. LEBET, *op. cit.*, s. v.

⁹³ Si veda anche: Albino SCARPANTONI, Massimo DI SABATINO, *Guido Leoni, ritratto di un liutaio sambenedettese*, Acquaviva Picena, Fast Edit, 2013.

LEPRI LUIGI

Gubbio (PG) seconda metà XIX sec.

Liutaio amatoriale il cui nome è stato segnalato per la prima volta da Valdrighi.

[J, V]

LUPI FRANCESCO

Santa Vittoria in Matenano (FM) ? - Roma post 1902

Liutaio attivo a Roma nei primi anni del Novecento. All'anagrafe di Santa Vittoria in Matenano risultano diversi individui con questo nome. L'unico documento che potrebbe riferirsi al nostro liutaio è una registrazione di trasferimento da cui risulta che un certo Francesco Lupi figlio di Barlaam e di professione impiegato si sposta da Santa Vittoria a Roma nel 1890.⁹⁴

MANCINI GAETANO

Teramo 07.VIII.1824 - ?

Liutaio amatoriale, sconosciuto ai lessici, era figlio di Berardino e Maria Domenica Ricci. Nell'atto di matrimonio (08.X.1853),⁹⁵ Gaetano risulta falegname, come lo furono il padre e il nonno. La moglie si chiamava Maria Marciana Ercole ed era sua coetanea.

MANCINI GIUSEPPE

Cortona (AR) 1839 fl.

Vannes riferisce di conoscere due violini di questo autore, realizzati nel 1839.

[J, V]

MANFREDI PIETRO

Seconda metà XIX sec.

Costruttore di strumenti a pizzico attivo a Terni e forse anche a Milano.

[A]

MARIANI ANTONIO, FABIO E LODOVICO

Antonio Mariani (Pesaro 1661-63 ca – ? post 1708) è la figura di maggior valore espressa dalla liuteria marchigiana. Pesarese così come lo furono i suoi congiunti Fabio e Lodovico, Antonio è una delle poche figure di tale scuola di cui possiamo vantare la conoscenza di un discreto numero di strumenti. A differenza dei tanti liutai pesaresi che operarono tra il Cinquecento e la prima metà del Settecento i cui strumenti sono oggi perduti o irreperibili, con Antonio ci ritroviamo in una situazione che, a buon diritto, può esser definita fortunata. I documenti d'archivio qui citati hanno fatto luce

⁹⁴ L'informazione è stata fornita dai competenti uffici del Comune di Santa Vittoria in Matenano.

⁹⁵ L'informazione è stata fornita dai competenti uffici del Comune di Teramo.

su alcuni aspetti delle sue vicende biografiche, allo stesso tempo però hanno sollevato interrogativi riguardanti la datazione degli strumenti a lui attribuiti.

Per spiegare quanto si è appena scritto è necessario partire dalla figura del padre di Antonio, Fabio Mariani (Pesaro 20.II.1637 – Pesaro 18.VIII.1708). Figlio di Lodovico, pesarese, e Genesia (forse Geneusa)⁹⁶ Fabio ebbe come padrini di battesimo la nobildonna pesarese Eleonora Mainardi che, come vedremo più oltre, era una vicina di casa dei Mariani e un tal Giovanni Paolo Baruffi che nell'atto redatto dal parroco di San Cassiano viene detto «bergamasco». I documenti d'archivio che ci parlano di Fabio sono concordi nel definirlo «citararo», un termine che in quel periodo storico e nel centro Italia indicava un costruttore di quegli strumenti che oggi definiamo a pizzico e ad arco. Di Fabio siamo riusciti a recuperare diversi stati d'anime redatti dai parroci della chiesa di San Cassiano, un estimo delle sue proprietà risalente al 1690 e il testamento.

Dagli stati d'anime ricaviamo che Fabio era sposato con Donna Camilla Guerzi, una donna più giovane di lui di almeno dieci anni. Dal matrimonio, avvenuto intorno al 1660, Fabio ebbe numerosi figli. Gli stati d'anime ne registrano i nomi e l'età, anche se in modo approssimativo come è consuetudine in tal genere di documenti. È interessante fare l'elenco dei figli con l'anno di nascita indicativo e le relative vicende biografiche che siamo riusciti a delineare.⁹⁷

Il primogenito è Antonio Maria, nato tra il 1661 e il 1663. Si sposò il primo gennaio 1688 con Giovanna, figlia di Andrea Capucini di Urbino, di cinque anni più giovane del marito.⁹⁸ La giovane coppia non ebbe subito una propria casa, ma per ben tre anni (come si ricava dagli stati d'anime del 1688, 1689 e 1690) dimorò in casa di Fabio. Solo dopo il 1690 Antonio Maria e Giovanna lasciarono la casa e, purtroppo per noi, da quel momento ne perdiamo le tracce. Di Antonio Maria parleremo ancora più avanti, poiché dovremo verificare se siamo al cospetto del liutaio Antonio Mariani.

Il secondo figlio di Fabio fu Arcangelo (anche Angelo), nato tra il 1665 e il 1666; lasciò la casa paterna tra il 1691 e il 1692. La terza fu Francesca nata tra il 1667 e il 1668; lasciò la casa prima del 1688. La quarta fu Ginevra nata tra il 1669 e il 1671; lasciò la casa paterna tra il 1692 e il 1694. Margherita fu la quinta figlia che nacque tra il 1674 e il 1675; prese i voti prima del 1704 e lasciò la casa paterna diversi anni dopo la morte del padre, tra il 1724 e il 1734, ma la si ritrova nuovamente nella casa paterna nel 1747 in compagnia di una sorella minore, religiosa anch'essa, e di un nipote, Arcangelo, che come ci informa un altro documento, era anch'egli un

⁹⁶ ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Libro dei battesimi 1637*.

⁹⁷ ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Stato delle anime 1677, 1680, 1682, 1684, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1694, 1704, 1706*.

⁹⁸ ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Libro dei matrimoni 1688*. Al rito furono testimoni il nobile capitano Paolo Emilio Mainardi (parente di quella Mainardi che battezzò il padre) e di Don Giuseppe Bellursi di Urbino, probabilmente una figura legata alla famiglia della moglie.

religioso ed era figlio di Antonio Maria.

Il sesto figlio fu Lodovico, nato tra il 1676 e il 1678. Lodovico non lasciò mai la casa paterna o, per essere più precisi, non la lasciò almeno fino al 1745, anno in cui lo troviamo censito negli stati d'anime di San Cassiano per l'ultima volta. Si sposò con una donna di pochi anni più giovane di lui, Giulia, che ritroviamo in casa di Fabio sin dal 1704. La coppia diede alla luce sei figli. È importante notare come nel primo degli stati d'anime posteriore alla morte di Fabio, quello del 1710, la coppia ospitava in casa un tal Giovanni Battista Nieler (o Nicler) di ventinove anni. Nel successivo stato d'anime (1714) tale persona non compare più.⁹⁹ Il nome di questo giovane uomo sembra la forma italiana di un nome tedesco e potrebbe far pensare a uno dei numerosi liutai tirolesi che all'epoca scendevano in Italia per far tirocinio in una bottega di liuteria.¹⁰⁰ Poiché il padre Fabio aveva la bottega in casa, le due circostanze appena illustrate (Lodovico non lasciò la casa paterna e la presenza di Nieler) ci confermano che anche Lodovico esercitò la professione di «citararo». A oggi si conoscono almeno tre strumenti con l'etichetta di Lodovico: due sono censiti nel fondo iconografico della ditta Jacques Français Rare Violins,¹⁰¹ e un terzo (insieme ai due precedenti) nel *Cozio Archive* del sito <www.tarisio.com> (ultimo accesso settembre 2014). Inoltre, come vedremo più avanti, l'ipotesi è indirettamente confermata dal testamento di Fabio. Non siamo riusciti ad accertare la data della sua morte.

Per concludere l'elenco dei figli di Fabio bisogna annoverare Giuseppe che nacque nel 1680 e prese i voti prima del 1704; Domenico che nacque il 6 ottobre 1681 e che lasciò la casa paterna prima del 1710; e infine la nona e ultima, Elisabetta che nacque circa nel 1685 e prese i voti prima del 1704, assumendo il nome di Suor Veronica. È la sorella minore che nel 1747 ritroviamo con Margherita nella casa paterna.

Dagli stati d'anime ricaviamo un'ultima informazione: Fabio e i suoi familiari abitavano in una via detta «Strada Grande», in una casa di proprietà. Quest'ultimo dato è confermato da un estimo del 1690 che, insieme al testamento di Fabio, è uno dei due documenti di cui ci rimane da parlare.¹⁰² Questo atto è, da un punto di vista cronologico, a più strati. La parte più antica risale all'anno di compilazione del libro che lo contiene, il 1690. In essa si descrivono le proprietà di Fabio, definito esplicitamente «citararo», consistenti in 4 case. Colpisce la mancanza di proprietà terriere anche piccole e questo sembra rimandare a un lungo radicamento in città della famiglia Mariani. La prima delle quattro case, nel quartiere di San Nicolò, era posta nei pressi dei possedimenti del capitano Paolo Emilio Mainardi, quel nobiluomo che fu testimone al matrimonio di Antonio. Dal documento apprendiamo anche che la

⁹⁹ ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Stato delle anime 1710, 1714, 1724, 1728, 1745, 1747*.

¹⁰⁰ Si veda la nota 74.

¹⁰¹ The Jacques Français Rare Violins, Inc. Photographic Archive and Business Records, 1844-1998, Archives Center, National Museum of American History, Smithsonian Institution.

¹⁰² Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Archivio Storico comunale, *Libro d'Estimo XII D3 c. 143*, 1690.

bottega di Fabio era acclusa alla casa. Come già accennato, l'informazione ha una certa rilevanza anche per Lodovico perché egli non lasciò mai questa dimora.

Il secondo stabile era posto nello stesso quartiere (San Nicolò) e confinava con il convento di Sant'Agostino nella cui chiesa, come vedremo, il corpo di Fabio verrà tumulato dopo la morte. La terza casa invece era posta nel Ghetto, ma poiché era confinante anch'essa con il convento di Sant'Agostino, non doveva essere molto distante dalle altre due case.¹⁰³ Questa aveva anche un piccolo orto di circa «mezza canna». La quarta casa, posta nel quartiere di San Giacomo, era provvista di «una canna e tre quarti» di orto.

Quanto riassunto fin qui rappresenta il nucleo originale del documento. Le aggiunte successive ci aiutano a comprendere i passaggi di proprietà avvenuti dopo la morte di Fabio. Per le nostre ricerche la più importante di queste è quella che compare appena sopra l'elenco delle case. In essa si dice che quattro figli maschi di Fabio (Antonio Maria, Arcangelo, Lodovico e Domenico) subentrarono nella proprietà alla morte del padre, in virtù del testamento rogato dal notaio Giuseppe Marella nel 1708. L'annotazione ci permette di stabilire che nel 1708 Antonio Maria era ancora vivo; che dalla eredità dei beni immobili furono esclusi sia il quinto figlio maschio (che ricordiamo era un religioso) e le quattro figlie femmine (le prime due forse maritate e le altre due sicuramente religiose). Vedremo più avanti l'importanza di tale osservazione.

Nelle annotazioni presenti sul margine destro, i compilatori trascrissero altri passaggi di proprietà.¹⁰⁴ Per chiudere l'analisi dell'estimo è bene riportare il contenuto

¹⁰³ La circostanza che una delle case di Fabio fosse inclusa nel Ghetto ci offre il destro per fare una considerazione generale sugli aspetti economici e culturali riguardanti la liuteria a Pesaro in questo periodo. Nelle future ricerche sarà opportuno far luce nei rapporti tra l'ambiente dei liutai e le grandi comunità ebraiche di Pesaro e Urbino, popolate e fiorenti tanto quanto lo era l'attivissima comunità della Cremona cinquecentesca di Andrea Amati. Riteniamo che anche in tali comunità, oltre che negli ambienti di corte, si potranno trovare quei fermenti e quell'humus che hanno portato alla fioritura della musica e della danza nella Pesaro di quegli anni. Non ci stupiremmo se qualcuno dei nostri liutai appartenesse alla comunità ebraica o se la famiglia, in un passato non molto lontano, ne abbia fatto parte.

¹⁰⁴ A margine della prima casa vi è una annotazione di difficile lettura: sembra che la casa venga spostata nell'estimo di un tal Angelo Bianchi. Purtroppo non vi è la data: questa ci avrebbe detto quando i Mariani lasciarono la propria bottega. Al margine della seconda casa si legge (con molta fatica) che il 10 ottobre 1694 (quindi ben prima della morte di Fabio) la casa passò di mano e venne ceduta a un tal Domenico Chiaretti. Sotto alla descrizione della terza si legge che la casa venne data in dote a Francesca Mariani. Saremmo inclini a pensare che la Francesca in questione sia la terzogenita di Fabio, ma tale ipotesi cozza con la circostanza che, come abbiamo visto, Francesca lasciò la casa paterna prima del 1688, quindi prima della compilazione del nucleo originale dell'estimo. Ma il passaggio di proprietà potrebbe essere stato registrato tempo dopo il matrimonio e in tal caso la nostra identificazione potrebbe essere esatta. In alternativa si dovrebbe pensare alla terzogenita di Lodovico che, nata intorno al 1710, aveva lasciato la casa già nel 1745. Nell'annotazione si legge anche il nome del marito di Francesca, Gio. Batta Todì o Lodi. Alla quarta casa corrispondono ben due annotazioni. Quella in basso prescrive la cancellazione della casa e il suo spostamento in conto ad Antonia (Antonio?) Canare (Canale?). Quella sul margine dice che il 12 luglio 1701 la casa venne spostata nei registri della parrocchia di San

dell'ultima annotazione, quella posta in cima al documento. Da questa si ricava un elenco di persone che nel gennaio 1766 erano intestatarie di quanto era rimasto della proprietà di Fabio: Michelangelo e Camilla (il primo poco più che cinquantenne e l'altra sessantenne), entrambi figli di Lodovico;¹⁰⁵ Antonio, probabilmente figlio del fu Domenico; Antonio (o forse Antonia) e fratelli, figli del fu Arcangelo; Don Arcangelo e fratelli, figli del fu Antonio. Quindi ne deduciamo che ai primi del 1766 erano vivi alcuni figli di Antonio e che Arcangelo (probabilmente il primo figlio maschio di Antonio) doveva aver preso gli ordini.

Per concludere il discorso su Fabio bisogna ricordare che alla sua morte venne sepolto nella chiesa di Sant'Agostino, la stessa che accolse le spoglie mortali dei Forni.¹⁰⁶ Nel libro dei defunti della parrocchia di San Cassiano viene detto di anni settantatré (in realtà settantuno) e qualificato come «citararo».

Quanto abbiamo ricostruito fin qui della famiglia Mariani è in buona sostanza confermato dal testamento che Fabio dettò pochi giorni prima della morte, il 20 luglio 1708.¹⁰⁷ In esso Fabio non cita le prime due figlie femmine, Francesca e Ginevra, forse saldate con la dote, o forse scomparse prima del padre; a Giuseppe, il figlio maschio che prese i voti, assicurò un capitale di cento scudi; a Margherita e Elisabetta (suor Veronica), «diletissime figlie terziarie della religione di Sant'Agostino», l'uso della casa paterna o in alternativa un capitale di cento scudi ciascuna. Ma ciò che più interessa è che Fabio nominò eredi universali dei suoi beni «mastro Antonio Maria, Archangelo, Ludovico, e Domenico». Fabio quindi non suddivise il patrimonio e colpisce che non faccia alcun cenno ai beni legati direttamente alla sua professione, in pratica gli strumenti e gli attrezzi di bottega di cui non venne stilato l'inventario. Come possiamo spiegare questa reticenza? Escludiamo che la bottega Mariani chiudesse con Fabio. Altrimenti non ci spiegheremmo perché sia Antonio Maria sia Fabio vengano definiti nel testamento «mastro» e non ci spiegheremmo l'esistenza di strumenti costruiti da Lodovico. È quindi più sensato ritenere che l'attività della bottega sia stata portata avanti dai quattro figli di Fabio, gli eredi universali, coinvolti nell'attività a diverso titolo.

Un'ultima osservazione va fatta in merito al testamento. Le ultime volontà di Fabio furono dettate in una casa di proprietà del testatore e situata nel quartiere di San Nicolò, ma che non sembra essere una delle case descritte dall'estimo, a giudicare dai nomi dei proprietari delle case confinanti.

Per chiudere il discorso sui Mariani bisogna ritornare sulla figura di Antonio

Giacomo (il quartiere dove era posta la casa) e messa tra le proprietà di tal Biagio Biagini (quanto segue è praticamente illeggibile).

¹⁰⁵ Tutti i figli di Fabio vengono detti «quondam» tranne Lodovico. Se non fu una dimenticanza dell'estensore dobbiamo ipotizzare che Lodovico fosse ancora vivo all'età di circa novanta anni.

¹⁰⁶ ADP, Parrocchia di San Cassiano, *Libro dei defunti* 1708.

¹⁰⁷ ASP, Testamento rogato dal notaio Giuseppe Marella 20 luglio 1708.

e fare il punto su quanto siamo riusciti ad appurare. Abbiamo incontrato nelle nostre ricerche un Antonio Mariani (la circostanza che avesse un secondo nome non è rilevante dato che tale nome poteva essere speso unicamente nei documenti ufficiali) figlio di un liutaio, che nacque tra il 1661 e il 1663; che si sposò nel 1688; che per almeno tre anni visse con la moglie in casa del padre; che nel 1708 era tra gli eredi universali nominati dal padre insieme a un altro fratello (un liutaio); e che in quell'atto viene definito «mastro». Non è quindi un azzardo ritenere che Antonio, figlio di Fabio, fosse un liutaio, anzi siamo decisamente orientati a ritenerlo come l'autore degli strumenti che oggi sono attribuiti con sicurezza al liutaio Antonio Mariani. La difficoltà nasce però dal constatare che gli scrittori del passato e gli strumenti attribuiti ad Antonio sembrano riferirsi a un liutaio appartenente alla generazione di Fabio, se non a quella precedente. Dobbiamo pensare a una alterazione diffusa delle etichette di Antonio per scopi di lucro, oppure a una cospicua proliferazione di falsi strumenti a lui attribuiti, circostanze di cui già si lamentava Lütgendorff? Oppure dobbiamo pensare alla possibilità che un congiunto di Fabio (un fratello o uno zio) fosse liutaio? Ma, in tal caso, saremmo stati davvero sfortunati a non trovarne la benché minima traccia.
[DB (Antonio: Spa. 1225:96; Rad. 2160-64r, 5562r<i>, 5615v<ii>, 5679v<iii>, 5887r<iv>. Fabio: Spa. 1225:97; Rad. 2163v.), G, J, V]

MARINI FEDERICO

Fano (PU) 18.IV.1897 - ?

Liutaio che sembra aver costruito contrabbassi e strumenti a pizzico.

[A]

MARIOTTI ALFREDO

Casteldelpiano (PG) 1907 - ? 1988

Secondo Nicolini si è dedicato alla liuteria dal 1945 in poi, costruendo circa settanta strumenti, tra violini e viole.

[N]

MARTINI GIOVANNI SIMONE

Todi (PG) 1608 *fl.*

Secondo Valdighi fu un costruttore di liuti. Vannes gli attribuisce un «chitarrone» conservato a Copenhagen.

[J, V]

MARTINO E LORENZO

XVI sec.

In un documento del 31 marzo 1545 i fratelli milanesi Martino e Lorenzo, figli di Pietro dei Conti di Mariaga, chiesero la cittadinanza al comune di Perugia definendosi «mastri de liuti». Il 13 aprile 1565 rinnovarono la petizione.

[A]

MASCIOLI FILIPPO

Fabiano (AN) seconda metà XVIII sec.

Vannes riferisce di due strumenti, un violino e una viola, entrambi del 1775.

[G, J, V]

MASSI ANTONIO MARIA

Jesi (AN) XVIII sec.

Si incontra questo nome nelle carte di Radiciotti che lo definisce costruttore di violini. Lo studioso marchigiano ha trovato l'informazione in un raro opuscolo ottocentesco dal titolo *Il teatro di Jesi* di Giovanni Annibaldi.¹⁰⁸ Massi è autore sconosciuto a tutti gli altri lessici.

[DB (Spa. 1225:120, ma Massi Antonfrancesco, Rad. 2226, 2233, 2237, 5562v<i>, 5615v<ii>, 5657r<iii>, 5658r<iii>, 5808r(43)]

MASTINI GIACOMO ALESSANDRO

È un nome che si ricava da una etichetta manoscritta del 1730, pubblicata da Paul de Wit.¹⁰⁹ Se la trascrizione del testo dell'etichetta è corretta, questo liutaio era attivo a Penna. Tale località potrebbe corrispondere a uno dei tre seguenti comuni del centro Italia: Penna Sant'Andrea (TE); Penna in Teverina (TR); Penna San Giovanni (MC).
[J, V]

MAURIZI FRANCESCO

Colli del Tronto (AP) 1816 – Appignano del Tronto (AP) 24.I.1903

Nato in una famiglia di agricoltori, secondo Gabrielli si trasferì ad Appignano del Tronto poiché aveva preso in affitto delle terre di una parrocchia del paese. Come altri liutai marchigiani fu un autodidatta dotato di una buona manualità che imparò a costruire imitando strumenti che poteva osservare nel suo ambiente. Secondo Gabrielli la sua committenza era costituita da contadini e artigiani ascolani cui Maurizi forniva strumenti efficienti, ma a buon prezzo. Negli ultimi anni però ricevette commissioni anche da fuori regione e dall'estero. Si occupava di liuteria nel tempo libero. Ebbe come unico collaboratore il figlio Giovanni. Esistono alcuni strumenti con etichetta Brandini (o Brandilione) in cui è evidente la mano e lo stile di Francesco. Il lavoro di Francesco, generalmente di buona qualità, rivela la mano di un artigiano abile e dallo stile molto peculiare.

[DS, G, V]

¹⁰⁸ Giovanni ANNIBALDI, *Il teatro di Jesi, memorie raccolte e pubblicate nella prima commemorazione secolare del Metastasio*, Jesi, Tip. Framonti Fazi, 1882, p. 13.

¹⁰⁹ Paul DE WIT, *Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, Selbstverl., 1902-10.

MAURIZI GIOVANNI

Colli del Tronto (AP) 07.I.1845 – Appignano del Tronto (AP) 24.IX.1922

Figlio di Francesco imparò l'arte liutaria dal padre. Anche Giovanni costruiva e riparava strumenti nei tempi morti del lavoro agricolo. Fu anche abile nei lavori di precisione: Gabrielli ricorda che riparava le armi da fuoco. Di Sabatino riferisce che sapeva suonare il violino. Sempre secondo Gabrielli, Giovanni non firmò strumenti prima della morte del padre, quindi gran parte della sua produzione reca l'etichetta di Francesco.

[DS, G, J, V]

MAURIZI NICOLA

Appignano del Tronto (AP) 23.XII.1876 – Appignano del Tronto 13.VIII.1971

Figlio di Giovanni, praticò la liuteria in gioventù grazie agli insegnamenti del padre e del nonno. Riprese poi in tardissima età. Produzione molto esigua.

[DS]

MERCOLINI PIETRO

Monteprandone (AP) 1821 – Civitella del Tronto (TE) 06.VI.1891

Detto Veniè dai suoi compaesani, Mercolini nacque in una famiglia di agricoltori. Come fittavolo operò e dimorò in diversi comuni delle provincie di Ascoli e Teramo: Ancarano, Colli del Tronto, S. Egidio alla Vibrata, Controguerra e Civitella del Tronto. Nonostante si dedicasse alla liuteria nel tempo libero, sembra abbia realizzato una produzione abbondante. Il suo lavoro è all'aspetto più 'rustico' di quello di Francesco Maurizi da cui, secondo Gabrielli, apprese i primi rudimenti della liuteria.

[DS, G, J, V]

MERLONI PASQUALE

Gimigliano di Venarotta (AP) 15.I.1760 – Ascoli Piceno post 1818

Non sappiamo quando si portò in Ascoli ma il primo documento che ci parla di Merloni è il suo atto di matrimonio: ad Ascoli sposò Francesca Livi il 9 ottobre 1783.¹¹⁰ La coppia ebbe cinque figli, tutti nati ad Ascoli tra il 1784 e il 1800.¹¹¹ Di Sabatino segnala che nel censimento della popolazione ascolana del 1811 era definito «chitarraro» e che in un altro documento dello stesso anno si legge dell'estrema povertà in cui versava. Gabrielli segnalò l'esistenza di un violino etichettato «Pasquale Merloni, Ascoli 1818», che all'epoca era di proprietà di uno dei discendenti dei Galeazzi. I suoi strumenti sono piuttosto rari: ipotizziamo che praticasse la liuteria insieme ad altre attività.

[DB (Spa. 1225:151), DS, G, J, V]

¹¹⁰ Ascoli Piceno, Parrocchia del Carmine (ex San Vittore), *Libro dei matrimoni* 1783.

¹¹¹ Ascoli Piceno, Parrocchia del Carmine (ex San Vittore), *Libro dei battesimi*, 1784, 1786, 1788, 1800.

MINGO ALBERTO

Pesaro 14.III.1916 – Pesaro 24.VI.1995

Si avvicinò alla liuteria nella fanciullezza poiché cominciò a frequentare il laboratorio di Enrico Orselli quando aveva appena otto anni. Frequentò il suo maestro per circa dieci anni prima di espatriare e lavorare all'estero anche, ma non solo, come liutaio. Nel 1951 tornò a Pesaro, subentrando nell'attività di Orselli. A Pesaro sposò Luciana Birzi il 15 ottobre 1955. La coppia ebbe un solo figlio, morto in giovane età.¹¹² Secondo Vannes a tutto il 1954 aveva all'attivo circa trecento strumenti a corde, di cui una sessantina violini. Nel 1956 partecipò alla prima Biennale di Cremona con tre violini e una viola. Un suo strumento, appartenuto a Gioacchino Pasqualini, è ora conservato nella Pinacoteca di Ascoli Piceno. Continuò a lavorare anche in tarda età. Agli inizi della sua attività si firmava Minghi e talvolta non appose etichetta nei propri strumenti. Il suo lavoro è ben apprezzato.

[J, N, V]

MONETTI UMBERTO MANFREDI

Terni 29.IX.1886 – Buenos Aires 04.V.1963

Fu allievo dello zio Pietro Manfredi dal quale imparò a costruire strumenti pizzico. Emigrò in Argentina nel 1911 e si stabilì a Buenos Aires dove costruì soprattutto chitarre e mandolini. Scarsa la produzione di strumenti ad arco.¹¹³

[J, V]

MONTANARI ATTILIO

Fano (PE) seconda metà XIX sec. – Canada post 1930

Allievo di Raffaele Ronchini, secondo Vannes si trasferì in Canada intorno al 1930.

[J, V]

MORETTI CARLO

Ancona 11.VIII.1891 – Roma 16.I.1970

Figlio di Ruggero e Ida Pulini, si sposò nella sua città natale il 16 ottobre 1913 con Fernanda Bava. La coppia si trasferì a Roma nel 1927. Moretti fu un liutaio autodidatta che realizzò però un'abbondante produzione. Secondo Vannes al 1949 aveva costruito almeno duecento strumenti, tra violini, viole e violoncelli.¹¹⁴

[J, N, V]

MUCIETTI LUTIO

Urbano (PU) 1564 fl.

¹¹² Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Pesaro.

¹¹³ Si veda anche P.A. SARAVI, *op. cit.*

¹¹⁴ Le informazioni anagrafiche sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Ancona.

Si apprende di questo liutaio da un documento del 17 marzo 1564 in cui «Mastro Lutio de Lorenzo Mucietti da Castel Durante» (oggi Urbania) chiedeva la cittadinanza al comune di Perugia. Esercitava «l'arte civile del fare le cetera» e in allegato alla domanda presentò un disegno di cetera del tutto simile a quelle bresciane costruite da Girolamo Virchi.

[A]

NAFISSI CARLO

Gubbio (PG) 1867 *fl.*

Un liutaio amatoriale che potrebbe essere stato in relazione con Michelangelo Nardelli il cui lavoro è simile.

[J, V]

NAPPI ANTONIO

Ancona XIX sec.

Secondo Vannes fu un violinista, allievo per la liuteria di Giuseppe Baldantoni.

[J, V]

NARDELLI MICHELANGELO

Gubbio (PG) 1856 *fl.*

Un liutaio amatoriale che potrebbe essere stato in relazione con Carlo Nafissi il cui lavoro è simile. Secondo Billé ha costruito anche contrabbassi.¹¹⁵

[J, V]

NASTESI VALENTE

Gubbio (PG) XX sec.

Liutaio amatoriale.

[J, V]

NENTINI GIOVANNI BATTISTA

Liutaio attivo in località San Vito, un nome cui corrispondono numerosi paesi italiani. Secondo Vannes è un nome di fantasia.

[J, V]

NOFRI FLORIANO

San Ginesio (MC) 16.XII.1922 – Macerata 14.VI.2007

Secondo Nicolini fu un autodidatta che si avvicinò alla liuteria nel 1948. Operò sempre a Macerata ed ebbe un rapporto molto stretto con Gioacchino Pasqualini. Dal 1975 in poi ha costruito anche archetti. Nel 1982 aveva all'attivo oltre 230 strumenti.

[J, N, V]

¹¹⁵ I. BILLÉ, *op. cit.*, p. 86.

ODOARDI ANTONIO

Gli Odoardi di Ascoli Piceno erano, a detta degli storiografi locali, una famiglia di antico e nobile lignaggio.¹¹⁶ Gli Odoardi liutai invece, di Poggio di Bretta, piccola frazione di Ascoli Piceno, erano d'origini più umili. Il padre di Giuseppe, Antonio era infatti un piccolo possidente agricolo con la passione per i lavori di precisione e intaglio, un passatempo che probabilmente trasmise al più celebre figlio Giuseppe. Antonio infatti, oltre a cardare la lana, attività che valse a lui e alla famiglia il soprannome di «Lanaro», riparava armi da fuoco e mobili. La moglie si chiamava Caterina e gli diede numerosi figli, il primo dei quali fu proprio Giuseppe.

Gli scrittori di liuteria ci parlano di un Antonio Odoardi liutaio la cui figura è però presentata come quella di un nipote di Giuseppe, in pratica figlio di una sorella, che viveva nella stessa casa dello zio. I sondaggi presso gli archivi di Poggio di Bretta non hanno dato frutto e, d'altro canto, già Gabrielli parla di violini seriali di provenienza tedesca etichettati con questo nome. Il nome Antonio Odoardi era accessibile ai potenziali falsari dato che Giuseppe, nelle sue etichette, si qualificava come «figlio di Antonio». Bisogna anche aggiungere che in un libercolo del 1872 scritto da Emidio Luzi¹¹⁷ su Giuseppe, se da una parte non si fa cenno a un liutaio con questo nome, dall'altra si legge che «a trentasette anni Giuseppe perdeva il padre... Rimasto solo egli superstite e capo di famiglia, con due sorelle di buona pasta, volendo egli rimaner celibe, maritò la prima con un agiato contadino, e l'altra sposò ad un onesto muratore del villaggio, che seco trasse in casa, e ne assunse il casato.» Anche se questa circostanza fosse vera, bisogna considerare che Giuseppe non ebbe una vita così lunga da poter vedere adulti i figli delle due sorelle.

In buona sostanza non siamo certi che un liutaio rispondente al nome di Antonio Odoardi sia effettivamente esistito. Ma se lo fu, preferiamo pensare al padre di Giuseppe.

[DB (Spa. 1225:230; Rad. 268), DS, G, J, V]

ODOARDI GIUSEPPE

Poggio di Bretta (AP) 06.IV.1746 – Poggio di Bretta 1786 ca.

Giuseppe Vincenzo Emidio Odoardi, figlio di Antonio e Caterina, nacque in una famiglia contadina.¹¹⁸ Il padre era un piccolo possidente terriero che insieme ai lavori agricoli si occupava di forme di artigianato legate al mondo rurale. Egli trasmise tutte queste conoscenze al primogenito Giuseppe che, dotato di una buona manualità nella

¹¹⁶ Dall'Odoguardo agli Odoardi, la famiglia Odoardi nella storia, pergamene e opere d'arte della collezione Diamanti di Castel di Lama, a cura di Giuseppe Marucci, [s.l., s.e.], 2006. Giuseppe MARUCCI, Castel di Lama, storia, arte, tradizioni, [s.l., s.e., 1998].

¹¹⁷ Emidio LUZI, *Giuseppe Odoardi o Il villano di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno, Tip. Cesari, 1872; ed. mod. a cura di Gioacchino Pasqualini, Ascoli Piceno, Tip. Tassi-D'Auria, 1969; ora anche in Di Sabatino, pp. 205-208 in nota.

¹¹⁸ Poggio di Bretta, Parrocchia di San Giovanni Battista, *Libro dei battesimi* 1746.

lavorazione del legno, ebbe modo di avvicinarsi alla liuteria spinto dalla necessità di riparare uno strumento. Gabrielli scrive che l'esperienza di riparare uno strumento fu l'occasione per Giuseppe di osservare la struttura di un violino e di costruirne uno nuovo.

Cominciò così l'attività, peraltro non lunga, di uno dei liutai marchigiani più apprezzati. I suoi primi clienti furono proprio contadini e artigiani del suo mondo. Presto ebbe occasione di farsi conoscere anche da musicisti di professione, se prestiamo fede a un opuscolo pubblicato nel 1872 da Emidio Luzi¹¹⁹ il quale ci parla di una visita a Poggio di Bretta nel 1783 di Giuseppe Sieber (1754-1801), violinista e oboista boemo che all'epoca risiedeva a Offida (MC). Sieber sarebbe stato accompagnato nella sua visita da due allievi: Giovanni Vitali, futuro violoncellista e compositore (cui, tra l'altro, Francesco Galeazzi dedicò il proprio trattato) e Baldassarre Centroni, entrambi destinati a diventare musicisti affermati nelle Marche.¹²⁰ Il musicista boemo rimase contento a tal punto dell'arte di Odoardi che volle commissionargli tre strumenti. Il testo del Luzi è animato, più che dalla precisione e obiettività dello storico, dallo spirito edificante e moraleggiante di un sacerdote e insegnante che scrive per i suoi ragazzi, ma la circostanza che Francesco Galeazzi citi nel suo trattato Odoardi a pochi anni dalla sua morte è una conferma del fatto che il lavoro di Giuseppe si fece apprezzare dai musicisti professionisti quando il liutaio era ancora vivo. Galeazzi scrive infatti di un «incognito Contadino del territorio d'Ascoli, nella Marca Anconitana, che per l'eccellenza de' suoi lavori fatti colla sola scorta del suo ammirabile ingegno, e per altre sue personali doti, merita che il suo nome trasmesso sia alla Posterità; nomavasi costui Giuseppe Odoardi morto non ha guari in età di soli 28 [sic] anni in circa, dopo aver fatto colle proprie mani circa 200 violini, fra i quali molti, che dopo qualche tempo non la cederanno forse a' migliori Cremonesi.» Ritroviamo il contenuto di queste poche righe negli scrittori che negli anni successivi si occuparono di Odoardi, dal *Dizionario* di Bertini, agli appunti del conte Cozio di Salabue fino al più recente Gabrielli il quale scrisse che Odoardi non ebbe allievi e che i suoi strumenti furono diffusamente copiati.¹²¹ Sembra che fosse molto ricercato anche come restauratore.

Non siamo riusciti a trovare traccia del suo atto di morte. Al momento sembra verosimile la cronologia dettata da Luzi che fissa la sua morte al 1786. Galeazzi scrive che Odoardi scomparve all'età di ventotto anni, ma è possibile che tale cifra sia un refuso. A ogni modo, il teorico torinese pubblicò quel volume del trattato nel 1796 e la sua osservazione «morto non ha guari» non contrasta con la data suggerita da Luzi. Il

¹¹⁹ Si veda nota 117.

¹²⁰ Secondo Di Sabatino, la presenza dei due allievi è una invenzione di Luzi. In effetti Vitali nacque nel 1777, mentre Centroni proprio nel 1783.

¹²¹ F. GALEAZZI, *op. cit.*, p. 81 (facsimile cit., p. 266). Giuseppe BERTINI, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, Palermo, Tipografia Reale di Guerra, 1815, tomo III, p. 134. Ignazio Alessandro COZIO CONTE DI SALABUE, *Carteggio*, trascrizione a cura di Renzo Bacchetta, Milano, Cordini, 1950, p. 128.

soprannome di «Villano d'Ascoli» sembra essere un'invenzione di Luzi, essendo un appellativo che difficilmente si può ricondurre ai compaesani di Odoardi.

[DB (Spa. 1225:231; Rad. 2083, 2684-87, 5566r<i>, 5615v<ii>, 5628v<iii>, 5897v<iv>), DS, G, J, V]

ORLANDI ORLANDO

Ascoli Piceno 11.XI.1876 – San Benedetto del Tronto (AP) 25.XII.1953

Rimasto orfano molto presto, venne educato in collegio. Divenuto imprenditore in età adulta, mantenne la passione per l'ebanisteria e la liuteria. Secondo Gabrielli si avvicinò alla liuteria spinto dal desiderio di riparare un mandolino. Dotato di una buona manualità costruì oltre novanta strumenti a pizzico, alcuni dei quali intarsiati, ma appena tre violini.

[DB (Spa. 1225:243), DS, G, J, V]

ORSELLI ENRICO

Ferrara 11.III.1891 – Pesaro 13.I.1955

Orselli fu allievo di Ettore Soffritti a Ferrara dal 1903 al 1923. Costruì numerosi strumenti nel laboratorio del suo maestro, alcuni dei quali furono venduti senza etichetta, mentre altri con quella di Soffritti. Nel 1924 si allontanò dal maestro per aprire una bottega propria a Pesaro su sollecitazione di alcuni professori del locale conservatorio. Secondo Vannes fino al 1951 Orselli aveva costruito almeno duecento violini, ottanta violoncelli, duecento viole e otto contrabbassi. Era un ottimo copista e riusciva a dare una convincente patina di antico ai propri strumenti. Nelle copie usava mettere una doppia etichetta: oltre alla propria inseriva quella del modello copiato. Usò una etichetta manoscritta fino al 1945 e successivamente un modello a stampa. Talvolta antedatava gli strumenti per farli sembrare più vecchi di quanto non fossero. Esportava all'estero molta della sua produzione. Ebbe come allievo Alberto Mingo. Il lavoro di Orselli rivela un buon gusto per le linee e proporzioni classiche.

[DB (Spa. 1225:245), G, J, V¹²²]

PALLA VINCENZO

Perugia 1790 *fl.*

Liutaio e costruttore di arpe.

[J, V]

PALLOTTA PIETRO

Perugia 26.II.1755 – Perugia 08.V.1830

Figlio di Giuseppe e Anastasia, fu battezzato nella chiesa di San Michele Arcangelo

¹²² La voce che Vannes dedica a Orselli è particolarmente articolata poiché ebbe informazioni di prima mano dalla signora Lina Gabrielli, una conoscente e collaboratrice di Gioacchino Pasqualini.

con il nome di Luigi Santo Pietro. Si sposò il 26 ottobre 1777 nella parrocchia di San Fortunato con Elisabetta Catalani, una donna di due anni più giovane di lui. Per almeno un anno la coppia abitò nella casa del padre di Pietro. Lacune archivistiche ci impediscono di sapere dove Pallotta dimorò negli anni successivi. Lo si ritrova nel 1788 quando con la moglie e un tal Francesco Bruni (o Burani) abitava in una casa della parrocchia di San Cristoforo. Nello stato delle anime dell'anno successivo la casa era definita di proprietà di Pietro. Se ne perdono le tracce nuovamente perché ritroviamo Pietro solo nel 1813 quando abitava con la moglie (di Bruni non vi è più traccia) e con una sorella vedova.¹²³ Da alcune etichette apprendiamo che nell'ultima fase della sua attività ebbe un allievo, Giuseppe Rossi. Pallotta è senza dubbio il liutaio più apprezzato della sua regione. La sua ottima mano gli ha permesso di realizzare lavori dallo stile molto peculiare e grande senso delle proporzioni.
[DB (Rad. 5199), J, V]

PALUMBI BERARDINO

Avezzano (AQ) 09.XI.1921

Liutaio attivo a Pescara.

[J, N, V]

PAOLINI LUIGI

Rimini 29.X.1875 – Rimini 13.VIII.1942

Secondo Vannes iniziò a occuparsi di liuteria nel 1924 a Todi dove fu attivo fino al 1926. Da quell'anno in poi lo si ritrova nella sua città natale. Fu premiato a una esposizione padovana degli anni Trenta. Secondo Vannes aveva abbandonato la liuteria già nel 1936. Era attivo anche come restauratore (si veda la voce Fioravanti).
[J, V]

PARALUPI RODOLFO

Ancona 29.I.1890 – Roma 1967

In gioventù si portò a Roma per studiare. Si avvicinò alla liuteria solo intorno al 1925. Il suo primo violino sembra risalire al 1927. Dal 1933 lavorò per il Conservatorio musicale di Firenze. Al termine della collaborazione fece ritorno a Roma. Costruì moltissime chitarre di cui due erano nelle disponibilità dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e numerosi strumenti ad arco, in particolare violini. Nel 1933 partecipò al Concorso di liuteria indetto dall'Accademia Filarmonica Romana, mentre nel 1949 era tra i maestri fuori concorso che esposero alla Mostra di liuteria moderna tenutasi a Cremona nell'ambito delle celebrazioni stradivariane.

[J, V]

¹²³ Le informazioni biografiche si devono alla cortese collaborazione di Eric Blot.

PASQUALI GIACOMO

Ancarano (TE) XVIII sec.

Costruttore di strumenti a pizzico.

[G, J, V]

PASQUALINI GIOACCHINO

Ascoli Piceno 03.VIII.1902 – Ascoli Piceno 19.III.1985

Anche se non fu un vero e proprio liutaio, è doveroso dedicare qualche riga a Gioacchino Pasqualini per l'importante ruolo che interpretò nell'ambito della liuteria italiana del Novecento. Si diplomò in violino all'Accademia di Santa Cecilia a Roma nel 1924 e in Viola nel 1935. Negli anni Venti lavorò nell'orchestra sinfonica della stessa città. Fu insegnante al Conservatorio di Roma, tenendo la cattedra di violino e di acustica musicale, dopo aver conseguito la laurea in fisica all'Università di Roma nel 1938. Per la liuteria fu allievo di Rodolfo Fredi, decano dei liutai romani. Nel 1950 fondò la ANLAI (Associazione Nazionale Liuteria Artistica Italiana), la prima associazione di categoria nata per la promozione della liuteria italiana e che fu attiva tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del secolo scorso. Pasqualini conobbe, frequentò e fu amico dei più importanti liutai e collezionisti italiani del Novecento. Numerose le iniziative (concorsi, mostre, convegni) che organizzò e animò in campo liutario. Ebbe un occhio di riguardo per i costruttori della sua regione di cui collezionò un buon numero di strumenti: la sua cospicua raccolta fu donata in parte al MUSA, (Museo degli strumenti musicali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma) e in parte alla Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno.¹²⁴

PERAZZOLI CAMILLO

Ripatransone (AP) 1890 – Ripatransone 1962

Ebanista e intagliatore, Perazzoli era un liutaio amatoriale.¹²⁵

PERUCCI (PERUCCIO) DON LUIGI

Il nome di questo artefice figura insieme ad altri nell'etichetta di un contrabbasso a tre corde conservato a Berlino prima della seconda guerra mondiale. Lo strumento, a giudicare dal testo in latino del cartiglio, fu realizzato in collaborazione tra diversi religiosi. Don Luigi Perucci ne fu *autore*; Don Melchiorre Galli *praefecto*; Don Gioacchino Leoni *assistente*; Don Bernardino Lancellotti *fydium opifice*; Luigi Marchegiani *elaborante*. A Radiciotti non sfuggì questa curiosa 'impresa' di liutai amatoriali, ma ha tralasciato di spiegare perché legò il nome di Perucci ad Apiro (MC)

¹²⁴ Si veda anche A.C. POLETTI, *La sala Pasqualini*, cit.

¹²⁵ Rolando PERAZZOLI, *Il Monterone: Ripa anni Trenta*, Grottammare, Mediaprint 2000, 1996, p. 33; ID., *Claudio Saverio Perazzoli, un pioniere dell'industria del legno a Ripatransone a 80 anni dalla nascita, a 20 dalla scomparsa*, Grottammare, Croma group, 2006, p. 23. Antonio GIANNETTI, *Le confraternite a Ripatransone, dalle origini ai nostri giorni*, a cura delle sei Confraternite di Ripatransone, [Ripatransone, s.e.], 2004, p. 79.

e Staffolo (AN).

[DB (Spa. 1225:337; Rad. 3022), V]

PIEROTTI LUIGI

Gubbio (PG) 1766 ca. – Gubbio 1835 ca.

Liutaio probabilmente amatoriale, più restauratore che costruttore secondo Jalovec.

[J, V]

PIETRO PAVOLO (PAOLO)

Cortona (AR) 1602 fl.

Il nome di questo «cetraro» emerge da una richiesta di cittadinanza avanzata il 20 giugno 1602 alla città di Perugia da Pietro Pavolo (Paolo) figlio di Girolamo (Gerolamo) detto «il Cortona».

[A]

PINCHI LIBERO RINO

Foligno (PG) 1905 – Foligno 2000

Secondo Vannes e Jalovec era un liutaio, ma in realtà fu il fondatore della omonima Fabbrica Artigiana di Organi. Fu allievo degli organari Fedeli di Foligno. Non ha mai costruito strumenti ad arco, solo qualche strumento a fiato (oboi).

[J, V]

POGGINI MILTON

Anghiari (AR) 29.III.1911 – Anghiari 14.IV.1970

Figlio di Muzio e Maria Dini, la sua era una famiglia di artigiani: il nonno gli insegnò i rudimenti della scultura, mentre uno zio la lavorazione del legno. Milton sviluppò presto una buona manualità. All'età di diciassette anni decise di studiare musica e ciò lo spinse verso la liuteria, ma non prima dei ventun anni. Apprese l'arte attraverso i manuali allora disponibili e copiando strumenti. Il suo secondo violino fu premiato alla Fiera Esposizione del Littoriale di Bologna nel 1933. Nel 1935 partecipò alla XVI Exposition d'économie domestique a Parigi con il suo terzo violino e fu premiato anche in questa occasione. Nel 1937 partecipò alla Mostra Concorso di Cremona, senza fortuna in questo caso. Lavorò sempre ad Anghiari, in Piazza Baldaccio 19, occupandosi sia di liuteria che di scultura. Poggini costruì un numero molto limitato di strumenti.¹²⁶

[J, V]

¹²⁶ *Liuteria in Toscana*, cit. p. 176. Diversi gli articoli su periodici e quotidiani: «Alta Valle del Tevere», a. IV, 1936, n. 4, pp. 33-36 e a. VII, 1940, nn. 1-2, pp. 17-18. «Osservatore Romano», 21 agosto 1942. «La Nazione», 6 ottobre 1959. Si veda anche A. MOCCIA, *op. cit.*

POLI GIANDOMENICO

Ascoli Piceno XVI sec.

Liutaio il cui lavoro è sconosciuto.

[DB (Spa. 1226:36), DS, J, V]

POSTACCHINI ANDREA

Fermo (AP) 30.XI.1781 – Fermo 03.II.1862

Postacchini oggi è ritenuto uno dei più importanti liutai delle Marche e i suoi strumenti sono molto ricercati. Ai suoi tempi fu considerato anche un valido archettaio e restauratore.

Fino a qualche tempo fa i lessici postulavano l'esistenza di due liutai con questo nome, ma grazie alle ricerche di storiografi locali (Giovanni Cicconi e Aristide Scorcelletti) si poté correggere il macroscopico errore. In realtà di Andrea Postacchini ce ne fu uno solo ed era figlio di Amico, un contadino benestante e possidente. Amico morì nel 1783 quando Andrea aveva appena due anni. La famiglia lo avviò alla carriera ecclesiastica, affidandolo a un frate di cui si tramanda che si diletta a costruire e riparare strumenti nel tempo libero. Se questo fu il primo contatto di Andrea con la liuteria, la sua formazione fu praticamente quella di un autodidatta che si formò grazie all'osservazione diretta e a una manualità naturalmente dotata per la lavorazione del legno. Questo spiega la particolare traiettoria stilistica dell'autore, descritta dagli scrittori di liuteria come diseguale e mutevole, probabilmente influenzata dallo studio e osservazione di prima mano di strumenti più o meno esemplari.

Con i rivolgimenti napoleonici Andrea fu costretto a lasciare l'ordine religioso cui apparteneva e tornare allo stato laicale all'età di ventotto anni circa. Scelse di dedicarsi quindi alla costruzione di strumenti. Sposò Maria Mariani (nata nel 1794) da cui ebbe sei figli, nell'ordine: Giulia (1822), Raffaele (1823), Adelaide (1826), Caterina (1827), Alessandro (1833) ed Eugenia (1837). Entrambi i figli maschi si fecero religiosi, ma Raffaele fu introdotto nel mondo della liuteria e per qualche tempo fu collaboratore del padre prima di prendere i voti. Andrea si cimentò con la costruzione di violini, viole e violoncelli, ma anche archi, contrabbassi e strumenti a pizzico. Aprì la sua attività ufficialmente con un annuncio pubblicitario sul «Giornale del Tronto» del 22 luglio 1815, anche se è certo che costruiva già da diversi anni, almeno da due lustri come dice lo stesso testo. Usava una etichetta a stampa (almeno due i tipi conosciuti) con l'anno aggiunto a penna. Postacchini usava un'insegna per il proprio laboratorio su cui si leggeva: «All'Arcangelo Raffaele». Isaia Billé, celebre contrabbassista e docente fermano, fu un grande ammiratore di Postacchini e nel suo noto volume sul contrabbasso ne ha descritto il modello prevalente: «quasi tutti i contrabassi del Postacchini sono lisci come le antiche viole e quelli a forma di violino tendono al piccolo ed hanno il fondo piatto senza filettatura, che nel piano armonico

è molto distinta e bene intarsiata».¹²⁷ Bisogna anche ricordare che Billé possedeva e suonava un bel esemplare di Andrea.

Come Baldantoni, anche Postacchini nel 1861 partecipò all'Esposizione italiana agraria, industriale e artistica di Firenze presentando un violino. La commissione apprezzò il lavoro di Postacchini, anche se giudicò il prezzo del violino un poco eccessivo (£250). Per fare un confronto con altri noti liutai, nella stessa manifestazione Giuseppe Rocca presentò alcuni violini e una viola al prezzo di £150 ciascuno. Antonio Guadagnini due violini a £150 ciascuno e una viola a £200. Baldantoni invece propose il suo violino a £80 e la viola a £100.¹²⁸ Dopo la sua morte, i figli presentarono due violini di Andrea, oltre a un lavoro di Raffaele, all'Esposizione Provinciale Agricola Industriale e Artistica tenutasi a Fermo nel settembre del 1869 per i quali la commissione elargì una medaglia di bronzo.¹²⁹

[DB (Spa. 1226:46; Rad. 779, 3190-92, 5569r<i>, 5615v<ii>, 5647v<iii> // Contiene c. 779, c. 3191-92 schede di Aristide Scorcelletti), G, J, V] ¹³⁰

POSTACCHINI RAFFAELE

Fermo (AP) 16.IV.1823 – Fermo 01.IV.1892

Figlio di Andrea, da giovane apprese la liuteria dal padre ma, più attratto dalla vita sacerdotale, si fece prete. Secondo Aristide Scorcelletti smise di costruire intorno ai trentacinque anni, quindi prima della morte del padre. Si può quindi ipotizzare che non abbia mai firmato strumenti e che la sua produzione abbia le etichette del padre. Potrebbe però aver continuato sporadicamente l'attività di restauratore, anche una volta indossati gli abiti sacri.

[DB (Spa. 1226:47; Rad. 3191. Contiene c. 3191 la scheda di Aristide Scorcelletti), G, J, V]

PRESANI PIETRO

San Severino Marche (MC) XVIII sec.

Si conoscono vari contrabbassi di misure grandi. Secondo Isaia Billé era attivo intorno al 1771.¹³¹

[DB (Spa. 1226:49), G, J, V]

¹²⁷ I. BILLÉ, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁸ *Esposizione italiana agraria*, cit., p. 122. L.F. CASAMORATA, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁹ *Esposizione provinciale agricola industriale ed artistica tenuta a Fermo nel settembre 1869, premiazione*, Fermo, Tip. Ciferri, 1869.

¹³⁰ Si veda anche: Claudio GIOVALLÈ, *Andrea Postacchini, lo Stradivari delle Marche, brevi cenni sulla vita e l'opera*, Fermo, Fondazione Cassa di Risparmio di Fermo, 1997; contiene: Giovanni CICCONI, *Per l'esatta biografia di un artista marchigiano* pubblicato la prima volta in «Il popolo di Roma», 30 ottobre 1941, p. 3; trascrizione delle carte c. 3191v-3192r del DB (schede di Aristide Scorcelletti).

¹³¹ I. BILLÉ, *op. cit.*, p. 88.

PUCCI DANTE

Perugia 03.XII.1876 – Firenze post 1945

Musicista e liutaio amatoriale, fu attivo a Firenze come costruttore di strumenti a pizzico e ad arco.

[A, J, V]

QUATRINELLI (QUADRINELLI) PIETRO

Senigallia (AN) 29.IV.1722 – Senigallia 21.IV.1798

Figlio di Cesare e Francesca Quattrinelli.¹³² I suoi strumenti sono piuttosto rari. Billé lo descrive come un autore di contrabbassi sonori e rari di cui possedeva un esemplare datato 1774.¹³³ Nell'atto di morte è chiamato «Quadrinelli» e viene detto che scomparve «dopo lunga malattia e sepolto in Duomo».¹³⁴

[G, J, V]

RICCI ADAMO

Pennabilli (PU) 1905 – ? post 1961

Ha imparato la liuteria da Paolo De Barbieri a Genova dove si è stabilito nel 1946. Ha costruito, oltre che restaurato, chitarre e strumenti ad arco. Ha partecipato a una mostra di liuteria moderna a Pegli (Genova) nel 1958 e a Terni nel 1961.

[A, J]

RICCUCCI ALESSANDRO

San Ginesio (MC) 1838 *fl.*

Gioacchino Pasqualini ha segnalato l'esistenza di un violino dalla cui etichetta si ricavano il luogo e l'anno citati.

[J, V]

ROLINI GIAMBATTISTA

Pesaro prima metà XVIII sec.

Radiciotti apprese il suo nome dall'opera di Valdrighi, ma dai sondaggi dello studioso marchigiano negli archivi emerse solo la presenza di un tal Giuseppe Antonio Girolamo Rolini (figlio di Giovanni) che nacque nel 1739 e fu battezzato nella parrocchia di San Cassiano di Pesaro, la stessa della famiglia Mariani.

[DB (Spa. 1226:102; Rad. 3295-96, 5571v<i>, 5615v<ii>, 5680r<iii>, 5896r<iv>), J, V]

¹³² Senigallia, Parrocchia del Duomo, *Libro battesimi* n. 20 (1719-1723).

¹³³ I. BILLÉ, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁴ Senigallia, Parrocchia del Duomo, *Libro dei morti* n. 12 (1784-1798).

RONCHINI RAFFAELE

San Costanzo (PU) 1827 – Fano (PU) 16.VI.1898

Figlio di Girolamo e Rosa Zachilla¹³⁵ si trasferì in gioventù a Fano dove svolse la sua attività professionale di musicista e liutaio. Agli inizi degli anni Sessanta dell'Ottocento sposò Filomena Belbusti (1836-1905) da cui ebbe diversi figli, alcuni dei quali divennero musicisti affermati.¹³⁶ Ernesto (violinista, 1863-1931) si perfezionò al Liceo musicale di Bologna con Federico Sarti. Si trasferì a Rio de Janeiro nel 1888 dove fu docente di violino presso la locale scuola nazionale di musica. Fu il primo direttore della più antica orchestra di Rio de Janeiro. Ferdinando (violoncellista, 1865-1933) si perfezionò anch'egli a Bologna con Francesco Serato. Si spostò a Parigi dove svolse una lunga e affermata attività artistica.

Raffaele Ronchini ebbe una formazione liutaria da autodidatta. Probabilmente si avvicinò alla liuteria grazie alla musica e alla necessità di provvedere da sé alla manutenzione del proprio strumento, probabilmente il violino. Su quella che poteva essere la sua attività musicale ci aiuta un documento conservato dai suoi eredi, un lasciapassare che Raffaele adoperò nella seconda metà del 1859 e tra maggio e agosto del 1860.¹³⁷ Tramite questo documento si possono ricostruire gli spostamenti di Raffaele in una ampia zona intorno a Fano. Si spazia infatti dalle città romagnole (Cesena) a quelle umbre (Perugia, Foligno) e marchigiane (Pesaro, Camerino, Ancona, Fabriano, Jesi, Senigallia, Macerata, Loreto, Recanati, Osimo, Tolentino). È uno specchio piuttosto fedele di quello che doveva essere il ritmo dell'attività di un musicista operante nella periferia musicale italiana del tempo. Grazie ai visti apposti nel documento dai funzionari civici di pubblica sicurezza, si apprende che gli spostamenti di Raffaele erano frenetici e i suoi soggiorni di breve durata: ciò lascia supporre che si trattasse di un girovagare al seguito di compagnie operistiche che allestivano spettacoli nei circuiti teatrali locali.

Maggiore interesse desta un altro documento posseduto dagli eredi, in pratica un quaderno dei conti che Ronchini utilizzò dal 1868 fino a qualche mese prima della morte. Il quaderno è organizzato alfabeticamente, in pratica in base al nome o cognome

¹³⁵ Tutte le informazioni anagrafiche citate sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Fano.

¹³⁶ Le date di nascita citate di seguito si ricavano da Fano, Parrocchia di San Leonardo, *Libri dei battesimi*.

¹³⁷ Il lasciapassare è da mettere in relazione con i moti risorgimentali che interessarono Fano in quei mesi. Nel giugno del 1859 la cittadina marchigiana provò a ribellarsi al potere pontificio per passare al fianco del nascente stato italiano, ma l'insurrezione non fu sostenuta dal grosso della popolazione e fallì. Ciò indusse il potere papale a inasprire le misure di sicurezza: forse proprio queste misure costrinsero Raffaele a dotarsi di un lasciapassare per continuare l'attività musicale. Il documento si interrompe infatti nell'agosto del 1860 proprio a ridosso di quel 12 settembre che vide le truppe piemontesi entrare in Fano e sancire così l'annessione della cittadina al Regno d'Italia. Il lasciapassare, così come il quaderno dei conti citato più avanti e le minute di lettere, appartiene alla collezione privata Alfonso Pagnoni, Fano.

del cliente o fornitore. Compaiono solo clienti con nomi o cognomi che iniziano con le lettere A, B, G, M, N, P per cui è probabile che il quaderno non esaurisca tutta l'attività di Ronchini nel campo della liuteria. La gran parte delle note riguarda il suo lavoro di liutaio, poche altre invece l'approvvigionamento di derrate agricole per la famiglia: il quaderno è quindi una rara testimonianza del funzionamento quotidiano di una bottega liutaria ottocentesca italiana di media importanza.

Molte delle annotazioni riguardano il commercio di corde che Ronchini definisce in più luoghi come corde di «Parigi, Roma, Treviso, Venezia, Perugia» e molte altre invece i frequenti lavori di restauro. Purtroppo non è mai annotato l'autore dello strumento riparato, tranne in un caso in cui Ronchini registra di aver messo le mani su un violino di Mattia Albani; in un altro caso appunta la presenza di un violino di Odoardi in un paese vicino a Fermo. In proporzione gli appunti che riguardano il noleggio di strumenti e la vendita di archi e strumenti sono minori, ma spesso interessanti. Gli archi che Raffaele vendeva erano in faggio (più economico, £. 2-3 mediamente) e in verzino (più costoso, mediamente il doppio di quello in faggio). Vi è da ritenere che non fossero tutti di sua produzione. Infatti in una delle rarissime annotazioni in cui scrive «fatto da me» l'arco viene venduto a £. 10 (l'acquirente è un tal Paolo Grassi di Cesena nel dicembre 1870). La cifra trova conferma in una minuta di lettera destinata a un tal Domenico Pierini nel marzo del 1880 dove Ronchini scrive inoltre di averne quindici in costruzione o, per essere più precisi, in fase di rifinitura.

Come per gli archi, è estremamente raro che Ronchini specifichi il nome del costruttore degli strumenti venduti. Solo in un caso si apprende del prezzo di un suo contrabbasso: il 19 gennaio 1870 ne vende uno a un tal Gualtiero Bedini per £. 72.50. Altrove scrive che nel maggio del 1888 avrebbe dato a un tal Antonio Nerucci (detto Nasoni) un contrabbasso a non più di £. 60: anche in questo caso Ronchini specifica «il mio contrabbasso». Le note che riguardano le vendite di violini mostrano prezzi molto variabili e ciò fa pensare che vendesse anche prodotti seriali di importazione.

Una annotazione che merita di essere segnalata riferisce che agli inizi degli anni Novanta (l'appunto non è datato, ma le annotazioni vicine sono del 1891) Ronchini si mise in contatto con Raffaele Fiorini a Bologna tramite la figlia di questi, Adele. A Fiorini fece avere «due o tre violini... che possano convenire a suo figlio [Giuseppe]». Le carte non riferiscono l'esito della transazione, ma in un altro luogo del quaderno vi è un appunto in cui Ronchini scrive di aver venduto un violino (nel 1892) di quelli «che non ha preso il sig. Fiorini».

Un'ultima considerazione va fatta sulla clientela di Ronchini. Essa si divide abbastanza equamente tra musicisti dilettanti (contadini o artigiani) e professionisti (collegi e insegnanti di musica). Tra questi ultimi spiccano Giovanni Pizzagalli appartenente a una nota famiglia di musicisti fanesi; Luigi Giammarchi Pettinari, violinista e direttore d'orchestra (1828-1908), cui vende alcuni archi e per il quale effettua delle riparazioni; Fulgenzio Guerriero Guerrieri, direttore d'orchestra e compositore (1870 - post 1938) cui ripara una viola. Tra le carte possedute dagli eredi di Ronchini si conserva anche la descrizione e le misure di un contrabbasso all'epoca suonato da Severino Amiconi (1820 ca - post 1902) attribuito a Maggini.

Ronchini scomparve all'età di settantun anni e nell'atto di morte venne definito costruttore di strumenti.

[DB (Spa. 1226:117; Rad. 5326-27, 5571v<i>, 5615v<ii>, 5641v<iii>, 5643v<iii>), G, J, V]

ROSADONI GIOVANNI

San Giustino (PG) 14.VI.1905 – ? 1991

Secondo Vannes ha iniziato la liuteria nel 1927. Nel 1949 si è stabilito a Pavia. Ha lavorato anche a Milano e Como. Ha costruito anche chitarre e strumenti ad arco. Partecipò alla Mostra di liuteria moderna di Cremona nel 1949 e al Concorso di liuteria di Bagnacavallo nel 1976 (terzo premio).

[V]

ROSSI GIOVANNI

? ante 1817 – ? post 1858

Allievo di Pallotta, fu attivo a Perugia e Pavia.

[J, V]

ROTELLA BERNARDINO

Spoletto (PG) 1820 *fl.*

Liutaio che secondo Billé fu autore anche di contrabbassi.¹³⁸

[J, V]

SACCHINI SABATINO

Pesaro 30.XI.1640 – Pesaro 25.XI.1709

Il suo nome è legato a quello della famiglia Mariani. A Radiciotti si devono le prime ricerche d'archivio che sono state verificate per l'occasione. Sacchini lo si ritrova residente nella parrocchia di San Michele Arcangelo nel 1684 insieme alla moglie Margherita in una casa presa in affitto dai padri Serviti. Nel 1687 risulta solo, probabilmente vedovo, e nel 1690 risulta sposato con una altra donna di nome Teresia di ventisette anni. Dagli stati d'anime successivi apprendiamo che la coppia ebbe almeno tre figli (Antonia, Lodovico e Giovanni). Nello stato d'anime del 1704 viene definito esplicitamente «citararo».¹³⁹ Dalla documentazione della sua parrocchia si apprende che fu seppellito in Duomo¹⁴⁰ e Radiciotti riferisce, sulla scorta del registro dei defunti del Duomo, che gli fu celebrato un funerale «per carità», testimonianza di una condizione di indigenza.

[DB (Spa. 1226:147; Rad. 3538, 5573r<i>, 5616r<ii>, 5680r<iii>, 5892v<iv>), G, J, V]

¹³⁸ I. BILLÉ, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁹ ADP, Parrocchia di San Michele Arcangelo, *Stati delle anime 1684, 1687, 1690, 1695, 1704*.

¹⁴⁰ ADP, Parrocchia di San Michele Arcangelo, *Libro dei morti 1709*.

SANTE DA PESARO

Pesaro XVII sec.

I primi a segnalare l'esistenza di questo liutaio sono Vidal e Valdrighi.¹⁴¹

[DB (Spa. 1225:349; Rad. 3028, 3030r, 5568v<i>, 5615v<ii>, 5679v<iii>, 5892r<iv>), J, V]

SANTI CRISTOFORO

Sestino (AR) metà XVIII sec.

Liutaio il cui lavoro è sconosciuto.

[J, V]

SANTINI GIUSEPPE

Castel di Lama (AP) 01.VI.1898 – Fermo 18.II.1977¹⁴²

Fu ebanista di professione e liutaio amatoriale. Ebbe una formazione da autodidatta. Lavorò per qualche tempo a Milano come ebanista, ma fece ritorno presto nelle Marche a causa del suo impegno politico che gli costò la persecuzione da parte delle milizie fasciste. Secondo Di Sabatino conobbe la liuteria a Milano e la praticò solo per un breve periodo a causa di problemi di salute che lo allontanarono dal mondo del lavoro.

[DS, G, J, V]

SCALABRINI GIUSEPPE

Ascoli Piceno 1721 ca. – post 1757

Di Sabatino è il primo a segnalare il nome di questo «chitarraro».

[DS]

SELLANI OLIMPIO

Sellano (PG) 1684 *fl.*

Attivo a Roma come «chitarraro».

[A]

SICILIANO (CICILIANO) ANTONIO

Billé lo segnala attivo ad Ancona agli inizi dell'Ottocento, ma potrebbe essere una svista.¹⁴³ In diversi musei europei si conservano strumenti attribuiti a un Antonio

¹⁴¹ L.F. VALDRIGHI, *op. cit.*, (n. 2794), p. 81.

¹⁴² Tutte le informazioni anagrafiche citate sono state fornite dai competenti uffici del Comune di Castel di Lama.

¹⁴³ I. BILLÉ, *op. cit.*, p. 98.

Siciliano attivo a Venezia dalla fine del Cinquecento.¹⁴⁴

[G, J, V]

SPADARI FRANCESCO

Pesaro XVII sec.

I suoi strumenti sono sconosciuti. Secondo Vannes il suo nome è da alcuni erroneamente riportato come Spedoni. Ma per Jalovec sono due persone distinte.

[G, J, V]

SPADARI GIOVANNI BATTISTA

Pesaro prima metà XVIII

Figlio o nipote di Francesco Spadari e probabilmente suo allievo. Si conosce una viola d'amore del 1721 che porta la sua etichetta.

[DB (Spa. 1226:205), G, J, V]

SPALLETTI ANTONIO

Macerata 17.III.1829 – Macerata 01.XI.1896

Secondo Spadoni, un maestro bottaio che praticava la liuteria da amatore. Costruì soprattutto chitarre e contrabbassi ed effettuava restauri. Fu in contatto e incoraggiato nella liuteria da un noto chitarrista dilettante suo concittadino, Stanislao Filati.

[DB (Spa. 1226:210), J, V]

SPALLETTI COSTANTINO

Macerata 11.VIII.1853 – ?

Forse figlio di Antonio, fu contrabbassista e liutaio. Emigrò a Buenos Aires in Argentina.

[DB (Spa. 1226:211)]

SPATAFFI GUERRIERO

Gubbio (PG) 22.III.1916 – Gubbio 27.V.2007

Figlio di Angelo e Giovanna Damiani, iniziò a lavorare molto presto. Si interessò in gioventù del mandolino e prese a riparare strumenti da autodidatta. Nella sua lunga attività ha costruito numerosissimi strumenti a pizzico e ad arco. Ha ricevuto riconoscimenti in diversi concorsi. Dal 1978 ha diretto la Scuola di Liuteria di Gubbio della Regione Umbria. Ha avuto come collaboratore il figlio Angelo.

[N]

¹⁴⁴ Secondo più recenti ricerche, sembra che Siciliano, un virtuoso di viola da gamba, non abbia mai fatto il liutaio a Venezia. Si veda: Stefano Pio, *Viol and Lute Makers, Venice 1490 – 1630*, Venezia, Venice Research, 2012, pp. 91-111.

SPEDONI FRANCESCO

Pesaro XVII sec.

Secondo alcuni è da identificare con Francesco Spadari.

[DB (Spa. 1226:213), G, J, V]

TANZI EZIO

Castignano (AP) 18.VIII.1930 – Ascoli Piceno 07.VI.2010

Nato in una famiglia di agricoltori, si avvicinò alla liuteria grazie a uno zio che suonava il violino. Studiò anch'egli lo stesso strumento e a diciassette anni fu apprendista da Costantino Celani insieme a Francesco Cesaroni. Rimase in quel laboratorio per circa tre anni. Negli anni Cinquanta collaborò con Cesare Castelli, mentre nella seconda metà degli anni Sessanta fu impiegato in una azienda tedesca, la casa musicale Klein di Koblenz sul Reno, dove costruiva chitarre. Chiusa la parentesi in Germania, tornò a vivere a Grottammare dove professò la liuteria nel tempo libero, costruendo una centinaia di strumenti tra contrabbassi, violini e chitarre. Operò anche a San Benedetto del Tronto e Ascoli dove si stabilì dopo il pensionamento. Secondo Di Sabatino usò i modelli di Celani per i violini, mentre quelli di Castelli per i contrabbassi.¹⁴⁵

[DS, J, V]

TELVİ ANTONIO

Ancona 1723 *fl.*

Liutaio citato da Billé per un violino.¹⁴⁶

[G, J, V]

TESLER (TECCHLER) GIOVANNI

Ancona inizio XVII sec.

Costruttore di strumenti a pizzico di pregiata fattura. Suoi strumenti si conservano in alcuni musei europei: un arciliuto del 1615 al Dresden Kunstgewerbemuseum; una chitarra del 1618 al Musée du Palais Lascaris di Nizza; una chitarra del 1620 circa al Museum of Instruments del Royal College of Music di Londra; una tiorba del 1621 al Museo Bardini di Firenze; una chitarra non datata al Museo nazionale degli strumenti musicali di Roma.

[A]

TIEFFENBRUCKER MAGNUS III

Perugia 1627 *fl.*

Costruttore di strumenti a pizzico. Non è possibile, allo stato attuale delle ricerche, stabilire se si tratti di quel liutaio omonimo (Magnus II) attivo a Venezia tra Cinque

¹⁴⁵ M.d.G. L. VENCESLAU, *op. cit.*

¹⁴⁶ I. BILLÉ, *op. cit.*, p. 99.

e Seicento, oppure un discendente dello stesso. A ogni modo fu uno dei membri della grande famiglia di costruttori tirolesi presente in molte città italiane sin dal Cinquecento.¹⁴⁷

UGAR CRESCENZIO

Urbino tra il 1746 e il 1751 – Roma 15.XII.1791

Figlio di Carlo, secondo Vannes la famiglia doveva essere di origine tedesca a giudicare dal cognome. Crescenzo fu attivo a Roma almeno dal 1788 dove operava come «violinaro». Sposò Vittoria Ferretti che però morì molto giovane, il 15 gennaio 1790 poco prima del marito. La coppia non ebbe figli. Crescenzo aveva fatto testamento nel maggio dello stesso anno, lasciando quanto possedeva ai fratelli Pietro (anche egli liutaio) e Francesco; mentre tutto il materiale del laboratorio fu ereditato da Giuseppe Orselli allievo e collaboratore di Crescenzo: «Crescenzo Ugar figlio del quondam Carlo, d'Urbino [lascia] l'avviamento della sua bottega di violinaro con tutti i ferri, stigli, legni e violini». Al testamento è allegata una descrizione dei beni fatta dopo la morte del liutaio. Oltre ai legni per liuteria è interessante l'elenco delle forme («una forma da contrabbasso; due forme da violoncello, due forme da violino»), utensili vari («un tornetto piccolo con sua sgurbia, e scarpello; una sega grande ed altre tre piccole; un raspino da far archi; due cartocci da sbucare; ecc.») e degli strumenti presenti in bottega. Tra questi spiccano, oltre a «sette violini padronali d'accomodarsi» (in pratica violini da restaurare appartenenti a clienti di Crescenzo), un contrabbasso pronto per essere consegnato ai committenti, un violoncello da terminare e numerosi pezzi per costruire strumenti ad arco.¹⁴⁸

[DB (Spa. 1226:301; Rad. 4010, 5577r<i>i</i>). Contiene c. 4010 articolo di A. Cametti (pubblicato su *Musica*, XVI, 1918), G, J, V]

UGAR PIETRO

Urbino seconda metà XVIII sec.

Fratello di Crescenzo, è noto grazie alla menzione che ne fa il fratello nel suo testamento. Come il fratello fu attivo a Roma, ma sembra che se ne allontanò per stabilirsi ad Arezzo, dove era attivo nei primi anni dell'Ottocento. Ha costruito strumenti a pizzico e ad arco.¹⁴⁹

[DB (Spa. 1226:302; Rad. 4010.), G, J, V]

¹⁴⁷ Richard BLETSCHACHER, *Die Lauten- und Geigenmacher des füssener Landes*, Hofheim am Taunus, Hofmeister, 1978, p. 232.

¹⁴⁸ Si veda C. LEBET, *op. cit.*, pp. 317-321.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 321.

UNGARINI (UNGHERINI) ANTONIO

Fabriano (AN) 12.III.1696 – Fabriano 09.XI.1771

Secondo Gabrielli era il quarto figlio di Cristoforo e Maria Bernardina Fussini, e fu battezzato nella parrocchia di San Venanzio con il nome di Antonio Gregorio.¹⁵⁰ Nel 1706 era già orfano di padre e visse con la madre fino al 1721. Se ne perdono le tracce fino al 1761 quando lo si ritrova sposato con Maria Tomasa Pellegrini e con tre figli a carico: Romualda, Baldassare (un chierico) e Claudio. Negli stati d'anime il nucleo familiare rimane invariato fino al 1766 quando nella casa di Antonio, viene censito anche Rinaldo Ungarini (definito esplicitamente «figlio»). Ma già dal 1767, e fino al 1769, Antonio e la moglie sono registrati negli stati d'anime come residenti da soli, senza la presenza dei figli.¹⁵¹ Sepolto nella Chiesa dei Filippini a Fabriano, nell'atto viene detto di novanta anni circa.¹⁵² Il lavoro di Ungarini è generalmente di gran carattere anche se non particolarmente raffinato. Gabrielli ricorda che fu anche pittore: venti lunette affrescate da Antonio (tra il 1742 e il 1744) decorano il chiostro maggiore del Monastero di Montefano nelle vicinanze di Fabriano.

[DB (Spa. 1226:305; Rad. 4013r, 5577r<i>, 5616r<ii>, 5640r<iii>, 5897v<iv>),¹⁵³ G, J, V]

UNGARINI RINALDO

Fabriano (AN) 1732-33 ca. – Fabriano 10.XII.1813

Secondo Vannes, anche Rinaldo come il padre Antonio fu un liutaio. Ma Radiciotti scrive che Rinaldo fu soprattutto violinista e direttore d'orchestra. Negli stati d'anime del 1766 risulta domiciliato in casa del padre con la sua famiglia (la moglie Maddalena Ciappi e i tre figli Vincenzo, Marianna e Pietro, oltre a una donna definita «serva», Maria Santa). Rinaldo, probabilmente, una volta sposato aveva lasciato il nucleo della famiglia di origine e la circostanza che lo si ritrovi nella stessa casa del padre per un solo anno potrebbe far pensare a un ritorno nella città natale dopo un periodo di assenza da Fabriano. Già nel 1767 lo ritroviamo con la famiglia in una altra casa della stessa parrocchia. Dagli stati d'anime del periodo 1767-1792 ricaviamo che, oltre ai tre figli citati prima, Rinaldo (spesso citato come Ungherini) ebbe altri due figli (Mariano e Antonia, questa nata dopo la morte del nonno). Negli stati d'anime che vanno dal 1793 al 1796 si legge che Rinaldo viveva da solo (in quest'ultimo censimento, viene detto di anni sessantaquattro). Dall'anno seguente viene registrata in casa la presenza di una donna, tal Giovanna figlia di Carl'Antonio, che si scopre poi

¹⁵⁰ Fabriano, Parrocchia del Duomo (San Venanzio), *Libro battesimi* 1696.

¹⁵¹ Fabriano, Parrocchia SS. Biagio e Romualdo, *Stati delle anime* 1689, 1696, 1699, 1700, 1706, 1716, 1721, 1761-71.

¹⁵² Fabriano, Parrocchia SS. Biagio e Romualdo, *Libro dei morti* 1771.

¹⁵³ Si veda anche Onofrio ANGELELLI, *Fabriano e la musica*, II ed. postuma ampliata e corretta dall'autore, Fabriano, Arti Grafiche Gentile, 1939.

essere la sua seconda moglie (Maria Giovanna). Dalle seconde nozze Rinaldo ebbe una figlia, Arcangela Maddalena, nata nel 1800 circa.¹⁵⁴ Alla morte venne seppellito nella parrocchia di San Biagio:¹⁵⁵ nella registrazione viene detto di anni ottanta.

Per concludere bisogna ricordare che Radiciotti parla di un Vincenzo Maria Ungarini nato a Osimo, violinista e direttore d'orchestra, attivo nella seconda metà del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento. Potrebbe essere identificato con il primo figlio di Rinaldo, se prestiamo fede al periodo cronologico, alla zona di origine e alla professione. Se così fosse, si può ipotizzare un periodo di attività di Rinaldo a Osimo.¹⁵⁶

[DB (Rinaldo: Spa. 1226:307; Rad. 4011, 4013r, 4016, 5897v<iv>. Vincenzo Maria: Spa. 1226:309; Rad. 4011, 4013r, 4018, 5577r<i>, 5672r<iii>), G, J, V]

ZEFFIRINI ONOFRIO

Cortona (AR) ? – Cortona 07.VIII.1580

Costruttore di strumenti musicali diversi (viole, liuti, organi).

[J, V]

¹⁵⁴ Fabriano, Parrocchia SS. Biagio e Romualdo, *Stati delle anime 1761-71, 1779, 1789-93, 1795-97, 1806-09, 1816*.

¹⁵⁵ Fabriano, Parrocchia SS. Biagio e Romualdo, *Libro dei morti 1813*.

¹⁵⁶ Si veda nota 154.

RECENSIONI

Libri

Filippo Marchetti, *Sinfonia a grand'orchestra in Re maggiore (1853)*, trascrizione e revisione di Lamberto Lugli, Lucca, LIM, 2003, pp. XII, 77

Le iniziative editoriali volte alla pubblicazione di inediti musicali vanno sempre salutate con interesse, qualunque sia l'autore proposto, ma quando focalizzano un musicista ancora poco indagato, ebbene queste edizioni meritano un'attenzione e un plauso davvero speciali perché in molti casi contribuiscono a farci conoscere musicisti e/o aspetti della loro produzione musicale spesso trascurati se non addirittura ignorati.

La pubblicazione della *Sinfonia a grand'orchestra in Re maggiore* datata 1853 di Filippo Marchetti (Bolognola, Macerata, 26 – II – 1831 – Roma, 18 – I – 1902), la cui revisione è a cura di Lamberto Lugli, va vista proprio in questa prospettiva: fornisce a un tempo, sia ai musicisti che agli studiosi, materiale musicale inedito con relative informazioni, nonché notizie biografiche sul musicista.

Due elementi di riflessione, correlati tra loro, emergono da questa lettura. Il primo è contenuto nella *Prefazione*, in cui si dice che la pubblicazione della *Sinfonia* costituisce “il primo fondamentale passo di ricostruzione finalizzato allo studio dell'opera completa del Musicista marchigiano”. Siamo senz'altro d'accordo con questa affermazione, poiché partendo anche dalla pubblicazione di opere giovanili, come appunto è il caso della *Sinfonia in Re maggiore* che appartiene al periodo di formazione napoletano (“composta sotto la direzione del cav. Mercadante”, scrive lo stesso Marchetti nell'ultima pagina della partitura), si può iniziare il lavoro di ricognizione, di studio, di recupero delle musiche, per conoscere il percorso musicale di Marchetti e i suoi modelli compositivi di riferimento (Verdi più di altri). E se questo ragionamento si sviluppasse ad ampio raggio riguardando anche altri musicisti italiani, soprattutto i cosiddetti “minori”, si arriverebbe a comprendere la rilevante e articolata quanto sconosciuta attività dei compositori d'opera, e non solo, “oltre” il melodramma.

Il secondo elemento di riflessione, più generale, riguarda il rapporto tra le Marche e Napoli. Il capoluogo partenopeo nell'Ottocento risultava ancora essere un centro gravitazionale per i musicisti italiani soprattutto dell'area del centro sud; una capitale della cultura musicale che da molto tempo aveva intrecciato stretti rapporti con il territorio marchigiano, basti pensare all'attività dei maestri di cappella napoletani quali Zingarelli a Loreto e Giordani a Fermo, e alla solida formazione che Pergolesi, Spontini, Lauro Rossi e lo stesso Marchetti. per citare quelli più noti,

hanno ricevuto presso i Conservatori napoletani. Proprio nel capoluogo campano, presso il Real Collegio di San Pietro a Majella, Filippo Marchetti non solo seguì gli studi musicali secondo una tradizione consolidata (partimenti, contrappunto e composizione), ma, come osserva giustamente Lugli, “ricevette una vera e propria formazione professionale”.

L'edizione della *Sinfonia a grand'orchestra in Re maggiore*, realizzata grazie all'Associazione Corale - Culturale « Filippo Marchetti » con il sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, si apre, dopo una breve *Prefazione* (ringraziamenti seguiti dagli intendimenti redazionali di trascrizione), con una *Introduzione* (pp. IX-XI) che comprende una breve descrizione della *Sinfonia* (p. IX), con alcune osservazioni sulle sue caratteristiche musicali, seguite da una riflessione più articolata sul linguaggio musicale di Marchetti; segue (pp. X-XI) il *Profilo biografico* sintetico ma denso, ricavato principalmente da una recente biografia del musicista¹ (1), per poi arrivare al capitolo delle *Fonti* (p. XI): la partitura autografa di Napoli, che comprende anche le parti staccate, e quella di Camerino. La prima è depositata presso la Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella, la seconda presso la Biblioteca Valentiniana. A p. XII sono riportate le *Sigle* delle fonti con le relative segnature, cui seguono le *Note critiche*, molto scarse, se si considera che le partiture, come scrive il revisore a p. XI, registrano “molte articolazioni [...] distribuite con approssimazione”, e poco più avanti: “anche le indicazioni riguardanti il fraseggio sono affrettate e spesso non combacianti”. Su questi punti, peraltro rilevanti, nelle Note non c'è un minimo accenno di intervento fatto. Segue infine l'*Organico*, con l'elenco degli strumenti impiegati nella *Sinfonia*.

A questo riguardo, sarebbe stato utile avere un facsimile della prima pagina dell'autografo, al fine di poter conoscere anche la distribuzione degli strumenti in partitura stilata da Marchetti, molto probabilmente diversa rispetto a quella modernamente in uso.

La fonte di riferimento, si legge nella *Prefazione*, è il manoscritto autografo depositato presso la Biblioteca Valentiniana di Camerino che, come scrive il revisore, “in tutto e per tutto coincidente alla partitura custodita presso la biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, dove l'autografo originale è stato depositato subito dopo l'esecuzione del maggio 1853”.

La partitura redatta da Lamberto Lugli, la cui finalità è essenzialmente quella di fornire uno strumento agile e pratico, si presenta graficamente chiara e comodamente leggibile sia per la precisione notazionale, sia per la qualità tipografica generale realizzata in un formato e con un tipo di carta che non affatica la lettura del testo musicale. Indovinata quindi la scelta di una casa editrice, quale è la LIM di Lucca, che vanta ormai una consolidata attività editoriale specifica nell'ambito della

¹ F. Bissoli, L. Lugli, A. R. Severini, *Filippo Marchetti, l'uomo il musicista*, Bongiovanni, Bologna, 2002.

musicologia.

Anche se il taglio dato all'edizione non lo richiedeva, tuttavia sarebbe stato utile poter disporre di un apparato critico che rendesse conto maggiormente delle procedure adottate per la revisione. Infatti la presenza di alcuni criteri redazionali citati nella *Prefazione* e nel paragrafo sulle fonti consultate (tra l'altro non è chiaro se le parti staccate napoletane siano anch'esse autografe oppure no), nonché la presenza di alcune troppo essenziali note critiche, lo renderebbero necessario.

Si registrano qua e là piccole discrepanze che però non inficiano il lavoro complessivo di revisione; ne elenchiamo alcune, quelle più significative, soprattutto sull'uso delle parentesi tonde. Non si capisce, a esempio, perché un'indicazione posta tra parentesi non venga estesa ad altri strumenti che riportano lo stesso disegno: a battuta 99 i flauti riportano (*legato*), mentre il 1° oboe e il 1° clarinetto (stesse note) non lo recano; a battuta 108, per fare un ultimo esempio, le trombe registrano (*legato*), mentre l'indicazione non è stata riportata anche ai flauti, 1° oboe e 1° clarinetto che fanno la stessa parte.

L'uso poi della parentesi posta al Do# (parte di fagotto, battuta 149) rende inutile la nota di p. XII che recita: "è stata dimenticata l'alterazione al do del Fg. I". Si fa cenno (p. XI) all'uso di parentesi tonde per le articolazioni, ma nella partitura non ce n'è un solo caso.

Un'ultima annotazione riguarda l'uso dei fiati "a 2" che in alcuni casi non è coerente, soprattutto per quanto riguarda i corni. A esempio, alle battute 162 e 166 essi riportano l'indicazione "a 2", ma alle battute 26-32 e 293-316, recano degli unisoni col doppio gambo, forse era il caso di adottare un criterio unitario.

Per quanto riguarda la struttura interna dell'unico movimento della *Sinfonia* (che a p. IX viene descritta in *Allegro vivace*, *Andante*, *Cantabile*, *Mosso*) risulta essere invece così articolato: *Allegro vivace* – *Andante* – *Allegro come prima* – *Più Mosso*; ma con l'*Allegro come prima* suddiviso al suo interno in sezioni (sottolineate anche dall'uso della doppia stanghetta semplice di battuta) di diversa ampiezza e tonalità che vengono ripetute: *Poco meno* (Sol magg.), *Scherzando* (Do magg.), *Cantabile* (Do magg.), *Tempo* (Sol magg.), *Scherzando* (Mi magg.) *Cantabile* (Mi magg.), *Tempo* (Mi magg.).

Come è già stato detto, sarebbe stato estremamente utile avere qualche immagine dell'autografo, non solo per verificarne lo stato e la scrittura originale di Filippo Marchetti, ma anche per comprendere meglio il faticoso lavoro di trascrizione e revisione.

Italo Vescovo

La figura e l'opera di Giuseppe Giordani, Atti del convegno internazionale, Fermo, 3-5 ottobre 2008, a cura di Ugo Gironacci e Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, 2013.

La riscoperta di un cospicuo fondo di musica autografa presso l'Archivio capitolare del Duomo di Fermo, di cui rende conto in questo volume Ugo Gironacci, ha consentito la fioritura di studi sul compositore napoletano Giuseppe Giordani, attivo in Italia dalla fine dei suoi studi verso il 1774 e fino alla morte sopraggiunta nel 1798. Dal 1986 sono usciti diversi articoli su aspetti parziali della sua opera, ma soprattutto si è avviata la pubblicazione dell'*opera omnia* che comprenderà molta musica sacra e titoli operistici. La promozione degli studi su Giordani ha consentito così al Conservatorio di Fermo e al Centro studi Giuseppe Giordani di organizzare nel 2008 un vasto convegno che consolidasse le conoscenze sul compositore napoletano e aprisse nuove prospettive di ricerca. Il volume curato da Ugo Gironacci e Francesco Paolo Russo raccoglie gli esiti di quegli studi ed è edito da LIM che provvede anche alla pubblicazione degli *opera omnia* del compositore.

Nel 1789 Giordani fu nominato maestro di cappella della Chiesa Metropolitana di Fermo dove si stabilì definitivamente solo nel 1793 per gli ultimi suoi cinque anni di vita. Come molti suoi colleghi del tempo scelse la cura di una cappella ecclesiastica come impiego alternativo alla vita teatrale: tra il 1779 e il 1793 era stato infatti attivissimo sulle scene italiane, soprattutto dell'Italia centro settentrionale, da Firenze e Roma a Milano e Torino, da Genova a Venezia, dove concluse la sua carriera operistica.

La notevole mole di musica emersa nell'archivio del Duomo di Fermo consente di delineare meglio la fisionomia di un compositore la cui immagine era rimasta ferma alla sommaria fotografia scattata dai biografi di primo Ottocento, fino a Fétis e da lui a Florimo, che ne ricordava la formazione con Gennaro Manna, Antonio Sacchini, Pietro Antonio Gallo e Fedele Fenaroli, assieme ai compagni di studi Cimarosa e Zingarelli a cui è ricorrentemente accostato. Per le biografie dell'epoca, però, il dato interessante di Giordani non era molto più che l'aver partecipato alla "scuola napoletana" di fine Settecento e di non essere stato, rispetto ai due più celebri compagni, nome di rilievo europeo.

Come osserva Piperno nell'ampio saggio introduttivo al volume, lo studio di Giordani non è volto a recuperare un artista di prim'ordine per tentare di restituirgli un altare che, forse, non gli è mai stato innalzato. La gran quantità di sua musica oggi disponibile – sacra, drammatica, strumentale, d'occasione – consente invece un carotaggio sulla vita musicale di uno dei compositori del tempo, un compositore di prim'ordine senza per questo essere considerato una straordinaria eccezione. La morte relativamente precoce di Giordani a soli 47 anni ne impedì forse un'ampia affermazione come avvenne invece a Zingarelli che crebbe nella stima europea soprattutto in età avanzata.

Più che concentrarsi sulla presunta eccezionalità di singole opere, gli atti del convegno curati da Gironacci e Russo esaminano così i diversi versanti dell'attività di Giordani. Rosa Cafiero si diffonde sull'attività didattica da lui probabilmente svolta a inizio carriera, quando era maestro soprannumerario al Tesoro di San Gennaro: consente così di addentrarsi nelle procedure formative dei Conservatori napoletani che dall'insegnamento di Durante discendevano il secolo fino a Fenaroli e sono ancora testimoniate da un volumetto di didattica della composizione, *Prattica della musica*, attribuito (con qualche dubbio) a Giordani stesso. Ne emerge la dialettica tra ambizioni scientifico musicali che si appoggiavano sui grandi teorici della tradizione italiana, da Zarlino in avanti, ed effettiva pratica musicale e didattica, ben più sbrigativamente volta a fornire procedure efficaci per la rapida composizione.

Una dinamica, questa tra ambizioni di riconoscimento artistico e intellettuale ed effettiva vita e pratica musicale bene attestato dalla biografia artistica di Giordani. I suoi incarichi nei teatri di Genova, Bologna, Firenze dimostrano in concreto come le vicende del mercato musicale fossero legate per un verso a rapporti dinastici e politici tra gli stati italiani – tra Borbone, Asburgo e Este nel nostro caso – e per altro verso alla centralità dei cantanti – Giovanni Anseani e Giuseppa Maccherini, nel nostro caso – che consigliavano (o imponevano) ai teatri questo o quel compositore più idoneo a scrivere musica che li valorizzasse. Non dunque soltanto la sempre lamentata accondiscendenza del compositore verso i cantanti che avrebbero costituito il cast del teatro, ma *viceversa*, l'incarico al compositore che meglio avrebbe servito il trionfo della loro voce. Sono fenomeni storici ormai ben noti nella loro sostanza, ma lo studio di Gabriele Moroni sui cantanti impiegati nelle prime delle opere di Giordani racconta con molti dati un caso emblematico di questa dinamica, mentre gli studi di Carmela Bongiovanni su Genova, Elisabetta Pasquini su Bologna, Giovanni Pulin su Venezia, Takashi Yamada sul Fondo di Napoli, fotografano – per quanto consentono le fonti documentarie – il radicamento di Giordani negli ambienti aristocratici e musicali delle diverse città che ha frequentato.

La carriera teatrale di Giordani si avviò a Firenze nel 1779 e Paolo Mechelli studia le vicende storiche oltre che le scelte drammaturgiche che coinvolsero il compositore nella città toscana all'avanguardia nel teatro riformato italiano di quegli anni. Poco meno di un decennio dopo Giordani avrebbe avuto forse la sua maggior affermazione a Napoli, dove propose la prima opera che consacrò il genere di opere quaresimali: *La distruzione di Gerusalemme* allestito al San Carlo nel 1787. Francesco Paolo Russo ne studia qui le vicende ma si concentra poi sugli adattamenti a cui un'opera di questo genere dovette prestarsi per essere accolta in stagioni ordinarie di altri teatri. L'operismo di Giordani si svolse così per la gran parte in anni in cui l'opera italiana affrontava radicali rivolgimenti, soprattutto per accogliere nel teatro serio tratti originariamente definiti in quello comico, genere a cui Giordani dedicò poca attenzione (qui studiata da Roland Pfeiffer). A differenza di Cimarosa, che ne vide ampiamente facilitata la propria carriera, Giordani come

Zingarelli preferirono infatti dedicarsi soprattutto al teatro serio: si trattava in ogni caso di definire i modi e le drammaturgie per accogliere sia le nuove abilità attoriali, se non istrioniche, richieste anche ai cantanti seri – e Anseani pare avesse in questo uno dei suoi punti di forza – sia l'azione drammatica incalzante che avrebbe costituito i finali d'atto anche nell'opera seria. Erano tutte drammaturgie che l'opera comica aveva definito da decenni ma in un contesto stilistico ben diverso dall'opera seria. Portarli nella tragedia non richiedeva semplicemente di adottare tecniche mutate da altri generi; richiedeva soprattutto di riconcepirle entro una drammaturgia nella quale non risultassero caricaturali, goffe, decontestualizzate. In questo processo Giordani prende atto delle novità via via introdotte da maestri più anziani come Paisiello: il raffronto tra *La disfatta di Dario* intonata da Paisiello (1776) e da Giordani (1789), qui stilato da Roberto Scoccimarro, mostra come Giordani si avvantaggi subito dei finali introdotti proprio da Paisiello due anni prima nel *Pirro* napoletano (ma non ancora focalizzati all'epoca della sua intonazione della *Disfatta di Dario*). Le difficoltà di un tale passaggio sono esaminate da Lorenzo Mattei nel caso dell'ultima opera di Giordani, *Ines di Castro*, composta a Venezia nel 1793 su libretto di Cosimo Giotti. Mattei, studia come in questa opera sperimentale i numeri d'assieme che in ambito comico rivelavano potenzialità articolative, dovessero essere rimodulati per essere accolti in ambito serio, con maggior attenzione ai risvolti affettivi delle peripezie dell'intreccio.

Oltre all'attività operistica, il volume indaga anche la produzione sacra, di gran lunga meno studiata e dissodata, non solo relativamente alla produzione di Giordani ma dell'intero tardo Settecento. Se per l'opera la storiografia inizia ad avere infatti mappe abbastanza dettagliate e chiavi interpretative affidabili e forgiate sui dati storici ormai abbastanza precisi, per la musica sacra italiana questi elementi mancano ancora in gran parte. I molti autografi di Giordani rinvenuti a Fermo faticano dunque a essere proiettati su uno sfondo sufficientemente articolato da dare loro un senso storiograficamente coerente. Uno studio di Paolo Peretti ricostruisce il fitto tessuto di cappelle ecclesiastiche che costituivano l'ossatura musicale marchigiana e il loro rapporto con i maestri di formazione o di origine napoletana, mentre Paolo Maione indaga l'ambiente napoletano della Cappella del Tesoro di San Gennaro negli anni in cui Giordani fu soprannumerario a inizio di carriera: di nuovo si presentano le difficoltà di discernere tra rivendicazione estetiche, appelli alla riforma e alla rigenerazione dello stile musicale sacro ed effettiva pratica musicale. Le ostilità contro infiltrazioni di stile operistico nel rito sacro, ostilità che sarebbero riecheggiate fin ben dentro l'Ottocento, appaiono infatti sempre più una semplice riduzione del problema quando si inizino a studiare le dinamiche tra censure estetiche o dottrinali e prassi corrente con l'effettivo riscontro sui testi: qui provvede Lucio Tufano a proposito di un genere specifico, il mottetto tardo settecentesco a Napoli. Sull'analisi di specifiche composizioni si diffondono gli studi di Markus Engelhard, Marina Marino, e – per quanto riguarda la scrittura contrappuntistica – di Italo Vescovo. Come nel caso delle

opere, anche per la musica sacra stili, virtuosismi richiesti, strumentazione e forme variano in funzione della destinazione: è un fenomeno noto, ma rispetto all'opera tardo settecentesca la mappatura delle varianti e delle possibilità è ancora alquanto incerta e necessita di queste ricognizioni. Ancor più utili quando, come nel caso degli atti del convegno Giordani, lo studio è affiancato dalla produzione musicale, due approcci alla musica del passato che raramente in Italia hanno modo di dialogare tra loro: è pregevole dunque che al volume sia allegato un CD con registrazioni di cinque brani per soprano e organo tratti da *Offertori per tutto l'anno* di Giordani, e una lamentazione e miserere sempre del compositore napoletano. A questi si affiancano sonate per cembalo e per violino, sue oltre che di Cimarosa e Sacchini. Peccato non coincidano i brani incisi con quelli analizzati da Tufano, Engelhard e Marino: sono registrazioni effettuate dal vivo dal soprano Elisabetta Lombardi, dal violinista Marco Rogliano, dal cembalista e organista Adriano Dallapè nell'anno stesso del convegno, il 2008, e questo spiega perché i brani non corrispondano a quelli studiati nel volume, ma si poteva forse far meglio concordare ricerca musicologica e produzione musicale per nutrire reciprocamente i due approcci alla musica storica.

Paolo Russo

Vincenzo Pucitta. *Il tumulto del gran mondo*, a cura di Annamaria Bonsante, Barletta, Cafagna editore, 2014, 332 pp.

Gli studiosi dell'opera italiana dell'Ottocento, in particolare quella rossiniana, hanno spesso segnalato l'assenza di una conoscenza approfondita del periodo tra Cimarosa e Rossini, che vide l'affermazione di compositori quali Generali, Mayr, Pucitta, Portugal, poi eclissati (e presto dimenticati), in seguito all'affermazione del genio pesarese. Il rapido successo delle sue opere, se collocò velocemente in disparte questi autori, ha reso più difficile definire l'apporto originale dell'uno e gli stili degli altri.

Uno di questi protagonisti, Vincenzo Pucitta (1778-1861), si era fatto conoscere nei teatri e nelle sale di mezza Europa: originario di Civitavecchia, fu a Londra dal 1809 al 1814; seguì quindi Angelica Catalani nei suoi tour in Europa come accompagnatore al pianoforte, continuò la sua attività teatrale in Italia per ritirarsi assai presto dalle scene teatrali (1822). Il silenzio della storia aveva fatto sì che l'opera di Pucitta fosse ricordata da voci di dizionari della lunghezza di una pagina, cui si aggiungevano trattazioni all'interno di singoli saggi. Questo volume curato da Annamaria Bonsante costituisce dunque un primo, fondamentale contributo alla conoscenza di Pucitta come anche di quel periodo considerato poco investigato nella storia del teatro musicale: esso ripropone due saggi già pubblicati (Sala, Piperno), due contributi già editi e arricchiti per l'occasione (Appolonia, Mioli) oltre a uno stuolo

di lavori originali; nella prima parte si concentra sulla figura di Pucitta, nella seconda sull'epoca che lo ha visto tra i compositori di spicco.

Carlo De Paolis, basandosi su estese ricerche d'archivio, ricostruisce la storia della famiglia, che conquistò posizioni di primo piano nella città di Civitavecchia per conoscere poi un'irreversibile decadenza a partire dagli anni Venti dell'Ottocento.

Paolo Sullo invece concentra le sue indagini sull'insegnamento dei solfeggi (brevi pezzi a una o due voci e basso continuo) nella classe di Fenaroli, con cui Pucitta aveva studiato composizione.

Emilio Sala, in un saggio pubblicato nel 2000, prende in esame la farsa *I due prigionieri*, messa in scena al San Moisè a Venezia nella primavera 1804, per verificare l'impatto della *pièce à sauvetage* nel periodo fra Cimarosa e Rossini. Concentrandosi sul Finale (il momento clou di ogni brano del genere), Sala fa notare come il lavoro enfatizzi gli elementi parodici del lavoro da cui trae spunto, l'opéra-comique in un atto *Adolphe et Clara ou les deux prisonniers* di Marsollier des Vivetières e Dalayrac, e rileva una forte presenza dell'elemento *à sauvetage* nell'opera italiana di quegli anni.

Ancora una ristampa di precedente lavoro, arricchita di apparato di note, si ha con il lavoro di Piero Mioli (*Un Verter amletico: Mayr o Pucitta?*), che si concentra su una partitura anonima manoscritta, riproposta al Festival "Rossini in Wildbad" nel 2001. Su questa composizione sono state fatte alcune ipotesi di attribuzione: l'una, a opera di Luca Bianchini e Anna Trombetta, assegna la paternità a Mayr; l'altra, per mano di Paolo Fabbri, ipotizza come autore Vincenzo Pucitta. Nell'impossibilità di giungere con sicurezza a una attribuzione, Mioli suggerisce alcune linee di approfondimento per giungere alla soluzione del problema.

Alla figura di Angelica Catalani (1780-1849), il più famoso soprano del periodo 1800-1830, è dedicato il saggio di Giorgio Appolonia, versione aggiornata (in particolare per i collegamenti con l'attività di Pucitta) di un ampio lavoro già pubblicato nei «Quaderni musicali marchigiani» 10, rispetto al quale è stata omessa la tabella cronologica della carriera. Caratterizzato da una scrittura fluida, che non cede alle tentazioni della retorica o peggio ancora dell'aneddotica (nella quale spesso indulgono le biografie di grandi cantanti), il lavoro di Appolonia è il più ricco contributo realizzato in tempi recenti sulla figura di questa celebre artista. Tra i meriti principali, l'aver individuato la Catalani come una cantante che si può collegare alla "poetica della meraviglia" di stampo settecentesco, l'aver sottolineato il suo ruolo nella diffusione del teatro mozartiano, l'enorme varietà del repertorio (rettificando un pregiudizio diffuso all'epoca), un diverso modo di interpretare che si può notare negli ultimi anni allorché si avvicina al repertorio rossiniano. Ancora interessanti le ipotesi sul fallimento della sua gestione del Théâtre italien: molti scritti più o meno autorevoli, sulla scia dei fondamentali lavori di Radiciotti, si sono lasciati influenzare da testimonianze di tipo aneddótico. Si coglie qui l'occasione per precisare che la presenza di Pucitta a Senigallia nel 1799, riportata probabilmente

sulla base della voce pubblicata nel DEUMM (e che documenterebbe l'inizio della sua attività teatrale), è con tutta probabilità da rivedere: in quell'anno fu annullata la programmata stagione teatrale, come riportato nell'*Indice de' teatrali spettacoli*, né sono state trovate negli archivi della città o altrove fonti a sostegno di tale presenza. La bibliografia andrebbe infine aggiornata almeno con il lavoro di Mário Moreau sul Teatro di S. Carlo di Lisbona (1999); la cronologia in 8 volumi *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831)* realizzata da Jean Mongrédien (2008), che dà ampio spazio alla Catalani (voll. III-IV in particolare) e infine la monografia di Walsh (1993) sull'opera a Dublino. Walsh documenta come nel capoluogo irlandese la Catalani si esibì in più occasioni (in particolare negli anni 1807-1808, 1812-1814) anche eseguendo singoli pezzi di Pucitta, e segnala che il compositore fu probabilmente maestro di canto di Mary Byrne.

In qualche modo collegato al precedente è il lavoro di Daniele Carnini, che ricostruisce la carriera inglese di Vincenzo Pucitta, per molti anni legata alla figura di Angelica Catalani della quale fu collaboratore e per la cui voce scrisse diverse opere. Carnini sottolinea come sia difficile avere un quadro obiettivo dell'esperienza della Catalani a Londra, ed evidenzia il fatto che probabilmente l'arrivo di Pucitta in Inghilterra non fu favorito dalla celebre cantante, diversamente da quanto comunemente si crede, ma forse dalla moglie dello stesso, Agnese Pucitta. Per un breve periodo il compositore si lanciò in un'impresa editoriale, pubblicando alcuni suoi spartiti, e quindi conquistò progressivamente terreno fino a diventare «compositore» del King's Theatre. Vengono quindi illustrate le opere che egli scrisse, riportando brevemente la trama del libretto e le recensioni dei periodici inglesi. Carnini analizza alcuni testi e mostra come la loro trasformazione rispetto alle fonti da cui sono ricavati sia legata alla volontà di adattamento alle aspettative del pubblico inglese: è il caso a esempio di *Aristodemo*.

Franco Piperno, in un suo lavoro pubblicato nel 2002, *Rossini (vero e falso)* [...], traendo spunto dalla presenza di Rossini a Roma nel 1817 per la messinscena di *Cenerentola* al Teatro Valle e dal fatto che alcune fonti assegnano allo stesso compositore la paternità di alcuni pezzi per il *Quinto Fabio* di Giuseppe Rossi, in programma sempre a Roma all'Argentina, identifica l'autenticità dei singoli brani. Copie manoscritte attribuiscono a Rossini la creazione dell'aria con coro *Guidò Marte i nostri passi*, della cavatina *Cara patria, invitta Roma*, e infine del duetto *Ah, per pietà t'arresta*. Piperno dimostra che la cavatina (che esiste anche con parole diverse: *Alme fide a questi accenti*) è effettivamente di Rossini; il duetto va quasi certamente attribuito a Nicolini e infine l'aria con coro è sicuramente di Pucitta. L'attribuzione di quest'ultimo brano era stata già fatta da Don White, senza però portare elementi a sostegno dell'ipotesi: Piperno si basa su documenti che confermano definitivamente la paternità del pezzo (che deriva da *La vestale*), e spiega come la falsa attribuzione a Rossini, nelle copie ottocentesche, sia stata probabilmente realizzata a scopo commerciale, essendo più facilmente vendibili i pezzi attribuiti a un compositore la

cui notorietà era allora in forte ascesa.

Il lavoro di Sonia Arienta analizza gli ambienti e i paesaggi che compaiono nelle opere di Pucitta, Generali, Rossini nel periodo 1800-1815, prendendo in esame 24 libretti. Il lavoro è di grande interesse per il periodo di cui si occupa, che coincide con l'alternarsi di regimi e l'affermazione dei governi napoleonici in Italia, e che vede anche un tentativo di cambiamento dei costumi e del tipo di repertorio proposto nei teatri. Il confronto fra i testi mette in evidenza, tra l'altro, l'assenza di ambientazioni regali e (soprattutto per Rossini) la predilezione per gli interni domestici visti come spazio accogliente, la presenza di ambienti intermedi fiduciosamente aperti verso l'esterno: il saggio dunque ci indica indirettamente quali potessero essere le linee ideologiche che tendevano a affermarsi nel cosiddetto "periodo napoleonico". Uno stadio successivo (ma qui entriamo in altro ambito) potrebbe verificare la diffusione delle opere dei diversi autori, e quindi della ideologia che esse trasmettevano.

Gabriele Cesaretti analizza la presenza del mito della Vestale nel teatro dell'Ottocento, da Spontini a Mercadante, comprendendo Pucitta, Pacini e il balletto di Viganò. Dalla ricerca emerge che il libretto per Pucitta, probabilmente confezionato da Romanelli, si ispira al testo francese di Jouy prima ancora che alla traduzione ritmica italiana approntata da Giovanni Schmidt, in particolare nella struttura e in molti recitativi. L'indagine e il prospetto realizzati da Cesaretti, che mettono a confronto i cinque lavori, mostrano come il lavoro di Pucitta, che riprende il lieto fine come (e solamente) Spontini, per molti elementi si possa collegare all'estetica neoclassica e per altri al primo Ottocento, soprattutto nelle arie solistiche. L'introduzione di un nuovo personaggio con una parte da comprimaria, Fulvia, sarà ripresa nei successivi lavori teatrali.

Paola Ciarlantini, sulla base dello spoglio sistematico del foglio bolognese «Teatri arti e letteratura» relativamente agli anni 1824-1850, definisce la figura del recensore (ancora ben lontana dalla tipologia del critico specializzato) e quindi le qualità che doveva avere un libretto secondo lo spettatore di primo Ottocento: il lavoro, dall'impostazione originale, è tanto più significativo in quanto del periodico non esiste alcuna indicizzazione sistematica realizzata dal RIPM. E' certo auspicabile l'allargamento dell'indagine ad altri giornali del primo Ottocento.

A chiusura di volume, una sezione di apparati: tra questi, la cronologia delle opere teatrali di Pucitta e la trascrizione delle pagine introduttive al sesto volume delle *Mille melodie*. Realizzata da Giorgio Appolonia, la *Cronologia* permette di verificare in maniera concreta la fortuna del compositore in Italia, e studiare di conseguenza la sua influenza e la recezione. In vista dell'arricchimento della cronologia (cui mancano alcuni dati forniti dal saggio di Carnini) aggiungiamo, per le Marche, che opere di Pucitta furono rappresentate a Macerata (1807, 1808), Osimo (1808), Tolentino (1808), Urbino (1812), Senigallia (diversi titoli per il 1813, 1814), Pesaro (1815).

Le *Mille melodie*, cui si era accennato, furono pubblicate in 10 volumi e comprendono motivi originali composti su passi del Vangelo ridotti in versi.

Lavoro grandioso e oggi pressoché sconosciuto, previsto soprattutto per i giovani e l'esecuzione in ambiente extraliturgico (oratori maschili e femminili), richiama l'attenzione su un versante ancora meno noto nella produzione di Pucitta, quello sacro (relativo agli ultimi anni) e va collocato in quel percorso di progressivo, tortuoso affrancamento dalla musica teatrale che caratterizzò la musica religiosa (soprattutto da chiesa) nell'Ottocento.

La lettura del volume, ricco di informazioni, senza dubbio stimolante per il ricercatore, favorisce alcune considerazioni. Come sottolineato da Philip Gossett nella prefazione, sappiamo molto poco sui compositori che vissero e furono attivi nell'epoca di Rossini, per cui conoscere la loro produzione consentirà anche di verificare i risultati conseguiti dal pesarese. Si aggiunga che le sue opere furono spesso "infiltrate" nell'esecuzione da pezzi di autori contemporanei, per cui si rende necessario comprendere chi fossero questi autori e perché potessero risultare graditi al pubblico o ai cantanti che li proponevano. Non c'è dubbio che questo volume, per quanto riguarda Pucitta, risponda a diversi quesiti a lungo irrisolti. A un esame globale possiamo dire che ora risultano approfonditi molti aspetti biografici e che buona parte delle ricerche si sono concentrate sui libretti: si rende dunque auspicabile un approfondimento dell'aspetto drammaturgico-musicale, nonché della produzione extra teatrale. La curatrice Annamaria Bonsante, nella sua Introduzione, sottolinea come il volume costituisca «un primo impegno scientifico orientato a colmare l'eccezionale vuoto critico che avvolge il maestro», e apre il discorso sull'esame delle partiture, sulla problematica reperibilità delle fonti, citando i principali archivi (tra questi, quello di Casa Ricordi), e dunque suggerendo fin dagli inizi ulteriori percorsi di approfondimento.

Gabriele Moroni

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI (A.Ri.M. – onlus)

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI 13

Saggi

- | | |
|--------------------|---|
| RICCARDO GRACIOTTI | <i>Ragionamenti di ben fare il contraponto di due voci,
di Democrito Vicomanni (1589)</i> |
| CARLO INZERILLO | <i>Coriolano Biacchi, compositore, violinista, direttore
d'orchestra</i> |
| ANTONIO MOCCIA | <i>Dizionario dei liutai marchigiani e umbri</i> |

Recensioni

Libri: Filippo Marchetti, *Sinfonia a grand'orchestra in Re maggiore (1853)*, trascrizione e revisione di Lamberto Lugli, Lucca, LIM, 2003, pp. XII, 77 (Italo Vescovo); *La figura e l'opera di Giuseppe Giordani*, Atti del convegno internazionale, Fermo, 3-5 ottobre 2008, a cura di Ugo Gironacci e Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, 2013 (Paolo Russo); *Vincenzo Pucitta. Il tumulto del gran mondo*, a cura di Annamaria Bonsante, Barletta, Cafagna editore, 2014 (Gabriele Moroni).