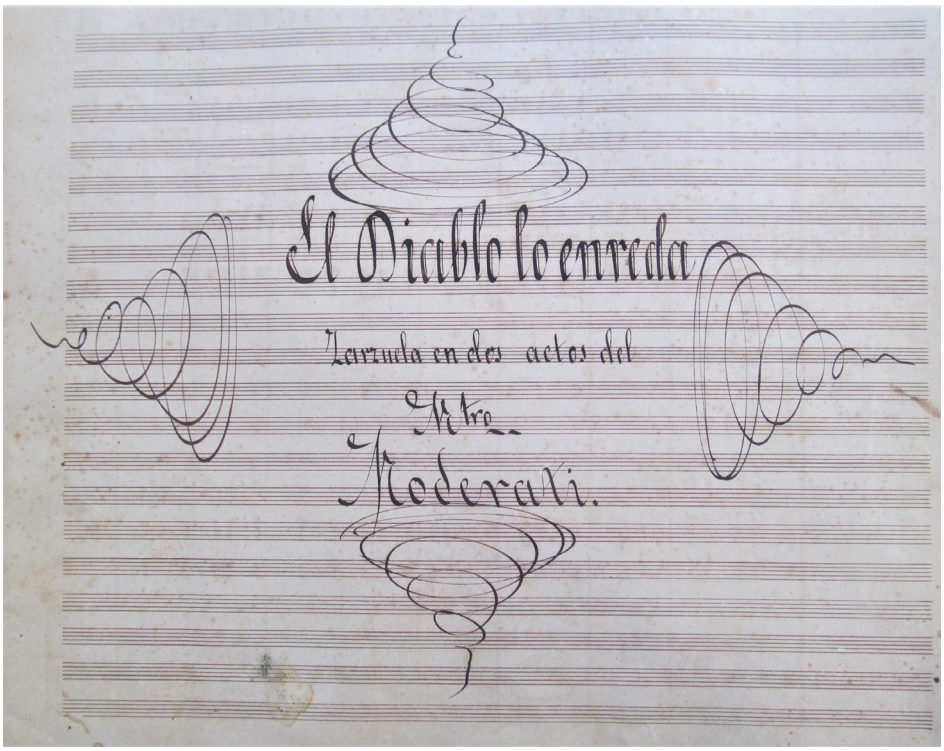
QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

15

a cura di Lucia Fava

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

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

15/2019

a cura di
Lucia Fava

ASSOCIAZIONE MARCHIGIANA PER LA RICERCA
E VALORIZZAZIONE DELLE FONTI MUSICALI
(A.Ri. M. - onlus)
via P. Bonopera, 55 - 60019 Senigallia
www.arimonlus.it
info@arimonlus.it

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI
Volume 15

Comitato di redazione
Concetta Assenza, Graziano Ballerini, Lucia Fava, Mauro Ferrante, Riccardo Graciotti,
Gabriele Moroni
Realizzazione Grafica: Filippo Pantaleoni

ISSN 2421-5732

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

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Volume 15

a cura di
Lucia Fava

In copertina: frontespizio autografo della zarzuela *El diablo lo enreda* di Clito Moderati, Biblioteca Comunale "Giulio Gabrielli", Ascoli Piceno

La redazione del volume è stata chiusa il 30 Settembre 2019

Copyright © 2019 by A.Ri.M. - *onlus*

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

Sommario

Gregorio Moppi

Canzoniere d'amore all'ombra della quercia. I Madrigali a cinque voci. Libro primo *di Pietro Pace (1597)* 7

Martin Morell

Il compositore marchigiano Francesco Maria Borelli e il suo Primo libro de' madrigali a cinque voci *(1599)* 69

Andrea Parissi

Nuova catalogazione delle fonti manoscritte e a stampa delle opere di Clito Moderati conservate nella Biblioteca "G. Gabrielli" di Ascoli Piceno 107

Recensioni

La musica nelle Marche. Fonti, istituzioni, protagonisti, a cura di Paolo Peretti, in «Marca/Marche. Rivista di storia regionale», 6/2016, 360 pp.(Graziano Ballerini); Riccardo Castagnetti*, Alla scuola del maestro di cappella. Andrea Basili e la didattica della composizione in Italia nel secolo XVIII,* Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, 357 pp. (Paola Ciarlantini); Marco Angelotti*, Maria Grisi. Una voce ritrovata,* con la collaborazione di Maria Rita Serra, Varese, Zecchini Editore, 2017, 159 pp.+ CD Audio (Paola Ciarlantini)*; Trilogia verdiana marchigiana,* Fermo, Andrea Livi editore, 2017, 3 voll. (pp. 336, 208, 256)*:* I. Pietro Molini - Paolo Peretti*, Verdi e le Marche*; II. Pietro Molini - Paolo Peretti*, Cantanti verdiani marchigiani dell'800;* III. *Vincenzo Sassaroli il musicista che osò sfidare Verdi (con riedizione dei principali scritti polemici),* a cura di Paolo Peretti (Gabriele Moroni). 163

Canzoniere d'amore all'ombra della quercia.
I Madrigali a cinque voci. Libro primo *di Pietro Pace (1597)*[1]

di Gregorio Moppi

Il punto sulla biografia

Esiste una profezia a proposito della fortuna di Pietro Pace ai giorni nostri. Prima o poi, pronosticava Alfred Einstein nell'immediato dopoguerra, il nome di questo musicista marchigiano occuperà il posto che gli compete accanto a Monteverdi, allo stesso modo che, nella pittura, Veronese sta a fianco di Tiziano.[2] Predizione inadempiuta. Ancora oggi Pace è soltanto un nome da enciclopedia: a parte la favola pastorale *L'Ilarocosmo*,[3] niente di suo si trova in edizione moderna. Perciò il tentare un qualsiasi discorso storico e stilistico sulla sua opera rischia di risultare imprudente. Difatti coloro che l'hanno azzardato si sono tenuti piuttosto sulle generali, applicando in modo sbrigativo l'etichetta di 'prima pratica' sui libri

1 Queste pagine rielaborano e rinfrescano la mia tesi di laurea *«Madrigali a cinque voci. Libro primo» di Pietro Pace (1597). Studio critico ed edizione moderna,* relatore Franco Piperno, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2000/2001. Fanno il paio con un altro mio saggio ricavato dalla stessa fonte, *Tra prima e seconda pratica: orizzonti culturali e inclinazioni stilistiche dei «Madrigali a cinque voci. Libro primo» di Pietro Pace (1597)*, «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo - Università di Firenze», III, 2002, pp. 15-34.

2 Alfred Einstein, *The Italian Madrigal,* Princeton, Princeton University Press, 1949, II, p. 861: «Perhaps this unknown choirmaster of Santa Casa will one day occupy his own place in history at the side of Monteverdi, just as Veronese does at the side of Tintoretto». In precedenza se lo era augurato anche Giovanni Tebaldini, *Pietro Pace,* «Rassegna marchigiana», I, 1922, p. 19: «riunendo le diverse voci e mettendo in partitura e *Madrigali* e *Mottetti* per affidarli poscia alla stampa, bene si oprerebbe, in quanto che [...] si darebbe modo di far conoscere agli studiosi ed al pubblico, la figura già ben delineata di questo chiaro musicista lauretano […] attendendo ad una lodevole esumazione non solo, ma fors'anche ad una propria e vera rivelazione».

3 Giuseppe Vecchi, *Festa teatro e musica per le nozze roveresche del 1621. L'«Ilarocosmo» di Ignazio Bracci e Pietro Pace,* Pesaro, [Studia Oliveriana], 1981.

di madrigali del 1597 e del 1612, di 'seconda pratica' sugli altri, usciti dal 1613 in poi. In questo scritto si tenta di illustrare la sua prima collezione di madrigali con l'intendimento, almeno, di stuzzicare la curiosità del lettore, e portare anche lui ad augurarsi che presto o tardi questi madrigali siano tutti editi in partitura e magari cantati.

Pace nacque a Loreto nel 1562. Il luogo d'origine viene dichiarato nel frontespizio del libro oggetto di questo studio («Pietro Pace da Loreto»), come pure in successive dedicatorie: «abbracciai volentieri il carico d'Organista in questa Santissima Casa di Loreto, […] mia Patria»,[4] scrive nei *Madrigali a cinque voci. Libro secondo* (Venezia, Vincenti, 1612); «[…] ipse autem et civis (quod mihi summae gloriae esse duco) lauretanus sum», dice nel *Primo libro de motetti [...] con il suo basso per sonar nell'organo* (Venezia, Vincenti, 1613). L'anno in cui il musicista venne al mondo si desume invece dall'atto di morte conservato a Loreto.

> Anno Dni 1622 Die 15 Aprilis
> Petrus Pacius etatis annorum 60 in communione S. M. E. Animam Deo reddidit cuius corpus sepultum est in tumulo S.tis Sanctissimi Sacramenti R. D. Fran.co Gentili confessus est die 19 aprilis Sanctissimo Viatico refectus est Sagratiq. Olei untione roboratus est die 13 eiusdem mensis et Anni.[5]

Dunque, deceduto sessantenne nell'aprile 1622, dopo aver ricevuto il conforto dei sacramenti. Tumulato in una sepoltura concessa dalla Società del Santissimo Sacramento, confraternita di cui il musicista potrebbe essere stato membro. Si rettifica così parte del documento già reso noto da Tebaldini,[6] il quale, leggendo male l'età del musicista, 63 anni anziché 60, aveva di conseguenza calcolato una data di nascita errata, tramandatasi tale fin quasi a oggi.[7]

4 Nel citare le dedicatorie in italiano si attuano soltanto minime normalizzazioni grafiche, specie sugli accenti.

5 Loreto, Archivio storico della S. Casa, *Liber Mortuorum 2° (Registro dei morti delle parrocchie vescovili)*, 1618-1627, c. 80, n. 186.

6 Giovanni Tebaldini, *L'archivio musicale della Cappella Lauretana. Catalogo storico-critico con dieci illustrazioni e due tavole fuori testo,* Loreto, Amministrazione di S. Casa, 1921, p. 175; e Id., *Pietro Pace*, cit., p. 13.

7 L'ho comunque rettificata (ma senza darne spiegazione, giacché non era quella la sede adat-

Pace fu iniziato all'organo e alla composizione da bambino («la professione appresa già da me quasi col latte, e continuata fino a questa età», riferisce nei *Madrigali a quattro et a cinque voci parte con sinfonia se piace, e parte senza*, Venezia, Vincenti, 1617), forse proprio alla Santa Casa dove in quegli anni era organista Sebastiano Hay, di origine fiamminga, e maestro di cappella Costanzo Porta, fulgido contrappuntista di scuola veneziana. Venuto a mancare Hay nel giugno 1591, il 15 dicembre gli succedette Pace,[8] retribuito 50 scudi annui più 6,6 baiocchi al giorno per il companatico: vi si trovò a collaborare con il romano Annibale Zoilo, sapiente contrappuntista seguace degli indirizzi tridentini che durante il magistero lauretano (durato dal 1584 al 30 giugno 1592, data del decesso) orientò la Santa Casa verso una polifonia di impronta palestriniana.

Il solo impiego del giovane Pace di cui si ha notizia terminò presto, il 31 luglio 1592, a pochi giorni dalla nomina a nuovo maestro di cappella di un altro romano, Curzio Mancini, probabile allievo di Palestrina; invece il posto di organista fu lasciato scoperto qualche mese e poi occupato dal frate pesarese Francesco Maria Borelli che lo tenne a lungo, dal 1° marzo 1593 al dicembre 1609.

È ignoto quel che accadde a Pace fino al 1597, quando da organista del Duomo di Pesaro licenziò, il 20 settembre, il primo libro dei *Madrigali a cinque voci*, suo debutto editoriale. Volume stampato a Venezia da Ricciardo Amadino e dedicato al prelato Giuliano Della Rovere, intenditore di musica e mecenate di prima linea, di cui il compositore, fatto oggetto di «tante gratie, e favori» si dichiara servitore devoto («a lei già tanto tempo fa feci dono dell'animo mio»). Questi madrigali, rivela l'autore nella lettera prefatoria rivolta al Della Rovere, «ho potuto ragionevolmente credere che non gli debbano esser dispiacevoli per li segni esteriori che io ho osservato in lei mentre per suo diporto ne ha fatto cantare

ta) in *Tra prima e seconda pratica,* cit. e nella mia voce su Pace del *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, p. 83-85.

8 Su Pace alla Santa Casa si vedano, oltre ai titoli di Tebaldini citati in nota 6: Giuseppe Radiciotti, *Ancora di Pietro Pace*, «Rassegna marchigiana», I, 1922, pp. 61-62; *La Cappella musicale di Loreto nel Cinquecento. Note d'archivio,* a cura di Floriano Grimaldi, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1981; e *Cantori maestri organisti della Cappella musicale di Loreto nei secoli XVII-XIX. Note d'archivio*, a cura di Floriano Grimaldi, Loreto, Ente Rassegne Musicali, 1982.

alcuno prima, ch'io gli dessi alla stampa». Figlio naturale del cardinale Giulio Della Rovere, Giuliano era priore di Corinaldo, abate di S. Maria degli Angeli a Pesaro e di S. Lorenzo in Campo, favorito del cugino Francesco Maria II duca d'Urbino finché, nel 1602, non venne accusato di interferire eccessivamente nelle questioni giudiziarie della città, da cui fu bandito insieme al fratello Ippolito; successivamente si stabilì a Roma, dove divenne referendario delle due Segnature e, dopo lunga infermità, morì nel 1621. A lui Pace offrì anche il *Quarto libro de madrigali a quattro voci [...] avertendosi che sonno fatti per concertare sopra il clavicembalo o simili instrumenti* op. VI (Roma, Robletti, 1614), il *Secondo libro de scherzi et arie spirituali [...] per cantare nel clavicembalo, chitarrone o altro simile istromento* op. XIV (Venezia, Vincenti, 1617), in cui l'autore rammenta l'«antica […] servitù» che lo lega al protettore, il quale ne «gl'anni a dietro […] accolse con particolare benignità sotto il favore della sua tutela altri miei componimenti ancorché di soggetto amoroso e mondano», e il *Sesto libro de motetti a una, due, tre, e quattro voci […] con il basso per l'organo* op. XVI (ibid., 1618).

Del resto, come un fedelissimo della dinastia roveresca – patrocinatrice del santuario e della cappella musicale di Loreto fin da papa Giulio II – Pace si presenta in diverse altre stampe. Non è escluso che per qualche tempo si sia trovato alle dipendenze dirette di Giuliano e/o di Ippolito, ai figli del quale insegnò la musica. A Leonora, la minore, che prese il velo sotto il nome di suor Maria, il musicista rievocò l'ormai lontano vincolo didattico offrendo il *Quinto libro de motetti a una, due, tre, quattro, et cinque voci. […] Con il suo basso per sonar nell'organo* op. X (Venezia, Vincenti, 1615). Anche ai maggiori Giulio e Livia dev'essere stato assai prossimo. Prova ne sono, per l'uno, la dedica del *Primo libro de madrigali per cantare sopra il chitarone o tiorba o altri stromenti da una voce sola* (ibid., 1613); per l'altra, futura duchessa d'Urbino, la dedica di *Come da varie voci*, secondo numero del libro di madrigali oggetto del presente saggio. Inoltre al figlio di costei, il principe Federico Ubaldo, il compositore indirizzò gli *Scherzi arie et madrigali a una, due, tre, et quattro voci; sopra la Romanesca, Ruggero, et Gazzella; per cantar nel clavicembalo, chitarone, o altro simile istromento* op. XIII (ibid., 1616).

Impossibile stabilire per quanto tempo Pace abbia servito nel Duomo di Pesaro, dove venivano impiegati musicisti gravitanti nell'orbita roveresca, poiché i registri dell'archivio capitolare, che non vanno più indietro del 1594, cominciano a fornire notizie sulla cappella musicale solamente a partire dal 1602. Comunque già nel 1599 il posto d'organista risulta occupato da Vincenzo Pellegrini, che quell'anno pubblicò a Venezia, per Vincenti, le *Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese* con dedica a Livia Della Rovere. Di certo, per il tempo che vi risiedette, Pace frequentò i cenacoli patrizi cittadini. Lo testimonia, anni dopo, il segno di gratitudine offerto alla memoria del conte Fabio Landriano dedicando il *Terzo libro de motetti a una, due, tre, quattro, et cinque voci, con il suo basso per sonar nell'organo* op. VIII (Venezia, Vincenti 1614) al figlio Fabrizio, referendario apostolico delle due Segnature e governatore di Camerino.[9]

Per quasi tre lustri di Pace si perdono le tracce, se non fosse per quanto uscito nella miscellanea *Magnificat octo tonorum* (Norimberga, Kauffmann, 1600): due Magnificat a quattro voci che spezzano per un momento il lungo, misterioso silenzio editoriale che separa il primo dal secondo volume di madrigali, datato 1612, tributo estremo a una 'prima pratica' nei fatti largamente superata – come già l'anno appresso, il 1613, nel *Quarto libro de madrigali* dimostra l'adozione mai più reversibile, repentina all'apparenza ma evidentemente maturata nel corso del primo decennio del secolo, della monodia accompagnata e del principio concertante.

Ritroviamo Pace a Loreto dal 1° settembre 1611, di nuovo organista della Santa Casa:[10] posto che mantenne fino al 7 aprile 1622, otto giorni prima della

9 «Illustrissime Domine, Sacras has Cantiones, tibi offero, vel potuis tibi iure hereditario debiras sponte mea reddo; cum enim magna sint Illustrissimi Domini Comitis Fabij Patrui tui in me, non dico, officia sed merita, que me iam dicam ob singularem eius erga me benevolentiam, et multoris annorum, dum ipse vivens, et ego mirabamur Pisauri, consuetudinem devinctum, meaque omnia sibi devoluta fecerunt; Hec illi iam vita functo saltim tantae gratiae grati animi gratia tali munere referri nequeat; Iure quidem debito, tibi Virtutis Patrui, ac gloriae legitimo haeredi, hi mei ingenij fructus, licet acerbi a me dicantur [...]».

10 G.Tebaldini, *L'archivio musicale della Cappella Lauretana*, cit., pp. 78-79. Fornisce dati diversi Grimaldi, *La cappella musicale di Loreto,* cit., p. 71, e *Cantori maestri organisti*, cit., p. 17, secondo cui Pace avrebbe ripreso servizio a Loreto dal 2 gennaio al 31 dicembre 1610, condividendo l'organo con il frate agostiniano Pietro Vecchietti. Tuttavia si tratta di notizie inesatte, non fondate sulla consultazione diretta dei documenti originali (certamente di diffici-

morte.[11] A quel che il musicista aveva fatto prima di tornare alla cittadina natia allude soltanto una dedicataria stilata a Loreto nel 1617: «dopo molti assai honorevoli carichi qui et altrove mi ritrovo organista di questo Santo luogo».[12] Il salario lì ricevuto arrivò a toccare gli 11 scudi mensili (a fronte di una retribuzione oscillante tra i 5 e i 7 del predecessore Pietro Vecchietti, e dei 9 scudi che andavano a Borelli), quasi la stessa cifra spettante al maestro di cappella, il romano Antonio Cifra. Gli undici anni di collaborazione con costui furono per Pace assai operosi sul piano artistico: mandò in tipografia ben ventidue raccolte fra sacre e secolari.[13] Ebbe anche famiglia: il figlio Benedetto, divenuto monaco silvestrino, nel 1625 accudì da Montepulciano l'uscita dell'edizione postuma dell'ultima raccolta paterna, l'*Undecimo libro de motetti a due, tre, quattro, cinque, et sei voci, co'l basso continuo per sonare*, op. XXV (Roma, Robletti).[14] In questi anni, dedicatari dei libri di Pace furono sempre personalità religiose e politiche di rilievo locale,[15]

le lettura, considerato il cattivo stato di conservazione di alcuni), ma dall'utilizzo come fonte quasi esclusiva di loro trascrizioni ottocentesche conservate nell'Archivio storico della Santa Casa; in particolare dei quadernetti manoscritti compilati da Pietro Gianuizzi, *Maestri della Cappella lauretana (dal "Mastro E 1610-1616").*

11 Per le stesse ragioni esposte nella nota precedente, si inganna F. Grimaldi, *La cappella musicale di Loreto,* cit., p. 71, anche quando ne fissa al 1° gennaio 1617 il termine dell'incarico lauretano.

12 *Madrigali a quattro et a cinque voci, parte con una Sinfonia se piace, e parte senza, op. XV*, Venezia, Vincenti, 1617.

13 Perduti il *Libro terzo di madrigali* (1612-13), il *Libro secondo di Mottetti* op. VII (1614), i *Vesperi a 8 voci con il basso* e le *Litanie a 8 voci,* entrambi usciti a Venezia per Vincenti, i *Magnificat a 2, 3, 4 voci*, il *Decimo libro de mottetti a 2, 3, 4, 5, 6* op. XXIII (Roma, Soldi, 1621). Dell'esistenza di alcuni di questi serba memoria Oscar Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798,* Firenze, Olschki, 1984. A Pace è pure attribuita la villanella a 3 voci *La piaga ch'ho nel core* presente a c. 20v del codice It. 1384 = α.K.6.31 della Biblioteca Estense di Modena, ascrivibile al secolo XVI, che ospita in prevalenza compositori di scuola romana: cfr. Pio Lodi, *Catalogo delle Opere Musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia. Città di Modena. R. Biblioteca Estense,* Parma, Fresching, [1920], p. 297.

14 Benedetto era stato familiare del nobile poliziano Francesco Maria Cervini, cui il padre offrì i *Salmi a otto voci* op. XX (Venezia, Vincenti, 1619).

15 Per Antonio Maria Gallo, cardinale protettore della Santa Casa, sono i *Madrigali a cinque voci. Libro secondo,* cit.; per Agostino Galamini, vescovo di Loreto e Recanati dal febbraio 1613, il *Primo libro de moteti,* cit.; già detto di Landriano e dell'op. VIII; a Gregorio Vitali da Forlì, abate dei camaldolesi di S. Biagio a Fabriano, dedicò il *Quarto libro de motetti a una,*

a parte due insigni mecenati delle arti nelle cui cerchie il musicista avrà magari ambìto penetrare: il cardinale Montalto, destinatario dei già menzionati *Madrigali a quattro et a cinque voci* op. XV, e Mark Sittich von Hohenems, conte di Altemps e principe-arcivescovo di Salisburgo, al quale è indirizzato l'*Ottavo libro de motetti a una, due, tre, e quattro voci. [...] Con il basso continuo per sonare* op. XIX (Roma, Soldi, 1619).

L'epoca Cifra-Pace è concordemente giudicata la più fulgida del santuario mariano. Il maestro di cappella, esponente di spicco della scuola romana (e, data la sua fitta presenza in antologie mottettistiche tedesche, principale ambasciatore di quella in Germania), portò a compimento l'operato dei predecessori contribuendo in maniera determinante a radicare lo stile palestriniano alla Santa Casa. Superfluo dire dell'utilità e dell'interesse di una ricerca che evidenziasse eventuali affinità, imprestiti, sollecitazioni, comunanze stilistiche, espressive, morfologiche con Pace. Per esempio l'uso, in entrambi (e in qualche caso nello stesso genere, ossia in quello dello scherzo), di ostinati quali la Romanesca o l'Aria di Ruggero, favorito dalla identica destinazione, l'oratorio dei gesuiti a Loreto.[16] Il nome di Pace si accompagna a quello di Cifra in una miscellanea d'oltralpe dedicata al duca Guglielmo di Baviera, *Siren coelestis* (Monaco, Berg, 1616; rist. 1622),

due, tre, quattro, et cinque voci, con il suo basso per sonar nell'organo op. IX (Venezia, Vincenti, 1614); a Ottavio Orsini, governatore di Loreto nel 1614-21, il *Primo libro de scherzi et arie spirituali sopra la Romanesca, Ruggiero et aria del Gazella, a una doi tre quattro, et sei voci per cantare nel clavicembalo, chitarrone o altro simile instromento* op. XII (ibid., 1615); al conte Francesco Maria Leonardi i *Motetti a quattro a cinque et a sei voci. Con il basso per sonar nell'organo* op. XVIII (ibid., 1619) che, secondo quanto riporta la lettera prefatoria, sarebbero la seconda pubblicazione offertagli da Pace (la prima sarà fra quelle oggi irreperibili).

16 Con gusto tutto barocco, deliziandosi della contrapposizione e degli accostamenti ossimorici di termini e situazioni, nella dedicatoria del *Secondo libro de scherzi et arie spirituali*, cit., Pace illustra a Giuliano della Rovere la destinazione originaria di queste composizioni: «Sono eglino veramente Musichali Scherzi, come ne portan seco il titolo; ma però tali che con la piacevolezza dello stile condiscono per aventura la gravità della materia. A quest'effetto in giorni di Quaresima furono instituite nell'Oratorio de Padri Gesuiti qui di Loreto simili sorti di Musiche, e Sinfonie, per occupare gl'habitatori di questa Città in esercitij altretanto di diletto a' sensi, quanto di profitto allo spirito; insinuandosi con qualche dolcezza ne gl'animi altrui le soavi amarezze della Passione di Nostro Signore». Sui gesuiti a Loreto, cfr. Giuseppe Santarelli, *Gli ordini religiosi. Al servizio della Santa Casa*, in *Il Santuario di Loreto. Sette secoli di storia arte devozione*, a cura di Floriano Grimaldi, Roma, Autostrade S.p.A. - Fintecna – Delegazione Pontificia per il Santuario di Loreto, 1994, pp. 205-210.

comprendente composizioni sacre di «principali», benché «non ancora noti autori» dell'epoca.[17]

Il sentirsi ben «confermato con lo stile rappresentativo che in questi tempi si frequenta ne' teatri»[18] permise all'ultimo Pace di sperimentarsi anche nel teatro musicale. Delle sue due favole pastorali, *La Delinda* e *L'Ilarocosmo overo Il Mondo Lieto*, solo quest'ultima si è conservata, manoscritta.[19] Su testo del recanatese Ignazio Bracci, si compone di un prologo e tre intermedi (o atti, a detta della partitura) che hanno l'ambizione di proporsi come grandioso omaggio encomiastico alla dinastia roveresca. Si tratta infatti di un dono per Federico Ubaldo, erede del ducato d'Urbino, in occasione del matrimonio con Claudia de' Medici nel 1621. Dono non richiesto di cui, verosimilmente, Pace auspicava la messinscena durante le solenni celebrazioni d'aprile nel ducato (che però vennero assai ridimensionate a causa del lutto per la morte di Cosimo II, fratello della sposa), e invece non fu mai programmata. Quindi, iniziativa unilaterale di Pace, anche stando a quanto lui stesso afferma nella dedica al principe: «Riputarei a mia gran ventura se con l'essermi capitate alla mano le presenti Poesie composte per le vicine nozze di S. A. S. m'avesse parimente la mia debolezza potuto suggerire spirito tale sì che elleno da me ridotte in musica potessero in occasione di tanto giubilo dar segno all'A. V. della mia natural divozione e perpetua riverenza verso la Serenissima casa sua. […] queste mie quali si siano consonanze […] potrebbero forsi un giorno meritare che col tedio dell'A. V. in ascoltarle fosse loro accresciuta la grazia».[20] Da ciò si ricava che questa pastorale non era stata commissionata dalla corte e che pertanto non fu rappresentata né durante le nozze, né in altra ricorrenza successiva. L'omaggio del manoscritto da parte di Pace va allora spiegato come un ulteriore passo d'avvicinamento, dopo quello precoce del 1616, a colui che di lì a

17 «[…] e principibus, etiam nec dum vulgatis auctoribus», recita il frontespizio di questa raccolta a cura di Georgius Victorinus. Lo stesso mottetto di Pace fu edito di nuovo in *Promptuarii musici… pars tertia*, a cura di Joannis Donfrid (Strasburgo, Ledertz, 1627).

18 Dedica dell'*Ilarocosmo*: si legge in G. Vecchi, *Festa teatro e musica*, cit., p. 38.

19 Presumibilmente composta intorno agli anni Venti, *La Delinda*, al contrario dell'altra, venne pubblicata. A testimoniare l'esistenza della partitura a stampa è il catalogo del libraio romano Federico Franzini, anno 1676; cfr. O. Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori*, cit., p. 257.

20 G. Vecchi, *Festa teatro e musica*, cit., p. 38.

poco avrebbe regnato su Urbino. Essenziale ottenerne la benevolenza, poiché del suo antico protettore Giuliano, malato da tempo, si intuiva la prossima dipartita che avrebbe quindi privato il compositore del sostegno patronale. Al momento sterile e inefficace, a lungo termine l'iniziativa di Pace avrebbe anche potuto portargli del buono se il principe non fosse morto prematuramente nel 1623 e il musicista lauretano prima di lui, a un anno giusto da quel regalo nuziale che, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto garantirgli la possibilità di assidersi ancora a lungo sotto l'«ombra amica» dell'«arbore a Giove sacro».

Un canzoniere d'amore

Al riparo della quercia, l'«arbore a Giove sacro» emblema araldico della dinastia roveresca, Pace pone l'intero primo libro di madrigali, di cui qui si trascrivono i testi in appendice. I versi intonati nel pezzo d'apertura, adespoti, vanno intesi come complemento alla lettera di dedica per Giuliano della Rovere. In questa il musicista diceva di aver «consacrato e dedicato», «già tanto tempo fa», il suo animo al protettore, il quale «con la grandezza della sua humanità supplirà ad ogni bassezza e mancamento mio, e diffendendomi dalle lingue mordaci, e maligne con la sua auttorità mi darà largo campo da qui inanzi di pensare a cose maggiori». Nel madrigale, a sintetizzare il medesimo concetto è l'immagine del compositore che si abbandona umile, assieme al suo «povero dono» musicale, all'ombra del grande albero patronale, il cui «alto favor» sarà riparo ai «bassi accenti nostri». Il madrigale successivo è ancora una composizione encomiastica, stavolta per la dodicenne Livia della Rovere (nel giro di un paio di anni sposa del duca Francesco Maria II, cugino del padre): al pari degli altri membri della famiglia, la fanciulla è un connubio armonioso di virtù capace di conquistare chiunque la conosca.

Sono tutti madrigali poetici, perlopiù di registro amoroso e spesso d'autore ignoto, i venti testi intonati da Pace nei ventuno brani del *Primo libro* (ventuno, giacché il n. 11 è suddiviso in due parti). Fra le nove liriche di paternità certa, quelle del bolognese Cesare Rinaldi sono quantitativamente predominanti (cinque), tre si devono a Battista Guarini, una a Orazio Parma. Due di loro gravitavano

nell'entourage roveresco: nel 1601 Rinaldi dedicò a Giuliano della Rovere il suo *Canzoniere* (Bologna, heredi di Gio. Rossi); Guarini dimorò alla corte di Francesco Maria II fra l'agosto 1602 e il luglio 1604. Ma ben prima la poesia del ferrarese Guarini era penetrata nel ducato di Urbino percorrendo quel tracciato politico-cultural-dinastico che aveva annodato per l'intero Cinquecento i della Rovere alle corti padane; specie intorno all'ultimo quarto del secolo, in virtù del matrimonio presto fallito tra Francesco Maria e Lucrezia d'Este, più anziana del consorte di quindici anni, legata da un'amicizia particolarissima a Torquato Tasso, fin da ragazzo ospite più volte della corte marchigiana.

Ecco l'indice del volume:

1. *A la vostr'ombra amica*
2. *Come da varie voci*
3. *Oh, com'è gran martire* (Guarini)
4. *Donna, l'ardente fiamma*
5. *Signor, la vostra fiamma*. Risposta
6. *Vivrò io mai per altro amor contenta* (Guarini)
7. *Donna, per questa imago* (Parma)
8. *Piange all'ombra d'un mirto* (Rinaldi)
9. *Insipida mi baci* (Rinaldi)
10. *Canta Urania la parte* (Rinaldi)

11a. *Sopra sublime soglio*

11b. *Poscia tra nube avolto ei si nascose*

12. *Sol i baci furai*
13. *Baci amorosi e cari*
14. *Desio furarti un bacio* (Rinaldi)
15. *Non fu senza vendetta* (Guarini)
16. *Dimmi, dolce Usignol, che plori?*
17. *Segui il mio cor che fugge* (Rinaldi)
18. *Da voi lontano, o dolce mio conforto*
19. *Potrò dunque cor mio*. A 6 voci
20. *Chi desta il bel palore*. Dialogo a 7 voci

Altrove[21] ho notato come questa sequenza di madrigali risulti assemblata

21 *Tra prima e seconda pratica,* cit., pp. 16-18.

secondo un nitido principio architettonico: le coppie 1-2, 11a-b e 19-20 ne costituiscono i contrafforti e incorniciano le tre parti di un canzoniere d'amore che dall'accendersi della passione perviene fino al suo raffreddarsi. Dunque il corteggiamento (nn. 3-5), il contatto fisico tra gli amanti (nn. 9-10, 12-15), e la partenza dell'amata, motivo per cui il legame si scioglie (nn. 16-19). Soffermandosi sui contrafforti: il dittico iniziale ha tema celebrativo, quello finale è un congedo esplosivo, sul piano acustico e timbrico, che richiede dapprima l'aggiunta di un cantore, nel n. 19, poi di due nel n. 20 (e l'ensemble vocale di quest'ultimo numero deve suddividersi in un doppio coro). Nel cuore della raccolta si situa il testo più ampio, il solo musicalmente bipartito, un poemetto in miniatura dalla versificazione spesso faticosa che rende omaggio a una tale, bionda Iella, bella come il sole, assisa sulla vetta di uno scoglio in contemplazione del mare – in questa figura femminile dal nome alquanto singolare potremmo forse riconoscere la mitologica Elle, che diede il nome all'Ellesponto, l'attuale Stretto dei Dardanelli, dove cadde dalla groppa dell'ariete volante Crisomallo. Pace riserva al testo un trattamento adeguato alla sua lunghezza e alla collocazione centrale, avvalorandone la funzione di chiave di volta del volume: ciascuna delle due parti (10 + 10 versi) si equivale anche per estensione musicale.

Racchiusi fra le tre coppie di pezzi appena ricordati, i restanti madrigali si dispongono perlopiù secondo una rete fitta di relazioni contenutistiche. Il desiderio sensuale frustrato e la sofferenza che ne deriva accomunano i nn. 3-5. L'amore brucia (come «ardente fiamma», con «vivace ardore», ed è «lingua di foco» quando ferisce l'amante attraverso gli occhi della persona amata), causando di conseguenza sensazioni di acuto dolore («pena», «martìre», «tormento») che potrebbero portare fino alla tomba se occultate e/o non placate («al fin meglio è morire / ch'esser nel foco e no'l poter scoprire»). Evidenti consonanze semantiche, stilistiche, lessicali legano questi tre madrigali poetici in un compatto miniciclo sull'ardore d'amore. Tale lo considera Pace, allo stesso modo di Giovanni Giacomo Gastoldi che nel *Primo libro de madrigali a cinque voci* (Venezia, Amadino, 1588) l'aveva intonato ad apertura di volume, però ponendo *Oh, com'è gran martire* di seguito agli altri due, anziché prima.

Sottili variazioni sul tema frequentissimo dei baci («umidi», «odorati», a

volte donati, più spesso «furati» - e in tal caso con «furto soave») percorrono i nn. 12-15. Mentre i nn. 16-19 trattano di amori perduti, cuori smarriti o lasciati altrove, partenza dell'amata e conseguente, possibile morte dell'amante (data l'equivalenza amata = cuore, privazione del cuore = morte: n. 18, «ma se del cor son privo, lasso, come son vivo?»). All'interno di questa sezione i nn. 18-19 costituiscono un secondo miniciclo, compatto e stilisticamente omogeneo, stavolta sul tema della partenza.

Invece i madrigali nn. 6-10 paiono sciolti da una continuità tematica cogente e più che altro presentano affinità di tipo analogico. Il n. 6 segna una mutazione di prospettiva rispetto a quanto lo precede. Adesso del sentimento amoroso, che dopo la passionalità sfrenata dei nn. 3-5 sembra ormai aver trovato un equilibrio, si affaccia l'aspetto ragionativo, anche se non del tutto vi sono banditi moti irrazionali e mal governabili («non potendo il vorrei, / non volendo il potrei»). Il n. 8 è la versione pastoral-lagrimosa dei nn. 3-5: i pianti copiosi di un «amoroso spirto» e dell'io poetico suscitati dall'assenza delle rispettive amate si propagano alla natura circostante. Su un'immagine (un ritratto) è incentrato il n. 7, e sul tema, caro al manierismo e al barocco, realtà / rappresentazione / rappresentazione rappresentata: una spirale virtualmente infinita che, nei fatti, rende il reale inconoscibile. Neppure la verifica sensoriale può garantire obiettività, è troppo largo il divario tra ciò che appare e ciò che è («s'avien ch'ella [l'immagine ritratta] mostri / altro da quel ch'io sembro a gli occhi vostri»; «inanzi a voi cangio l'aspetto»).

Un'ardita, vorace sensualità informa i nn. 9-10, dovuti a Rinaldi. Il bacio del n. 9 è alquanto distante da quelli dei nn. 12-13, così casti e angelicati da sfiorare il puro esercizio galante, come anche dall'amabile malizia, ancora rinaldiana, del n. 14. Nel n. 9 la richiesta esplicita dell'io poetico alla ninfa sfiora la ruvidezza. Lo iato fra ciò che viene concesso e ciò che si vorrebbe avere non potrebbe essere più profondo. Si desidera un «bacio ardente» che con «lingua nutritiva» bagni «l'aride […] labra», invece si riceve un «bacio asciutto» dall'«insipida» baciatrice. Nel n. 10 si compie finalmente l'amplesso amatorio, ingegnosamente occultato dalla raffigurazione di un cimento canoro a due voci che trasfigura un gioco erotico.

Del resto la trasposizione letteraria del fatto musicale è un filo rosso

che percorre il volume (nn. 2, 8, 10, 16, 20).[22] Prendiamo ancora il n. 8, dove Rinaldi dipinge, dissimulandola sotto le mentite spoglie di un pianto collettivo, un'esecuzione madrigalistica. Gli ingredienti ci sono tutti: l'argomento dolentemente amoroso, la polifonia vocale (cinque parti) e la polifonia testuale (chi lacrima per i «crini» di Marta, chi per i «crini d'auro» di Laura). Le cinque voci (una per personaggio: la sola deviazione rispetto alla consuetudine antimimetica del madrigale musicale, che perciò avvicinerebbe quel che qui avviene quasi a un concertato melodrammatico *ante litteram*) si ritrovano coniugate assieme nel finale, vertice di tensione polifonica e massima babele testuale; fino a questo punto si è avuto un progressivo accumulo vocale, la giustapposizione e poi l'intersecarsi dell'«amoroso spirto» con l'io poetico, cui si sono sommati poco a poco Amore con il mirto e il lauro, portando da ultimo al *climax* panico («in cinque formiam di pianto un rio»). A differenza del n. 8, nei nn. 16 e 20 non vi è il riverbero di una performance canora, ma soltanto la raffigurazione di un cantar d'amore. Nel clima bucolico del n. 16, l'usignolo, cantore per antonomasia, si affianca al pastore per intonare le virtù di Filomena, fanciulla virtuosa che nell'etimologia del suo nome ha riposto l'origine stessa del volatile (secondo il mito classico di Procne e Filomela). Nel n. 20 l'atmosfera festosa di nobile trattenimento cortigiano dà luogo a un canto corale lieto e svagato, di simulato candore. Inno conclusivo, al contempo epitaffio dell'amore-passione tribolato e sensuale, ed elogio dell'amor casto, pudico, ritroso. Concetto reso, per traslato, dall'immagine delle rose che capitolano di fronte alle «viole amorose».

Mentre nelle scelte poetiche Pace dimostra di essere aggiornato, di prediligere il moderno madrigale epigrammatico, di non temere il confronto con soluzioni letterarie anche piuttosto avanzate come quelle di Rinaldi, il suo bagaglio tecnico-compositivo appare invece formatosi sulla grammatica di 'prima pratica'. Eppure anche una certa modernità da 'seconda pratica' sembra venire prudentemente imboccata, poiché l'orazione non manca di orientare spesso la scrittura musicale del volume. E infatti, se consideriamo misura della «nuova maniera» quel che Luzzasco Luzzaschi scriveva allora nella prefazione al suo *Sesto libro de'*

22 Per *Come da varie voci* e *Canta Urania la parte* mi permetto di rimandare ancora al mio *Tra prima e seconda pratica,* cit.*,* pp. 23-26.

madrigali a cinque voci (Ferrara, Baldini, 1596),[23] notiamo quanto sovente vi si accordino le soluzioni adottate da Pace: la sua musica riesce a lacrimare insieme al verso (cfr. il n. 8 in *Appendice* al presente saggio), a fuggir via, a librarsi in aria, a placarsi (n. 17, *ibid*.), o a languir d'amore fino alla morte (n. 18, *ibid*.). Riguardo poi all'«artificio», Pace ne fa uso abbondante. Gli difettano, forse, la novità delle figurazioni e la «isquisitezza», vale a dire una formulazione seducente, raffinata. Tuttavia non va scordato che questo libro è espressione di un milieu artistico geograficamente periferico e che si tratta pur sempre di un'opera prima, dove sarebbe piuttosto imprudente trascurare l'osservanza compunta dei precetti dei maestri o non predisporre opportune cautele stilistiche. L'artificio, in Pace, si manifesta piuttosto nella razionalità del tratto formale, nel rigore, nell'autodisciplina che sovrintendono al costrutto complessivo. Le sue, in maggioranza, sono architetture tanto solide quanto astratte, governate da una logica pervasiva, quasi calcolata a freddo, in cui la tecnica combinatoria propria del contrappunto si esercita di preferenza, più che sull'intreccio delle singole linee, sulla giustapposizione e sul contrasto di blocchi sonori, di semicori timbricamente differenziati. Dunque l'artificio attiene principalmente alla struttura musicale, la cui quadratura rimanda a un desiderio di restituzione oggettiva del testo. Si comprende allora come in tale contesto il madrigalismo o la dissonanza con

23 Si legge in Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, I, Princeton, Princeton University Press, pp. 277-78. «Sono […] la Musica, & la Poesia tanto simili, & di natura congiunte, che ben può dirsi (non senza misterio di esse favoleggiando) ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso. [...] Onde ne siegue che se il Poeta inalza lo stile, solleva eziandio il Musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore, tutti questi affetti, & effetti cosi vivamente da lui vengon espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rasomiglianza de' dirsi. Quinci veggiamo la Musica de nostri tempi alquanto diversa da quella, che già fù ne' passati, percioche dalle passate, le Poesie moderni [sic] sono altresi diverse. [...] dirò del Madriale, che solo per la Musica par trovato, & il vero dirò, dicendo, ch'egli nell'età nostra hà ricevuta la sua perfetta forma, tanto dall'antica diversa, che se que' primi rimatori tornassero vivi, à pena che potessero riconoscerlo, non si mutato si vede per la sua brevità per l'acutezza, per la leggiadria, per la nobiltà, e finalmente per la dolcezza, con che l'hanno condito i Poeti, ch'oggi fioriscono. Il cui lodevole stile i nostri Musici rasomigliando nuovi modi, & nuove invenzioni più dell'usate dolci, & leggiadre hanno tentato di ritrovare, delle quali hanno formata una nuova maniera, che non solo per la novità sua, mà per l'isquisitezza dell'artifizio potesse piacere, & conseguir l'applauso del mondo».

valore drammatico possano talvolta risultare cristallizzati in formule fisse per via del processo di prosciugamento espressivo cui sono sottoposti. Ciò vale pure per i contorni delle melodie, talora immobilizzati entro un numero ridotto di movimenti convenzionali consentiti dall'estensione di ogni voce. Le macrostrutture dei pezzi non si distanziano dalla prassi corrente: di regola uno, massimo due versi costituiscono una sezione musicale. Di eccezioni ne esistono comunque tante, suggerite dal decorso logico del testo: esempio eclatante il n. 17, per l'adesione totale dell'intonazione alla sintassi poetica (lo si veda in *Appendice*). A ogni modo l'esercizio di una sistematica vigilanza formale da parte dell'autore non impedisce all'armonia di servire la poesia facendo germogliare una combinazione geometrica di microstrutture compositive all'interno delle singole unità versali.

Anche se, volendo tirare le somme, il tratto dominante del libro è, sì, il rispetto per l'umore dei versi, ma soprattutto la distanza che Pace frammette tra sé e la parola: la musica la amplifica, illustrandola, ma non vi si immerge dentro, identificandosi. In ciò si legge un segnale di contrasto con le realizzazioni di seconda pratica, nelle quali, invece, la funzione ancillare della musica non si traduce in vassallaggio illustrativo ma in compenetrazione perfetta e radicale tra evocatività del segno linguistico ed esito acustico del segno musicale, tra sviluppo concettuale e meccanismo compositivo che il musicista, cui non è più concesso di sottrarsi all'interpretazione personale del testo trovando riparo dietro l'indifferenza semantica del materiale, è costretto ogni volta a progettare *ex novo*. Sta in questo diverso coinvolgimento dell'autore nell'atto compositivo il divario fra l'estetica di 'prima' e quella di 'seconda pratica', alla quale Pace si accosta con parecchia timidezza nel *Primo libro*.

Tornando al punto di partenza, ovvero se sia corretto classificare qui il lauretano come musicista di 'prima pratica', la risposta non può che esser sì, benché l'etichetta risulti davvero riduttiva rispetto alla molteplicità di atteggiamenti compositivi adottati nel volume. Per esempio delle sostanziali diversità tecniche, linguistiche, di ricchezza espressiva tra un madrigale come il n. 8, prossimo alla ostentata artificiosità propria della «nuova maniera», e i nn. 1, 2 e 11, di fissità atemporale; delle diversificazioni timbriche attuate all'interno dei singoli madrigali, sintomo di un interesse tutto moderno alle sfumature di colore; delle commistioni fra l'antica

sapienza contrappuntistica riversata negli episodi imitativi, e l'ariosità del passo omoritmico mutuato dai generi leggeri. D'altronde la varietà di registri stilistici impiegati, perfettamente congruenti al carattere dei testi, converge nelle categorie fondamentali di gravità e piacevolezza che, a detta di Bembo, «fanno bella ogni scrittura».[24] Categorie, queste, nate per l'illustrazione di fenomeni letterari, ma che possono adottarsi con profitto anche nell'ambito musicale.[25] Si piegano difatti a un' intonazione grave i madrigali che vertono su argomenti dignitosi, maestosi e grandi, e dunque i due encomiastici, nn. 1-2, e il n. 11, per i quali Pace ricorre a uno stile elevato, severo, perlopiù disadorno: mentre le arcate melodiche procedono per grado congiunto o comunque per intervalli poco ampi, la perizia contrappuntistica con cui è regolata la trama verticale ne garantisce l'assoluta irreprensibilità del contegno musicale. Al polo opposto si colloca la studiata ingenuità del n. 20, quanto di più vicino all'affettata naturalezza dello stile *humilis* Pace tenti nel libro. La sua atmosfera faceta fa sì che venga a collocarsi sul versante improntato alla piacevolezza, maggioritario nel volume, verso cui confluiscono anche gli altri sedici numeri, rispondenti musicalmente allo stile mezzano dei loro testi. Uno stile che assume diverse gradazioni espressive conseguendo esiti assai diversi: sulla trasparenza dell'ordito musicale e sulla sobrietà linguistica si fondano i nn. 3, 4, 5 e il n. 7, sottoposto però a una geometrizzazione più rigida. Sulla leggiadria

24 Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, in *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Milano, Tea, 1993 (1. ed.,Torino, Utet, 1966), pp. 148-149: «E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza ristringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera. Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza [...]. Non dico già tuttavolta, che in quelle medesime che io gravi chiamo, non vi sia qualche voce ancora piacevole, e in quelle che dico essere piacevoli, alcun'altra non se ne legga scritta gravemente, ma dico per la gran parte» (II, ix).

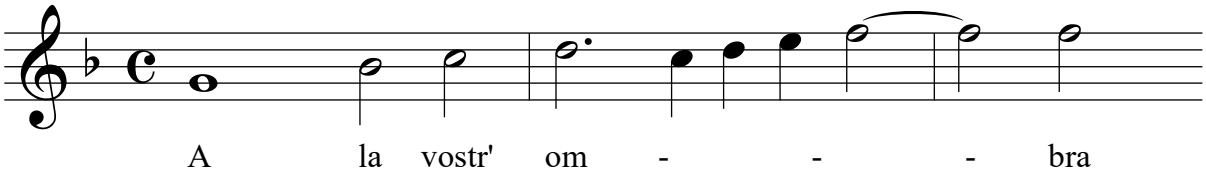
25 Infatti il passo di Bembo deve venire considerato come «la base teorica su cui si articolano tutti i concetti applicati alla composizione musicale del Cinquecento la quale si alimenta di atteggiamenti retorici che rappresentano più una fase della storia della mentalità che veri e propri modelli di speculazione. Ai concetti di Gravità e Piacevolezza si richiama praticamente tutta la produzione musicale profana del Cinquecento […]»: Francesco Luisi, *Considerazioni sul ruolo della struttura e sul peso della retorica nella musica profana italiana del Cinquecento*, in *Struttura e retorica nella musica profana del Cinquecento,* Atti del Convegno (Trento, Centro S. Chiara, 23 ottobre 1988), a cura di Marco Gozzi, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, p. 37.

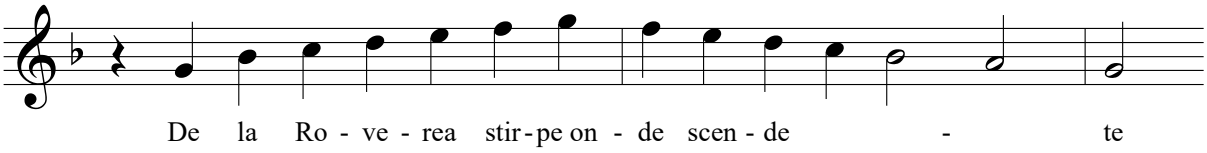
ritmica e sulla vaghezza dei profili melodici sono modellati i nn. 9, 12, 13, 14, 16. A queste caratteristiche il n. 10 unisce un riguardo particolare per la ricercatezza sonora, mentre il n. 15 una artificiosità strutturale che lo apparenta a quella del n. 6. Un caso a parte è l'intenso e affettuoso n. 8. In ombra rispetto ai precedenti è il n. 19, situano entro un decoro compositivo senza tratti di particolare originalità, tranne che per l'impiego delle sei voci, e il n. 18, che però con mezzi convenzionali riesce a raggiungere risultati di notevole raffinatezza armonica e timbrica.

L'istintiva esigenza del compositore di formulare i suoi madrigali secondo princìpi interamente musicali denota una sensibilità per le questioni formali che lo accosta ai suoi maggiori contemporanei, primo tra tutti Monteverdi,[26] del quale però Pace non sembra possedere, almeno qui, il vigore inventivo. Nei primi due numeri del libro il problema di conferire al madrigale coerenza e unitarietà pur senza dover rinunciare al tradizionale allineamento di sezioni diversamente caratterizzate è risolto in modi alquanto dissimili. Nel secondo, *Come da varie voci*, viene adottata una forma *a b a* costituita da un *b* cinque volte maggiore delle due parti estreme, e la ripresa di *a* quasi identica all'esposizione. In *A la vostr'ombra amica* Pace sperimenta un'embrionale forma ciclica: la cellula melodica esposta dapprima come *incipit* nel Canto (Sol–Si bemolle-Do-Re), miss. 1-3[27]

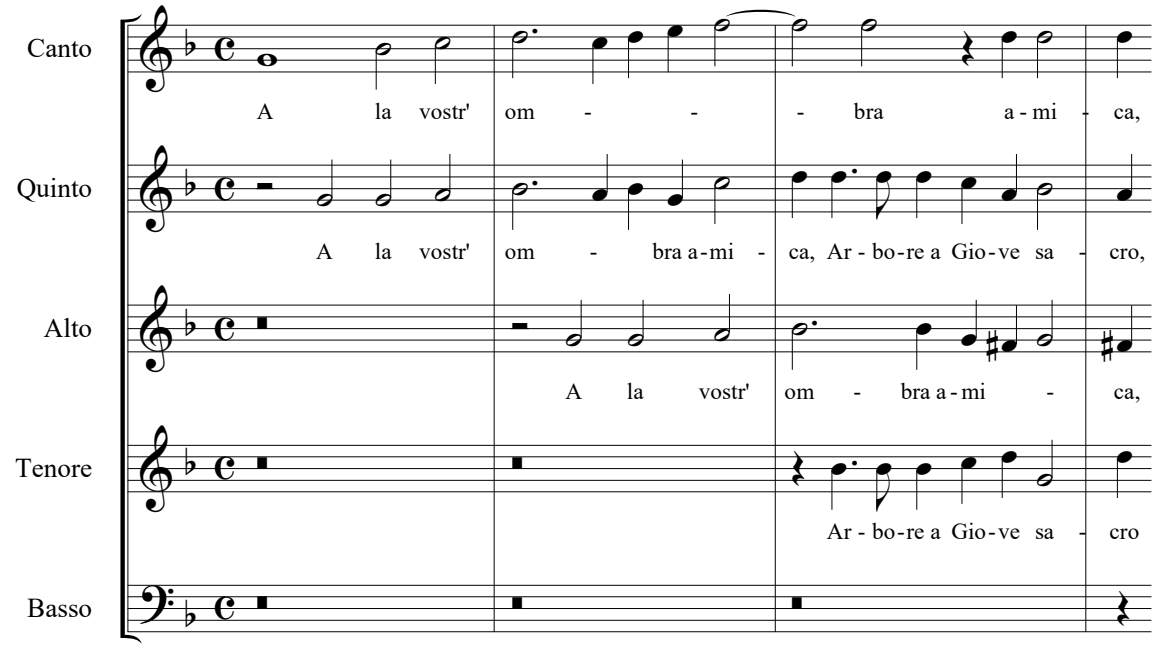
26 Sulla progressiva conquista da parte della musica di Monteverdi di una funzione strutturante autonoma rispetto a quella stabilita dal testo poetico, cfr. Reinhold Hammerstein, *Questioni formali nei madrigali di Monteverdi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, Il Mulino 1988, pp. 335-355.

27 Nella trascrizione vengono adottate le chiavi moderne e le stanghette di battuta che, poste alla breve, lasciano però intatta l'indicazione del tactus a capo dei pezzi e rispettano i valori originali delle note. Né subisce mutazione l'indicazione di tempo ternario (3). Le alterazioni rispettano quelle originali, ma nel caso che due note identiche alterate capitino a cavallo di battuta, l'alterazione della seconda è ripetuta fra parentesi tonda. Le alterazioni editoriali vengono aggiunte sopra la nota e valgono esclusivamente per quella. La ligatura sciolta è rappresentata con il segno di legatura retta. La breve con la corona traduce una longa. Le ripetizioni di parti del testo richieste nella fonte dal segno convenzionale ij sono inserite tra parentesi quadre.

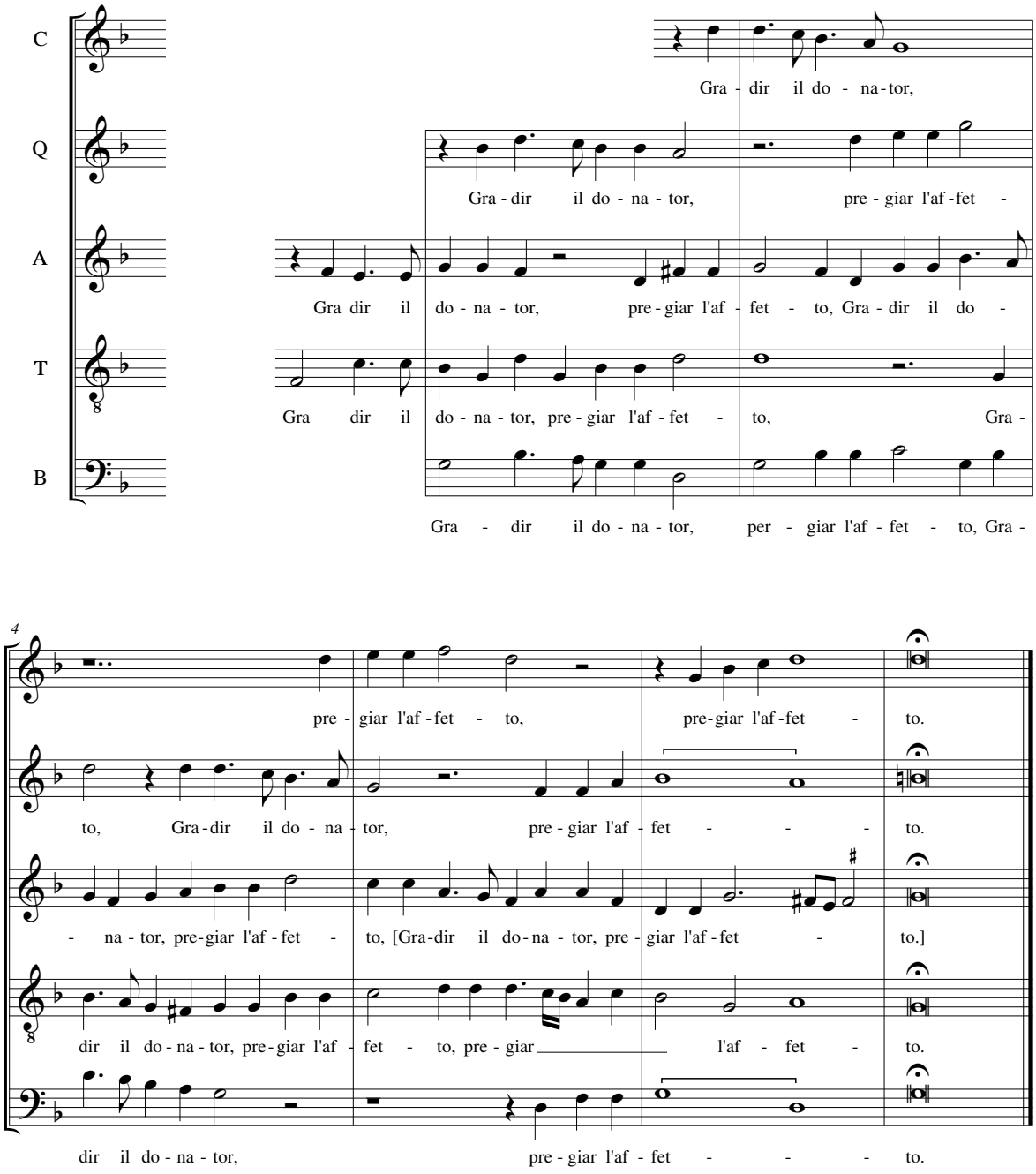
es. 1

ritorna poi nel cuore del pezzo, in posizione defilata (Alto), e come motto finale di nuovo nel Canto. Palesando la sua natura di sigla roveresca, tale cellula, ampliata tanto da poter estendersi lungo un'ottava, compare anche in *Come da varie voci*, alle parole «de la Roverea stirpe» (l'esempio seguente è ricavato dal Canto, miss. 37-39).

es. 2

Per il resto il primo madrigale osserva una casistica piuttosto limitata di procedimenti costruttivi e contrapposizioni timbriche che si ripresentano poi nell'intero volume: inserimento di episodi omoritmici in un tessuto, qui, prevalentemente imitativo; duplicazione di sezioni ad altezze differenti con conseguente effetto di chiaroscuro; replica dell'ultimo verso con funzione sia di consolidamento formale, sia di dilatazione retorica dal valore conclusivo. Una forte cadenza suddivide il pezzo in due tronconi di pari estensione. A occupare metà del primo troncone sono i due versi iniziali, la fine del secondo troncone è tutta presa dall'ultimo verso, cosicché la pagina risulta rispondere a un criterio di simmetria. E difatti l'esposizione contrappuntistica e la sovrapposizione delle idee melodiche connesse ai due primi versi (cfr. l'*incipit*, miss. 1-4)

es. 3



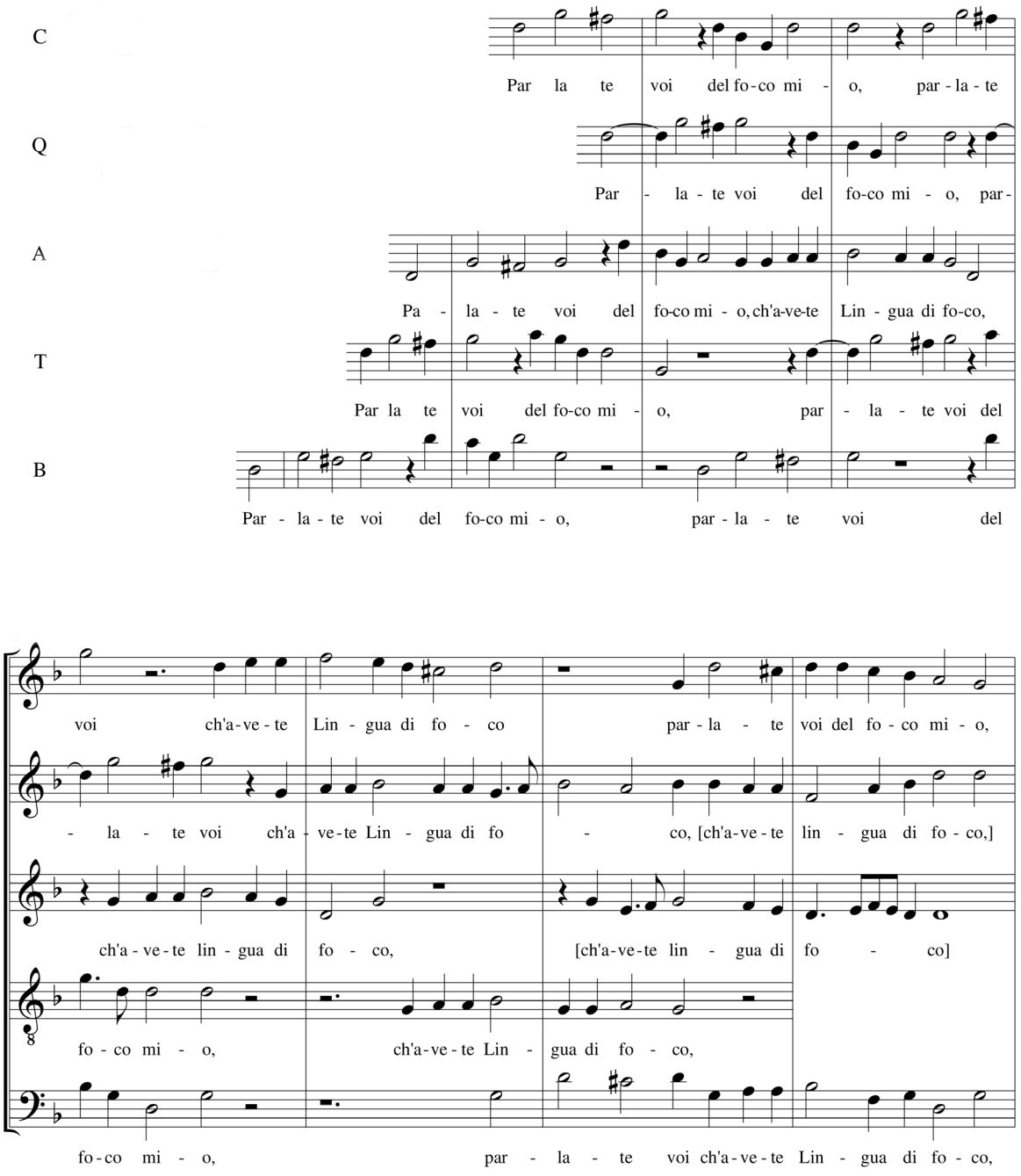
trova un correlativo analogico nel trattamento imitativo dei due emistichi del verso finale (cfr. la chiusa, miss. 34-40).

es. 4

C
Q
A
T
B
Gra - dir il do - na - tor,
Gra - dir il do - na - tor, pre - giar l'af - fet -
Gra dir il do - na - tor, pre - giar l'af - fet - to, Gra - dir il do -
Gra dir il do - na - tor, pre - giar l'af - fet - to, Gra -
Gra - dir il do - na - tor, per - giar l'af - fet - to, Gra -
4
pre - giar l'af - fet - to, pre - giar l'af - fet - to.
to, Gra - dir il do - na - tor, pre - giar l'af - fet - to.
- na - tor, pre - giar l'af - fet - to, [Gra - dir il do - na - tor, pre - giar l'af - fet - to.]
dir il do - na - tor, pre - giar l'af - fet - to, pre - giar l'af - fet - to.
dir il do - na - tor, pre - giar l'af - fet - to.

In *Come da varie voci* l'applicazione sul testo di un'intelaiatura musicale astratta ha valore programmatico. L'equilibrio architettonico esibito con compiacimento dal musico Pace nel modellare questo madrigale intende riflettere, eguagliare e quasi dispiegare su più ampia scala la perizia del «musico eccellente» richiamato nel v. 2. Della proporzionata tripartizione macrostrutturale si è detto; va aggiunto però che, al suo interno, la cesura musicale che separa il quarto dal quinto verso traccia un confine nettissimo, perfettamente aderente alla partizione logico-sintattica del testo, fra una primo e un secondo blocco, l'uno fitto e concentrato, l'altro più disteso e luminoso che rispecchia la grazia di Livia. A garantire la coerenza del tessuto madrigalistico provvede una serie di figure ricorrenti: i richiami tra gli assidui ritmi puntati, l'eufonia suscitata dal concetto di «armonia», la simmetria logico-musicale fra i due termini della comparazione «come - così».

Sul trittico formato da *Oh, com'è gran martire* e *Donna, l'ardente fiamma - Signor, la vostra fiamma*, sua «risposta» per le rime, aleggia l'esempio del *Primo libro a cinque* di Gastoldi risalente a quasi un decennio prima,[28] dove si trovano musicate tutt'e tre; Pace se ne rammenta soprattutto nei primi due pezzi. Comunque *Oh, com'è gran martire* ha, nel marchigiano, un'austerità di fondo tale da farlo credere, se non ci fossero le parole, addirittura nato per la chiesa. È suddiviso in tre ampie sezioni, senza forti fratture cadenzali a segnarle. Da questa trama di gusto arcaico non sono però banditi preziosismi sonori. Particolarmente felice il momento in cui la circolazione esuberante della cellula formata sulle parole «parlate voi» e il suo incunearsi sincopato tra una voce e l'altra produce l'effetto di una babele linguistica (miss. 22-30).

28 Giovanni Giacomo Gastoldi, *Il primo libro de madrigali a cinque voci,* Venezia, Amadino 1588. All'epoca il compositore, originario di Caravaggio, era impiegato a Mantova come maestro di cappella nella chiesa di Santa Barbara.

es. 5

C
Par la te voi del fo-co mi - o, par - la - te
Q
Par - la - te voi del fo-co mi - o, par-
A
Pa - la - te voi del fo-co mi - o, ch'a-ve-te Lin - gua di fo-co,
T
Par la te voi del fo-co mi - o, par - la - te voi del
B
Par - la - te voi del fo-co mi - o, par - la - te voi del
voi ch'a-ve-te Lin - gua di fo - co par - la - te voi del fo - co mi - o,
- la - te voi ch'a - ve-te Lin - gua di fo - co, [ch'a-ve-te lin - gua di fo - co,]
ch'a - ve-te lin - gua di fo - co, [ch'a-ve-te lin - gua di fo - co]
fo - co mi - o, ch'a-ve-te Lin - gua di fo - co,
fo-co mi - o, par - la - te voi ch'a-ve-te Lin - gua di fo - co,

L'intonazione di Gastoldi se ne distanzia per un più frequente ricorso alla pittura sonora (cromatismo melodico e ritardi su «com'è gran martire» e «morire», diminuzioni e urti dissonanti su «foco»); per il resto vi si riscontrano alcune sostanziali coincidenze costruttive, come l'articolazione della materia poetica in tre macrosezioni.

La tradizione musicale della coppia *Donna, l'ardente fiamma – Signor, la vostra fiamma* è folta e viene da lontano. La prima testimonianza, quella del fiammingo di prevalente impiego veneto Jan Nasco, risale infatti al 1554.[29] Dalla limpida scrittura a quattro parti in cui trovano posto flemmatici melismi di semiminime e madrigalismi efficaci alla vista non meno che all'udito (il movimento discendente per «che morir mi sento», i salti per «cresc'in me tanto» e «né più grande»), emergono in rilievo i vv. 1-3 e l'ultimo; inoltre tra i pannelli del dittico si stringono legami ritmici e tematici da cui affiorano due icone sonore che si perpetuano in gran parte delle intonazioni successive: un intervallo di quarta discendente sul vocativo «Donna», uno opposto, di quinta ascendente, su «Signor». Quasi due personaggi con umori e progetti amorosi in forte contrasto: il maschio che sfodera, verso la donna, il tono un po' mellifluo della lusinga, la femmina impavida e un po' insolente. Grazie a una veste sonora sgargiante, alla morbidezza del rigoglioso tessuto contrappuntistico, alla varietà d'accenti e alla padronanza assoluta del lessico artificioso dell'epoca, Alfonso Ferrabosco (1587) ha plasmato forse la versione più opulenta dei due testi, paragonabile alla sontuosità di un broccato.[30] Ogni parola musicalmente rappresentabile è come se germogliasse in virtù di un processo di esasperazione espressiva (specie sul livello orizzontale: le crome su «fiamma», «ardore», le scalate per «cresce in me tanto» e «non è punto maggior»). La forte cesura dopo il terzo verso e la dilatazione dei vv. 6-7 segnano entrambi i madrigali. Per la maniera di ripartire la materia poetica sono dunque prossimi a Nasco, con cui condividono pure l'idea dei due *incipit* intervallari inversi, benché Ferrabosco non rinunci a fiorirli o trasformarli. Cronologicamente

29 In edizione moderna: Jan Nasco, *«Il primo libro de madrigali a quatro voci» (Venice, 1554),* edited by Jessie Ann Owens, New York-London, Garland, 1991.

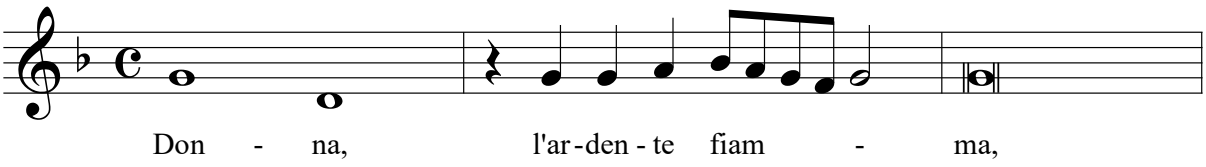
30 In edizione moderna: Alfonso Ferrabosco the Elder, *Opera Omnia,* V, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci (Venice, 1587),* edidit Richard Charteris, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler, 1986.

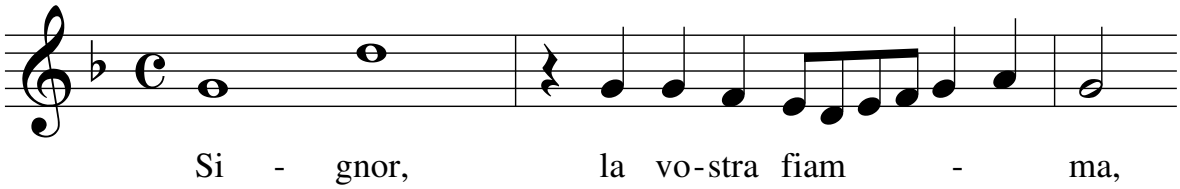
inserite fra queste due intonazioni, quelle del milanese Giuseppe Caimo (1564)[31] e di Filippo de Monte (*Secondo a cinque*, 1567, ristampato fino al 1598)[32] fanno storia a sé. Caimo costringe i due madrigali poetici in una forma dialogica dall'esito singolare: le otto voci in organico si costituiscono in due semicori di eguale consistenza timbrica che si alternano nell'enunciazione rigorosamente omoritmica di un verso del primo madrigale e di uno del secondo, e talvolta si sovrappongono. Monte, al pari di Caimo, è indifferente alle valenze semantiche della parola e interessato piuttosto a una restituzione piana dei testi (cadenze quasi a ogni verso, raggruppando tuttavia i primi tre in un insieme compatto e ribadendo più volte l'ultimo). Sulla linea di lettura illustrativo-contenutistica tracciata da Nasco e Ferrabosco si inseriscono Gastoldi e Pace, le cui versioni sono accomunate dall'identità della scelta modale (II trasposto) e da una scrittura di tratto netto. In Gastoldi, ancor più che nei predecessori, vi è l'intenzione di conferire maggior coesione musicale alla coppia di testi, rilevando per quando possibile le reciproche rispondenze formali ed espressive (in particolare nei vv. 1-3). Così il medesimo numero di versi, sette, si traduce nel medesimo numero di battute, e il madrigale 'maschile' viene considerato come una vera e propria prima parte (che difatti termina sul V grado del modo d'impianto). Convergenze pronunciate tra Gastoldi e Pace si riscontrano soprattutto in *Donna, l'ardente fiamma*, specie nell'esordio, che ha la stessa ampiezza, e nell'ultimo verso, reso con ritmo identico: sebbene in ambedue le occasioni il lauretano preferisca solidificare il movimento contrappuntistico in accoppiamenti eufonici per terze. Architettonicamente Pace non si discosta molto dalle intonazioni precedenti, delle quali assume il criterio di rendere pilastri dei pezzi i versi estremi, primo e settimo. L'*incipit* del n. 4 è, nella struttura, identico a quello del madrigale successivo (semibreve - semibreve - pausa di semiminima - tre semiminime, di cui le prime due ribattute - fioritura di quattro crome), ma opposto nel movimento melodico

31 In edizione moderna: Giuseppe Caimo, *Book 1, Madrigali a 4 (1564)*, in *Madrigali and Canzoni for Four and Five Voices*, edited by Leta E. Miller, Madison, A-R, 1990. L'ultimo verso di *Donna, l'ardente fiamma* porta la variante: «Ch'io sarò vostro servo, e voi d'amore».

32 In edizione moderna: Philippe de Monte, *New Complete Edition,* VIII, Series D, *Madrigals, II, «Il secondo libro de madrigali a cinque voci», Venezia, Antonio Gardano 1567*, edited by Othmar Wessely (music) and Erika Kanduth (text), Leuven, Leuven University Press, 1980.

del vocativo (la solita quarta discendente *vs.* la quinta ascendente). Negli esempi successivi, l'attacco del n. 4, al Tenore, e del n. 5, al Canto.

es. 6

es. 7



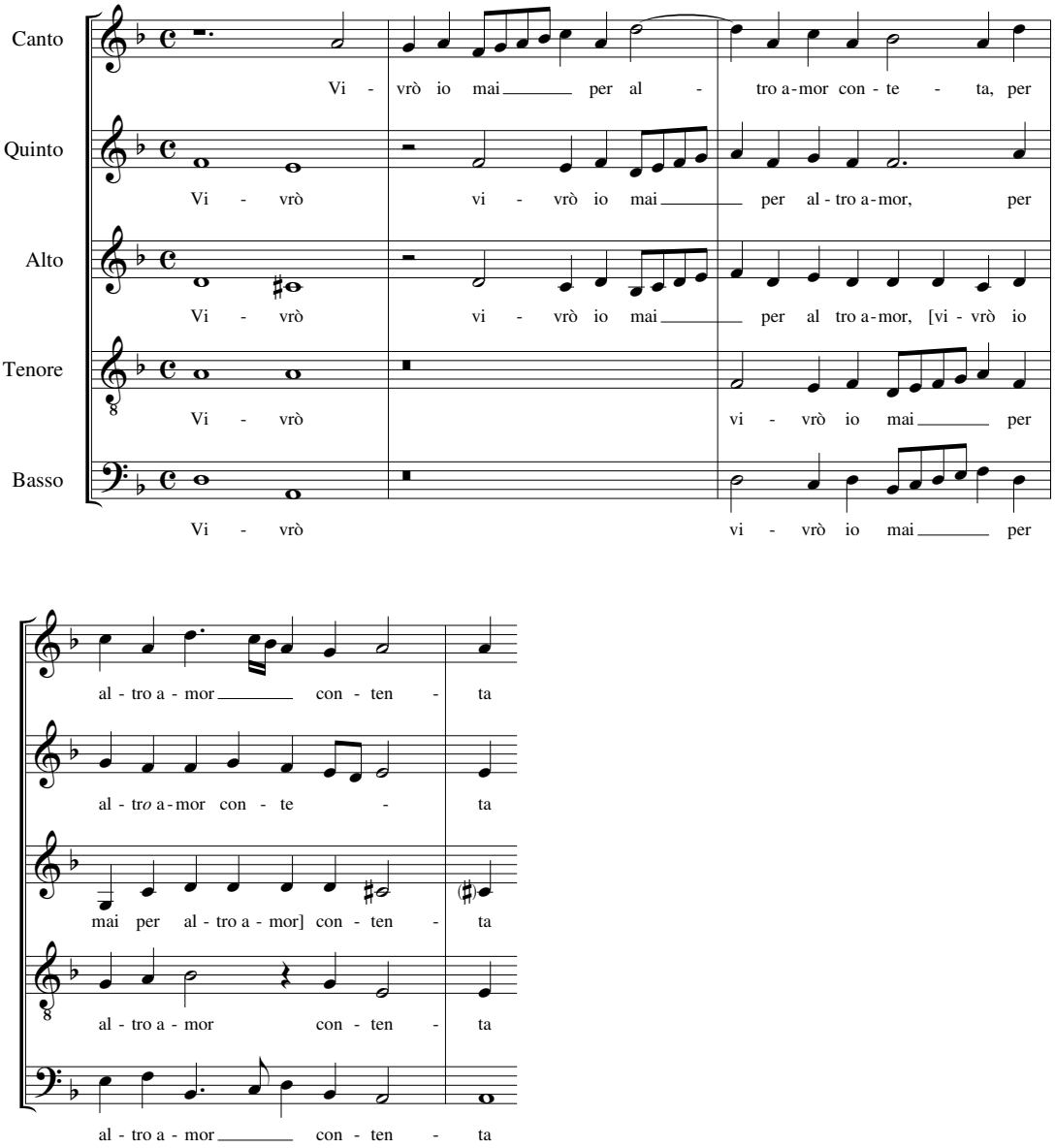
Ulteriori elementi unificanti fra le due pagine si rintracciano nell'omologo trattamento del v. 2 (suggerito da Gastoldi) e nell'autoimprestito di alcuni profili melodici legati al v. 5 che si riflettono dall'uno all'altro madrigale. Spunti interessanti di raffronto stilistico, data la comunanza di indirizzi patronali e professionali, potrebbe offrirla la versione di Borelli, posteriore a quella di Pace di due anni, della quale però si conservano soltanto tre libri-parte su cinque. [33]

I concettismi del n. 6, *Vivrò io mai per altro amor contenta*, suggeriscono a Pace un costrutto ingegnoso a pannelli consecutivi, scevro di qualsiasi pittoricismo ma non privo di un umorismo canzonettistico prodotto dall'andamento in prevalenza accordale, dalle note ribattute, dai ritmi puntati, dal predominio della voce volta a volta superiore. Alla parsimonia del lessico guariniano il compositore replica economizzando sul materiale motivico che viene montato in maniera tale da richiamare per analogia i processi logici del poeta. La forma del pezzo, che per una metà esatta si concentra sul distico finale, può essere così schematizzata:

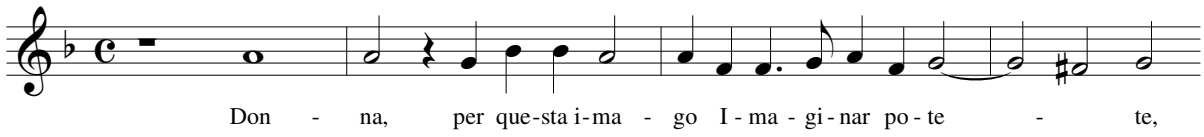
$A\ B(b_1\ b_2)\ C(c_1\ c_2\ c_3)\ D(d_1\ d_2\ d_3)\ E\ F(f_1 f_2 f_3)\ E\ F(f_1 f_2 f_3)$

33 Francesco Maria Borelli, *Il primo libro de madrigali a cinque voci,* Venezia, Amadino, 1599. Ma cfr. il saggio di Martin Morell pubblicato nel presente numero dei «Quaderni Musicali Marchigiani»

A ogni verso è attribuita una maiuscola (tranne che a vv. 3-4 corrispondenti alla sola lettera *C*), che a sua volta designa una delle sezioni musicali del madrigale; le minuscole con l'indice numerico si riferiscono alle metamorfosi meliche, d'organico (pieni-vuoti), agli slittamenti di grado cui, entro una stessa sezione, si piega la cellula generativa. In *A* la parte superiore, introdotta dal coro delle altre quattro voci, è scoperta, concessione a un'urgenza di soggettivismo realizzata mediante la simbiosi tra voce e io poetico che comunque l'incastro dei due blocchi inferiori in eco riconduce immediatamente nell'alveo dell'impersonalità madrigalistica (miss. 1-5).

es. 8

La spinta a parcellizzare musicalmente questo madrigale guariniano in aree sintattiche equivalenti alla misura di un verso per congegnarvi all'interno incastri rigorosi e affilati, allineando tasselli vocali in modo tale che ne derivi un'omoritmia polifonicamente animata, si ritrova anche nell'intonazione di Benedetto Pallavicino (1600),[34] il quale però preferisce adottare uno stile meno denso e timbricamente più trasparente. Già Rodiano Barera (1596)[35] aveva optato per la giustapposizione di blocchi ora accordali ora imitativi: a differenza delle altre due, però, la sua versione dimessa e alquanto spiccia si vale di una scrittura secca, disadorna, poco personale.

Anche il soggetto metamorfico di *Donna, per questa imago* è riversato da Pace in uno spazio compositivo fortemente geometrizzato. Il vocativo iniziale (nell'es. seguente ricavato dal Canto), diversamente da quanto accade in *Donna, l'ardente fiamma*, è reso con una figura piana di due note ribattute che, insieme all'altra figura puntata di mis. 3, si imprime su tutta la breve pagina, rivelandosene elemento strutturante.

es. 9

Piange a l'ombra d'un mirto, trascritto per intero in *Appendice,* è, in questo *Primo libro*, il pezzo più sofisticato, avanzato e spregiudicato sul piano stilistico, quello maggiormente propenso ad accogliere le disposizioni espressive del madrigale epigrammatico coevo. Vi prevale un'attenzione particolare al colore e all'impasto timbrico caratteristico; persino la parola, la sillaba, diventano parte di un percorso musicale frastagliato, etereo, mobilissimo, nel quale l'obiettività altrove perseguita dal compositore si frantuma in un caleidoscopio di punti di vista individuali e distorti. Il carattere elegiaco del testo trova un puntuale riscontro in

34 In edizione moderna: Benedetto Pallavicino, *Opera Omnia*, III, *«Il quinto libro de madrigali a cinque voci», 1593 - «Il sesto libro de madrigali a cinque voci», 1600,* edidit Peter Flanders, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology-Hänssler, 1983.

35 Rodiano Barera, *Il primo libro de madrigali a 5 voci,* Venezia, Gardano 1596.

una intonazione patetica favorita dalla filettatura cromatica delle voci, a volte piuttosto temeraria. La quarta è l'intervallo generatore che mette in relazione fra loro immagini e sensazioni più o meno distanti, tutte ugualmente originatesi dal «Piange» iniziale discendente a valori lunghi. Ritardi e alterazioni connotano tutto ciò che rientra nell'area semantica del dolore. Viene così foggiata una tela preziosa, fitta di sollecitazioni acustiche inusitate, ordita con l'eleganza e la trasparenza di un organico vocale che ambisce alla rarefazione e che, tuttavia, risulta talmente coeso e coerente da non consentire alcuna soluzione di continuità al suo intricato evolversi – almeno fino al verso 7, quando la tensione contrappuntistica comincia ad allentarsi in previsione della cesura a fine verso. Dopodiché le cinque voci si rincorrono con entrate consecutive di notevole efficacia spaziale, conducendo infine alla focalizzazione sulla febbrile, solipsistica afflizione del soggetto poetico («et io»).

Aderendo al criterio di varietà stilistica che informa la più parte dei libri di madrigali, in *Insipida mi baci* la tensione emotiva si stempera in ritmi di danza (a cui la presenza delle crome conferisce fattezze ancor più amabili) che si alternano a episodi leggiadramente imitativi. Contribuiscono a fornire levità alla pagina il contrasto fra i registri, il riverbero di cellule meliche, il risalto della voce superiore, alcune gustose trovate armoniche di chiara marca illustrativa, tipo l'assenza della terza che rende meno morbide certe triadi (manca nelle ultime sillabe di «insipida», mentre «Clori gentil, e dolce, e dolcemente» ce l'hanno) oppure l'impiego del primo rivolto o di scarni bicordi per indicare qualcosa di poco gradevole («non è soave», «bacio asciutto»).

È ancora un testo di Rinaldi, *Canta Urania la parte*, a ispirare un clima sensuale e brillante, quasi sfarzoso per lo sfoggio di flessibilità tecnica compiuta nel far convivere il contrappunto florido con succosi passi accordali, i melismi con il sillabismo e le sovrapposizioni testuali, la cantabilità rotonda con il declamato, le tensioni emotive con l'oggettività della struttura, le decorazioni con la sostanza, i valori larghi con le volute di crome (se ne veda la trascrizione integrale in appendice). Qui più che altrove la colorazione semantica della parola si tramuta in vernice timbrica smagliante, in inesausta estroversione, in fremito acustico. Dovunque prolifera una sorta di cupida brama figurativa: l'omoritmia sta per

l'unione del canto (e il canto in sé è reso con la letizia del metro ternario), un annodarsi di crome brulicanti per i «mille, e mille giri», le note puntate, gli echi e gli scambi di segmenti melodici fra Canto e Quinto per gli «scherzi», il trascolorare modulante per le «mille mutazion». Il tutto poggia su un muro portante costituito dal raddoppio del distico finale che occupa poco meno della metà del madrigale.

Dal n. 11 in poi il libro avanza lesto verso la fine, con pezzi più esili tanto nelle dimensioni quanto nell'impegno organizzativo. Rispetto alla varietà di atteggiamenti compositivi riscontrata nei numeri precedenti, questa seconda parte esibisce, in genere, un temperamento musicale semplice e immediato, dalle linee più morbide, a metà strada tra il leggero e l'elegiaco. Eccezioni i nn. 15 e 17.

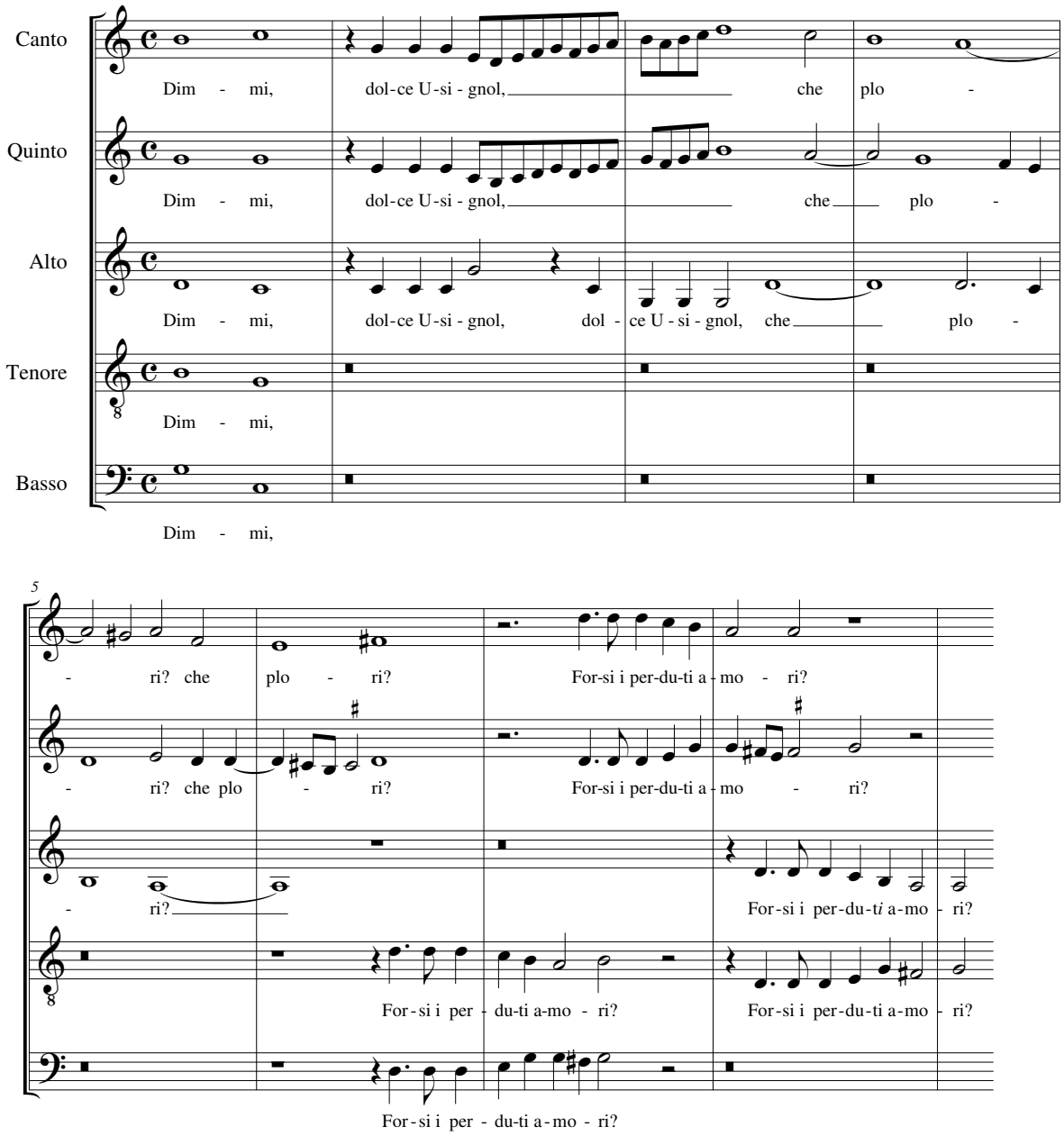
Sol i baci furai, n. 12, gioca su ammiccanti stratagemmi onomatopeici (la corrispondenza tra la nota Sol e la parola «Sol») e visivi (il procedimento di *Augenmusik* per «mal cangiai»), su filigrane di notine («baci», «furai», «perle») inserite in contesti melici alquanto simili che pertanto danno alla pagina un aspetto di infrangibile unitarietà, su crome garbate e guizzanti, su un contrappunto trasparente, nonché sulla sovrapposizione eufonica di linee per moto contrario e per terze. Lo stesso si dica per il n. 13, *Baci amorosi e cari*, dove però l'attitudine all'impulso danzante e la prossimità con generi di lignaggio meno nobile è ancor più marcata, anche in virtù della facilità dei versi con i quali la musica si pone in sapida competizione. *Desio furarti un bacio*, n. 14, si colloca sulla medesima direttrice stilistica, nonostante la maggior attenzione al dato costruttivo, il gusto più spiccato per l'innesto polifonico e per la spazializzazione acustica (per esempio il «Tu» che punteggia le entrate imitative).

Eccentrico rispetto al carattere di questa seconda parte del volume, *Non fu senza vendetta*, n. 15, privilegia un'intonazione di taglio razionale, concentrata in modo specifico sull'organizzazione interna della materia e sul risultato formale complessivo, così come era accaduto nelle versioni di Luzzaschi (1576)[36] e di Costanzo Porta (1586).[37] Comune a tutte e tre è il disinteresse per la sostanza di un testo sul quale viene applicata una struttura musicale astratta, caratterizzata dalla

36 Luzzasco Luzzaschi, *Secondo libro de madrigali a cinque voci,* Venezia, Gardano 1576.
37 In edizione moderna: Costanzo Porta, *Opera Omnia,* XXIII, *Il quarto libro dei madrigali a 5 voci*, trascrizione Siro Cisilino, Padova, Biblioteca Antoniana - Basilica del Santo, 1971.

replica della sezione finale. Il madrigale di Luzzaschi è, in ciò, il più radicale, ma anche quello condotto con maggior delicatezza. La forma impiegata è un *a b b* di 51 misure, in cui ogni sezione è ben separata dal resto grazie a pause in tutte le voci: *a* (vv. 1-2) viene liquidata alla svelta in 6 misure, *b* (vv. 3-7), ripetuta identica due volte, contiene all'interno sei microsezioni (una per verso, e il quarto replicato con qualche variante nella disposizione delle parti) connesse l'una all'altra. Porta lo impianta nell'VIII modo come Pace, e come Luzzaschi descrive un arco formale sintetizzabile nella formula *a b* b^1: nel suo trattamento polifonico curato, rotondo, di trasparenza palestriniana inanella un verso dopo l'altro fino a mis. 40; dal quel momento, fino alla fine (mis. 67), vengono rimusicati i vv. 5-7 reimpiegando materiali e impalcature contrappuntistiche tratti dalle misure precedenti. Pace destina a una doppia, identica enunciazione i vv. 6-7: il primo verso, fiorito, affidato alle tre voci acute; l'altro verso, disteso, distribuito su tre livelli, con l'Alto che fa da collante, e poi replicato in contrappunto più fitto. Proprio la concentrazione contrappuntistica segna questa pagina.

Il n. 16, *Dimmi, dolce Usignol, che plori?*, sottolinea l'aspetto lieve e vezzoso del testo elegiaco. Ciononostante la scelta è di assumere totale distacco emotivo dalla materia, cosicché il lamento per l'amor perduto e l'encomio delle virtù di Filomena si tramutano in dissonanze esauste, del tutto antidrammatiche (anche se l'incipit è assai teatrale nell'attaccare su un accordo di dominante-tonica, con il successivo sventagliare virtuosistico di crome), e nella stilizzazione di movenze auliche. Sovente le cinque voci sono frazionate in compagini più piccole, timbricamente omogenee che, enunciate a distanza di pochi quarti l'una dall'altra, conseguono il fine consueto di dilatare lo spazio acustico. L'esempio seguente si riferisce alle miss. 1-9.

es. 10

Segui il mio cor che fugge, n. 17 (se ne veda la trascrizione in *Appendice*), muove il compositore a quell'ingegnosità costruttiva che lo scattoso testo di Rinaldi reclama. La sintassi mal si lascia imbrigliare dalle misure dei versi costringendo il compositore a concepire una curva formale ad essa conseguente che, seppure al suo interno frastagliatissima, risulta di fatto compatta. Il mezzo per ottenere questa coesione esterna è l'impiego diffuso del contrappunto inteso sia come imitazione, sia come combinazione simultanea, verticale, di piccoli segmenti. Qui, più che

altrove, anche gli schemi cadenzali rivestono una funzione espressiva, non di sola punteggiatura.

Da voi lontano, o dolce mio conforto, n. 18 (pure trascritto in *Appendice*), riesce con mezzi convenzionali a raggiungere risultati di notevole eleganza armonica e timbrica. Dopo un'entrata imitativa delle voci (ciascuna delle quali mima l'idea di lontananza con un salto d'ottava) che lascerebbe presagire sviluppi di tutt'altro genere, il rigore si stempera lasciando libere le voci di condursi secondo principi affettivi. La poesia di stampo tassesco e guariniano, com'è questa, fa spesso coincidere il languore e lo sfinimento amoroso con il soddisfacimento dell'impulso erotico e con la sua frustrazione: entrambi parte del rituale d'amore, l'amplesso o il «martìr» vengono accettati e vissuti con un'identica adesione emotiva e intellettuale, con il medesimo compiacimento sensuale. La musica, parimenti, sembra non conoscere differenze, e fra piacere e afflizione, nella sfera del corteggiamento, trova talmente tanti punti di contiguità da poter tramutare anche ciò che acusticamente parrebbe ostico (ritardi, note di passaggio) in solleticazione voluttuosa, in tensione ossimorica fra rivestimento sonoro e testo. Così, per dire, l'ultimo distico (da mis. 22 in poi) si crogiola in un'intonazione che accosta il guizzo frivolo della coppia di crome alle fitte dovute a un percorso lievemente accidentato di dissonanze.

Nel penultimo madrigale, *Potrò dunque cor mio,* la metà dei versi è trattata in stile sillabico (1, 4-5), giustapponendo identici blocchi testuali e armonici su voci diverse, benché con risultati fonici simili. Negli episodi imitativi ciascuna delle sei voci tende ad aggregarsi a quella contigua, secondo lo schema Canto-Quinto, Alto-Tenore, Basso-Basso II, che a due a due s'intrecciano e si scavalcano.

Le sette voci di *Chi desta il bel palore* sono suddivise in due cori dialoganti di tre e quattro parti ciascuno. Predomina una discorsività disimpegnata, spedita, di orientamento verticale, triadico, di chiara implicazione tonale (che può far presumere l'impiego di strumenti in luogo delle voci inferiori) con frasi brevi dal profilo ritmico pronunciato ed energico e dallo sviluppo orizzontale limitato al ribattuto o al grado congiunto, separate da cadenze frequentissime. Gli spunti melici si riducono perciò al minimo. La facilità musicale di quest'ultimo madrigale, significativamente impiantato in uno schietto I modo, conclude in

maniera spigliata un volume nel quale l'autore ha riversato tutti gli stratagemmi tecnici, espressivi, formali appresi negli anni di formazione**.** Di tanto in tanto il compositore sembra avvertirne l'angustia. Ma più di tre lustri devono passare prima che Pace, nella sua successiva raccolta a stampa conservatasi, pervenga a maturare quella scrittura, quello stile di cui nel *Primo libro* sono state appena presentite la portata innovativa e le possibilità espressive.

APPENDICE 1: TESTI POETICI[38]

1.
A la vostr'ombra amica,
arbore a Giover sacro,
umil m'assido e 'l mio cantare consacro;
cuopra de' rami vostri
l'alto favor i bassi accenti nostri,
ché, s'a povero dono
sperar tanto è disdetto,
di magnanimo spirto opere sono
gradir il donator, pregiar l'affetto.

2.
Come da varie voci
da Musico eccellent'e scelte e unite
nasce dolce armonia,
ch'ogni alm'è di lei vaga e ogni altr'oblia,
così, LIVIA gentile,
con la grata armonia ch'in voi s'ammira
di più rare virtuti
ch'arte e natura unir musiche esperte,
ogni alma a voi rapite,
c'ha per voi tutto a vile, e ben rimira
de la Roverea stirpe onde scendete
che de gl'Illustri pregi il pregio avete.

38 Criteri adottati per la trascrizione dei testi dai libri-parte: ristabilita la divisione in versi; normalizzato l'uso delle maiuscole; soppressa la h etimologica; distinta u da v; la nota tironiana & resa con et; -tio diviene -zio; sciolte le abbreviazioni per m, n, re, ue; seguito l'uso ortografico moderno nel trattamento di accenti, apostrofi, aferesi, apocopi, elisioni; aggiunta tutta la punteggiatura; gli apici accolgono emendamenti e integrazioni necessarie a ripristinare l'esatta misura del verso; nessun intervento sul contenuto, neppure là dove il testo è chiaramente corrotto. Segnalo che in edizione moderna i madrigali di Rinaldi si leggono in Salvatore Ritrovato, *Ricerche sul madrigale cinquecentesco: l'opera del bolognese Cesare Rinaldi,* tesi di dottorato in italianistica, Università degli studi di Urbino, 2000 (poi rielaborata dall'autore, ma senza edizione dei testi, in *«Per te non di te canto». I madrigali di Cesare Rinaldi,* Manziana, Vecchiarelli, 2005). Non fu senza vendetta si trova in Battista Guarini, *Opere,* a cura di Luigi Fassò, Torino, Utet, p. 452.

3.
Oh, com'è gran martire
l'esser in foco e no'l poter scoprire;
occhi, messi d'Amore,
che non scoprite il core,
parlate voi del foco mio, ch'avete
lingua di foco, e con loquace sguardo
mostrate voi com'ardo:
mostrate com'al fin meglio è morire
ch'esser nel foco e no'l poter scoprire.
(Guarini)

4.
Donna, l'ardente fiamma
e la pena e 'l tormento
cresc'in me tanto che morir mi sento:
deh, vengavi desire
di terminar un giorno il mio martire
e di smorzar questo vivace ardore
dandomi il frutto che richiede Amore.

5.
[*Risposta.*]
Signor, la vostra fiamma
e la pena e 'l tormento
non è punto magior di quel ch'io sento,
né più grand'è il desire
di terminar il vostro e mio martire:
ma s'egli avien ch'io smorz'il vostr'ardore,
io mi privo d'amante e voi d'Amore.

6.
Vivrò io mai per altro amor contenta
che per quel cui lo core mio donai:
non potendo il vorrei,
non volendo il potrei,
o posso il mio potere;
prego il Ciel et Amor che tolto pria
ogni voler, ogni poter mi sia.
(Guarini)

7.
Donna, per questa imago
imaginar potete
il mio viso qual'or non lo vedete.
Pur, s'avien ch'ella mostri
altro da quel ch'io sembro a gli occhi vostri,
non è per suo difetto,
ma perch'inanzi a voi cangio l'aspetto.
(Parma)

8.
Piange a l'ombra d'un mirto
di Marta i crini un amoroso spirito,
io, lagrimoso Amante,
piango a l'ombra d'un lauro
di Laura i crini d'auro,
con noi lagrima Amore, con lui le piante,
ond'in cinque formiam di pianto un rio:
lo spirto, il lauro, il mirto, Amor et io.
(Rinaldi)

9.
Insipida mi baci,
Clori gentil: non è soave in tutto
a l'aride mie labra il bacio asciutto;
deh, non temer, ardisci,
e dolce inumidisci un bacio ardente;
amorosa mi cingi,
amorosa mi stringi, e dolcemente
la tua lingua a la mia
nutritiva de' baci a i baci invia.
(Rinaldi)

10.
Canta Urania la parte
acuta et io la grave,
il canto insieme unito è più soave;
essa con mille fughe e mille giri
va dolce in me scherzando,
io scherzo e faccio in lei

mille mutazion, mille sospiri;
ella dice cantando:
la voce acuta, acuti ho gli occhi miei;
et io dico: in me tanto
quanto è grave l'amor, è grave il canto.
(Rinaldi)

11.
Sopra sublime soglio, [*Prima parte.*]
co'l crin d'or sparso al Sole,
viddi Iella che'l mar risguarda e cole.
Quando che 'l Padre de l'ardito figlio,
ragirando il suo carro, al mar intento
vidde il volto vermiglio,
disse: acciò che dal mar la crudeltate
non impari ma porga altrui pietate,
per gloria de' mortali
cedo i miei raggi a i suoi bei crini e strali.
Poscia tra nube avolto ei si nascose [*Seconda parte.*]
et ella il biondo crin nel vel compose
e di tanti bei rai se 'l rese adorno
ch'or qual Febo a me porta in front'il giorno;
ed io più in alto assiso
per mirar il bel crin, il petto e 'l viso,
mentre volgea con la man bianca il velo,
viddi Iella arder meco, il mare e 'l Cielo,
indi partissi poi con gran splendore
ond'io languendo restai senza core.

12.
Sol i baci furai
da la bocca vermiglia et odorata
e fra le perle Amor m'aprì l'entrata:
ma, lasso, mal cangiai,
ché dove i baci tolsi il cor lasciai.

13.
Baci amorosi e cari,
s'alcun non sa d'Amor baciando impari,
ma tra l'aure e le faci

umidi senta et odorati baci.

14.
Desio furarti un bacio,
dico io; Lidia risponde in dolce sono:
tu ‘l brami in furto, i’ te ‘l vo’ dar in dono;
e se pur, mentr’io bacio,
altri furar ne vuoi, contenta sono;
poi ch’amor ti destina
al dono, a la rapina,
io dono, involа tu, ne dir t’agrave
se ‘l donar, se ‘l rapir sia più soave.
(Rinaldi)

15.
Non fu senza vendetta
il mio furto soave;
però non vi sia grave,
dolci labbia amorose,
ch’a le vostre vermiglie e fresche rose
caro cibo involassi a i desir miei,
se per pena del furto il cor perdei.
(Guarini)

16.
Dimmi, dolce Usignol, <dimmi,> che plori?
Forsi i perduti amori?
Deh, vieni a questa pianta
ov’io m’assido e canta
meco l’alta virtù, la gran beltade
di Filomena onor di nostra etade:
così dicea un Pastore,
colmo d’ardente amore.

17.
Segui il mio cor che fugge,
Amor, dispiega l’ale, al varco tendi
la rete, e se no’l prendi egli ha ricetto
d’Amarilli nel petto;
ivi raccoglie il vol, fingendo il prega

e lusingando il lega;
s'a i preghi è sordo, e sciogli il laccio, e niega
partir, ritorna, Amore,
e guida il corpo ove risiede il core.
(Rinaldi)

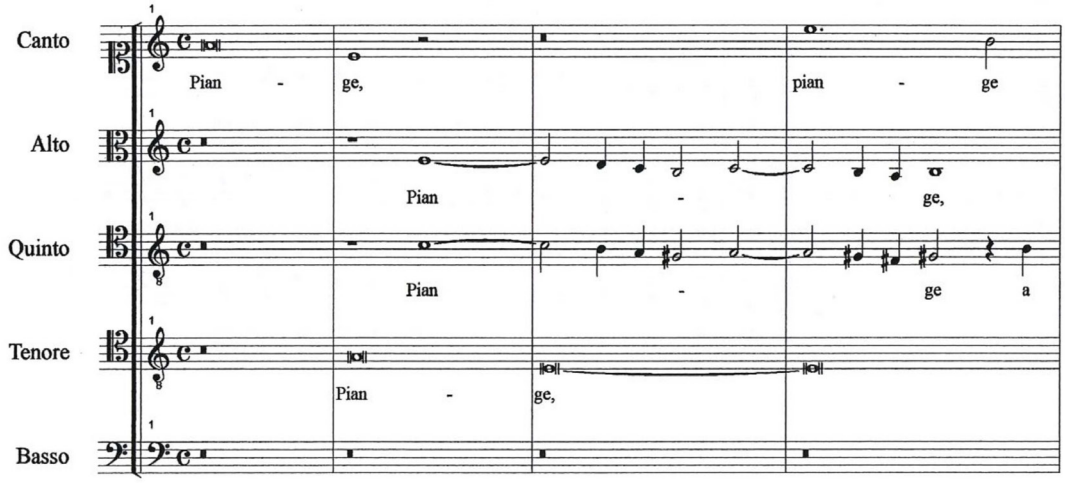
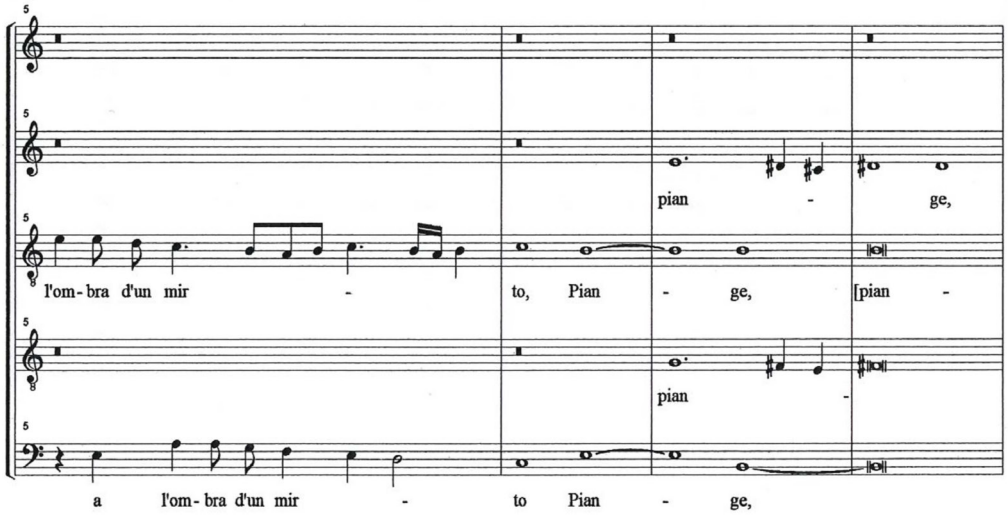
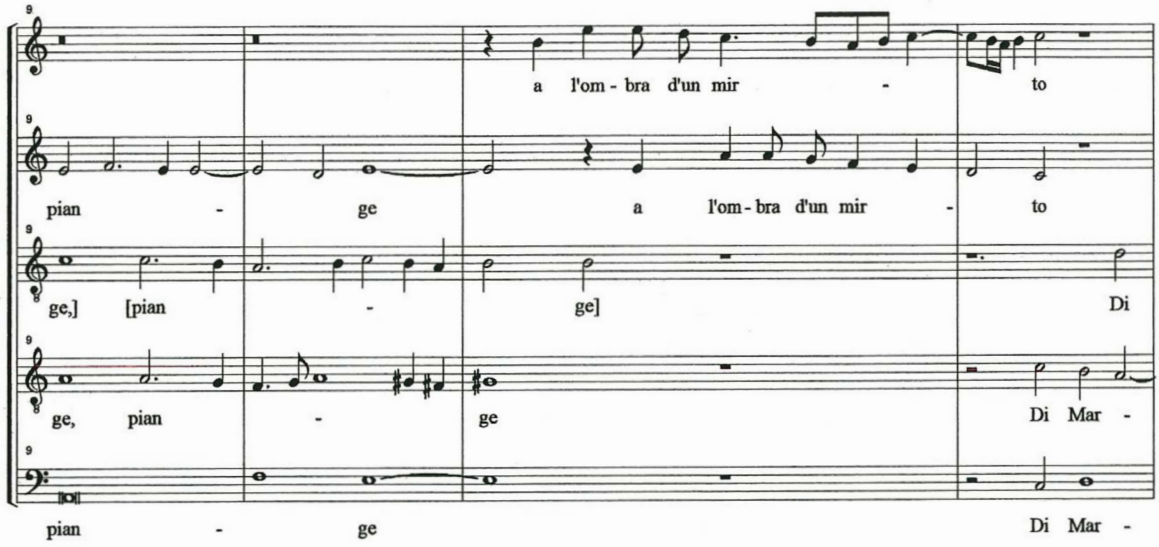
18.
Da voi lontano, o dolce mio conforto,
non son vivo né morto:
morto non son, ch'io sento
martir, pena e tormento,
ma se del cor son privo,
lasso, come son vivo?

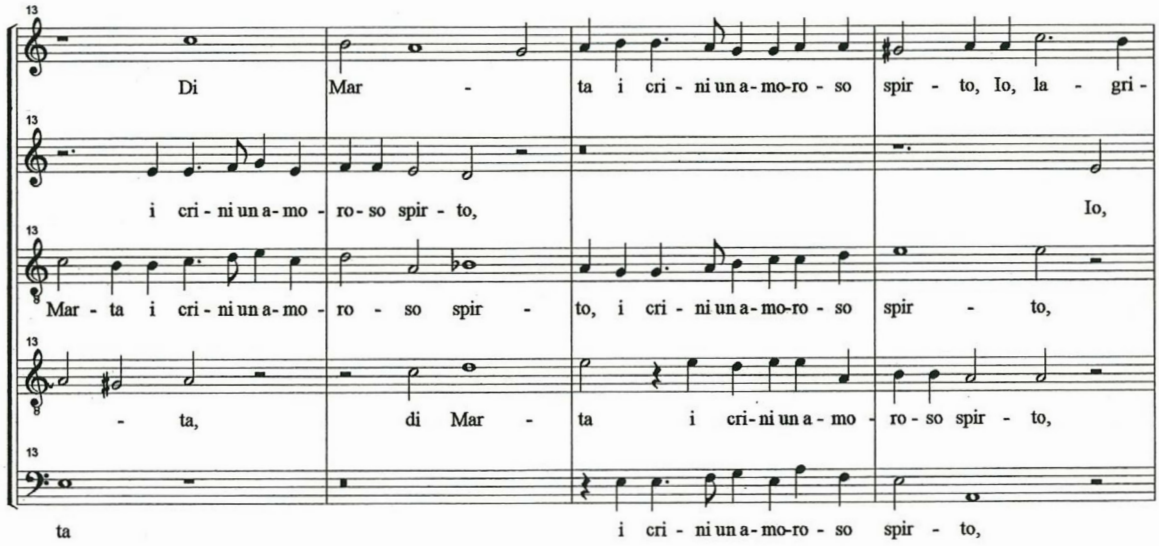
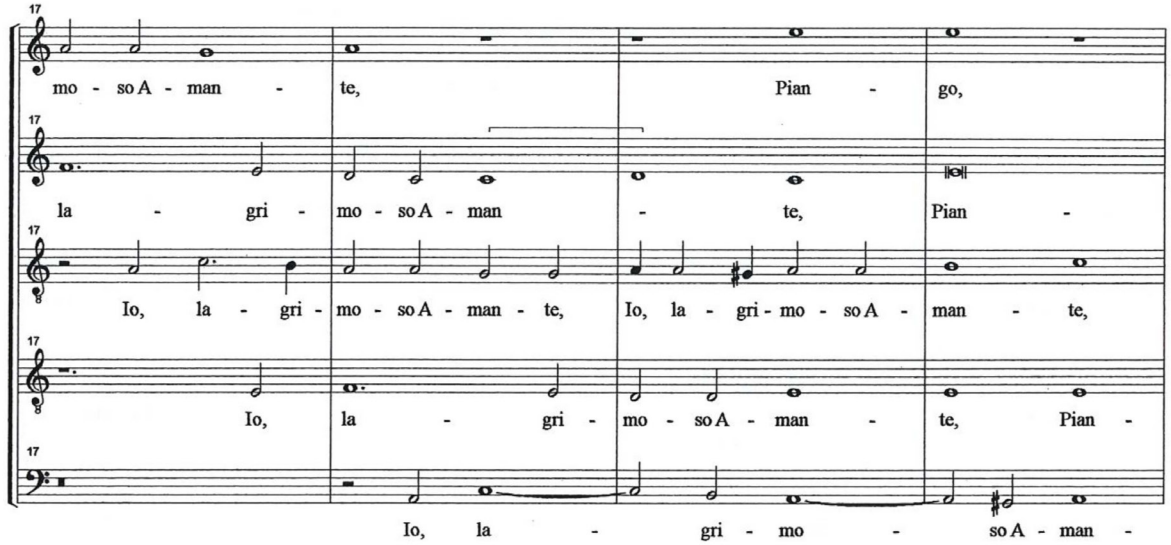
19.
Potrò dunque, cor mio,
lasso, da voi partire
senza l'afflitta mia vita finire?
Ah, non fia mai, poi ch'io
vivo, sì, ma ch'io viva
sola cagion ne sete voi, mia diva.

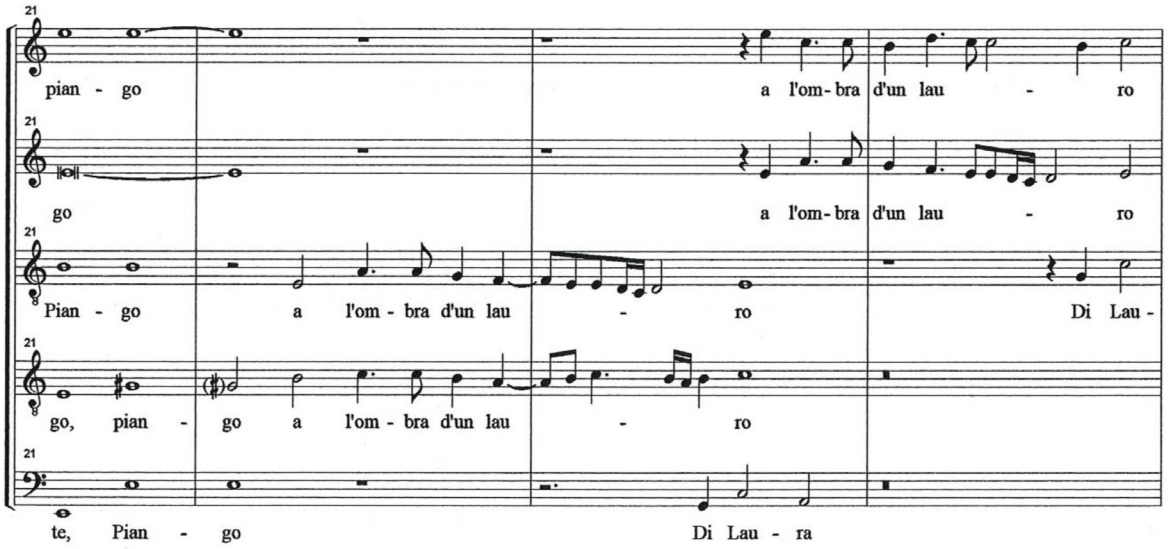
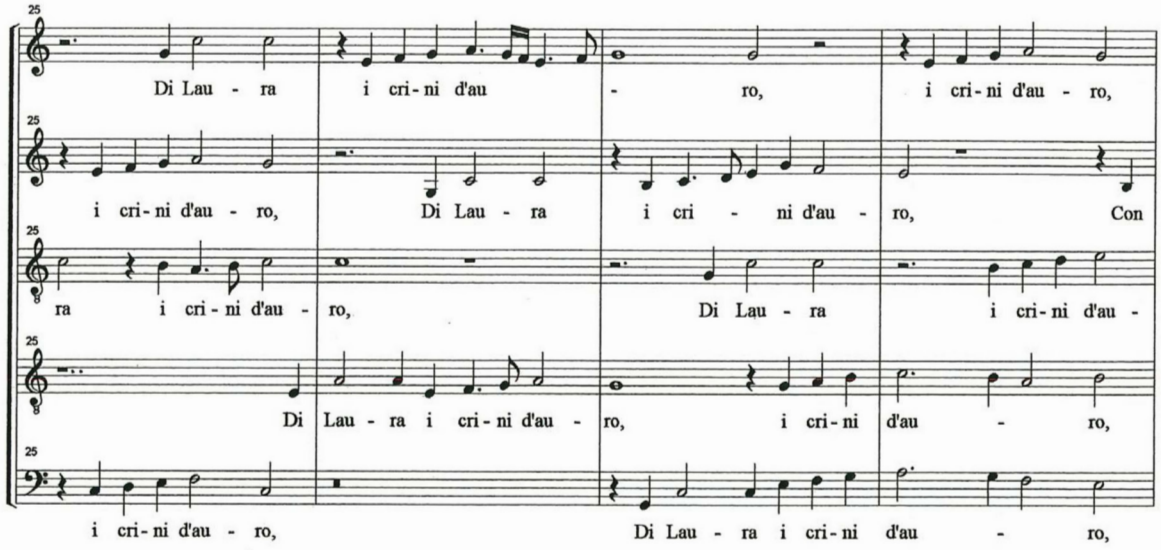
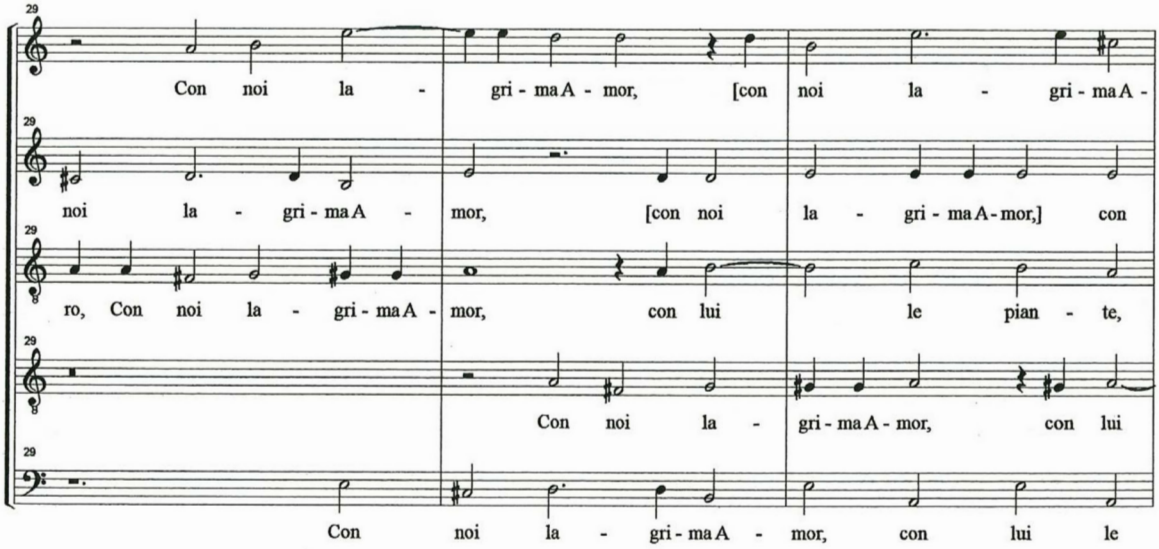
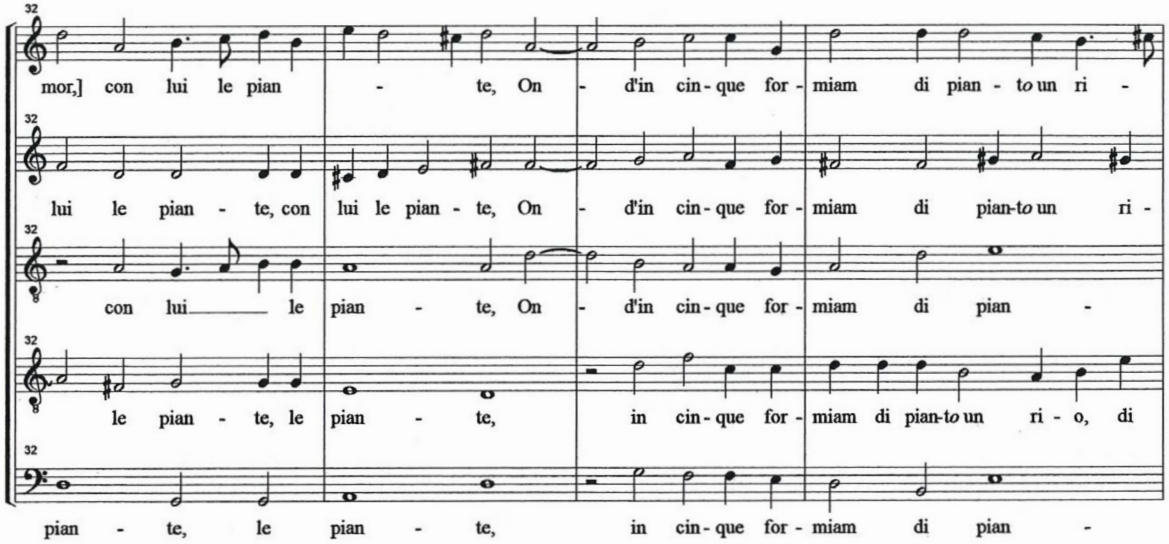
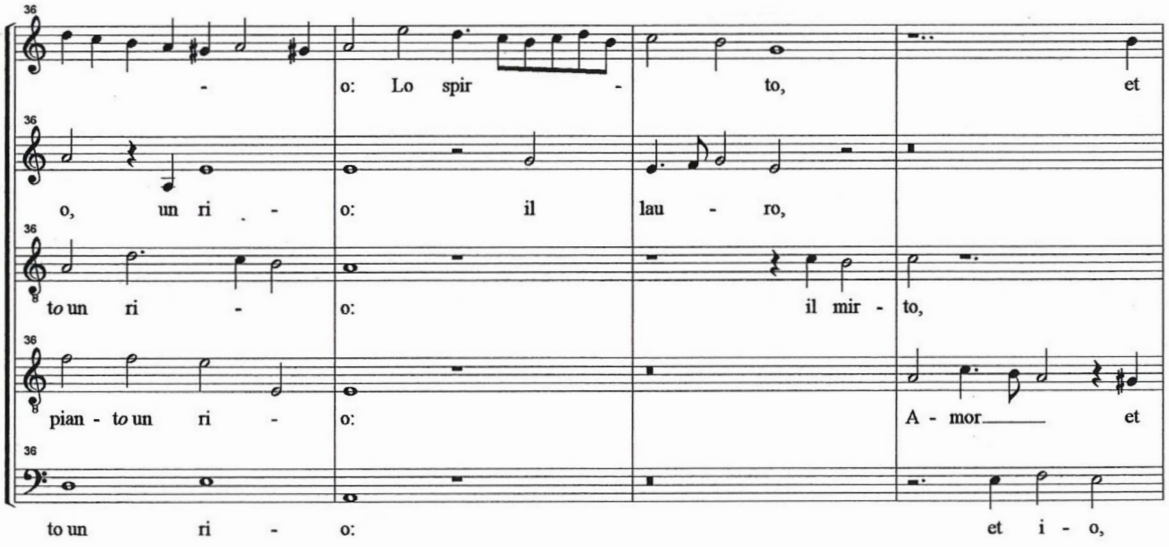
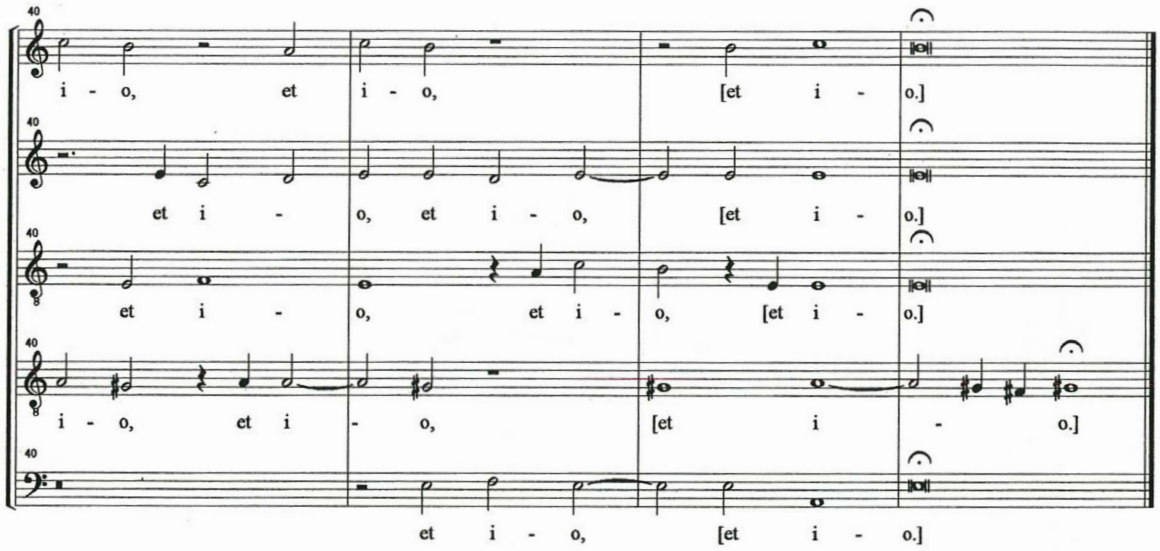
20.
Chi desta il bel palore,
Laura, nel tuo bel viso? Aura d'Amore:
sì ponno i suoi sospiri,
tutt'è virtù d'Amor ciò che rimiri;
<amiamo dunque, amiamo, e sospirando>
diciam, lieti cantando:
o viole amorose
a cui cedan le rose,
o pallide viole
il cui dolce palor fa invidia al sole.

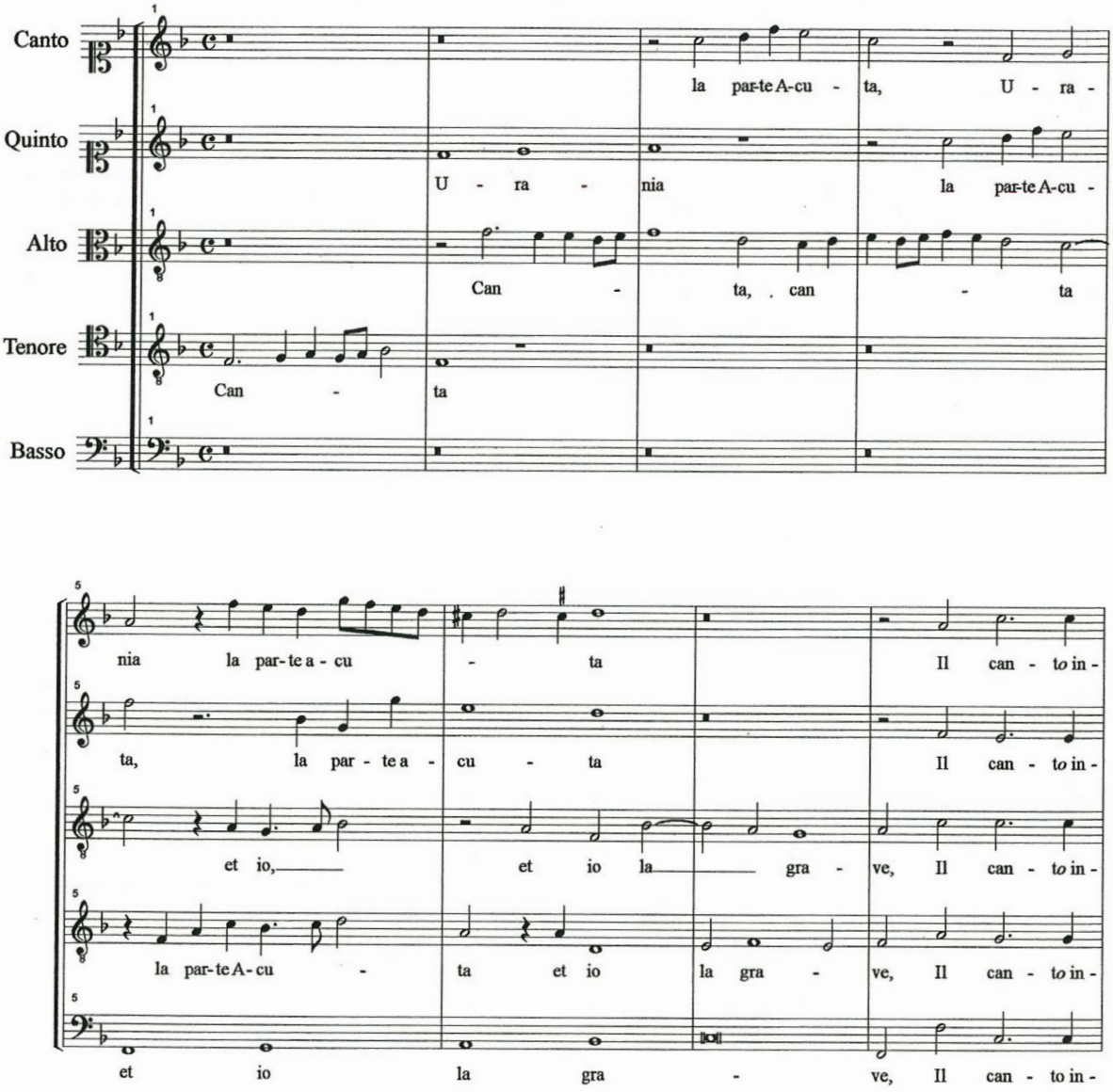
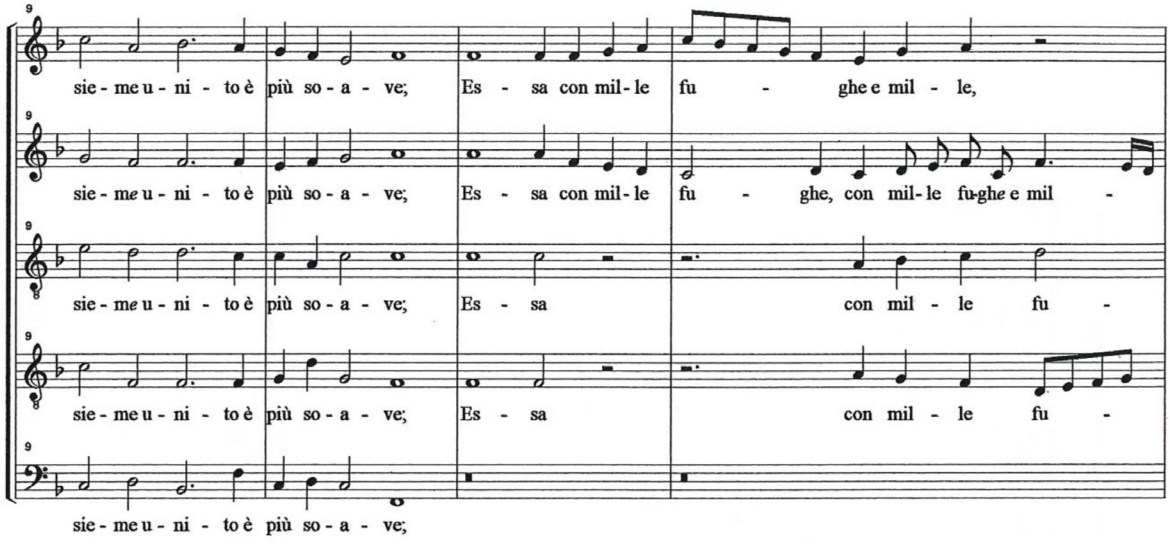
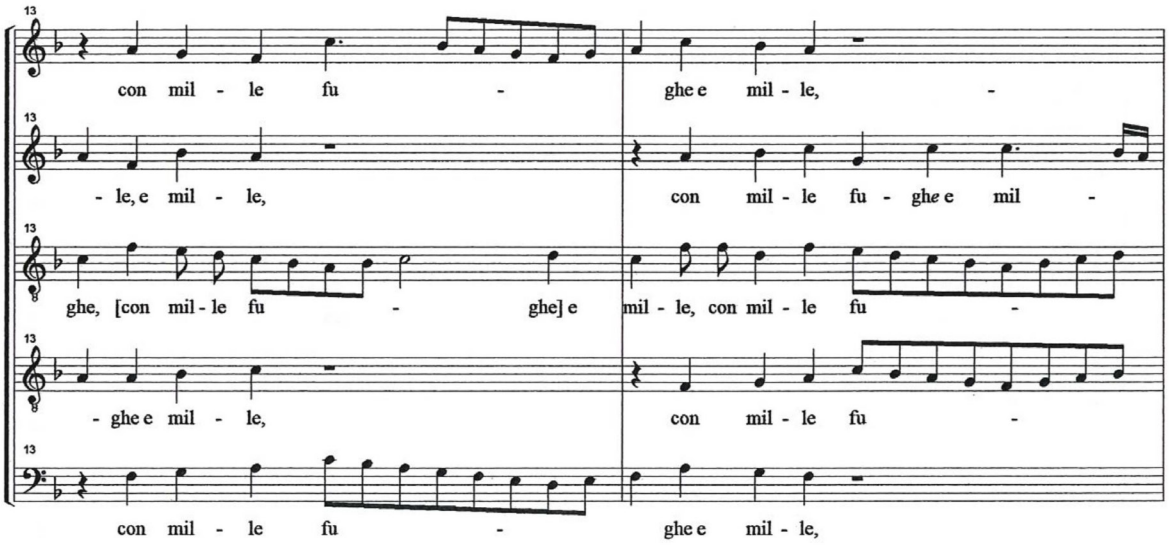
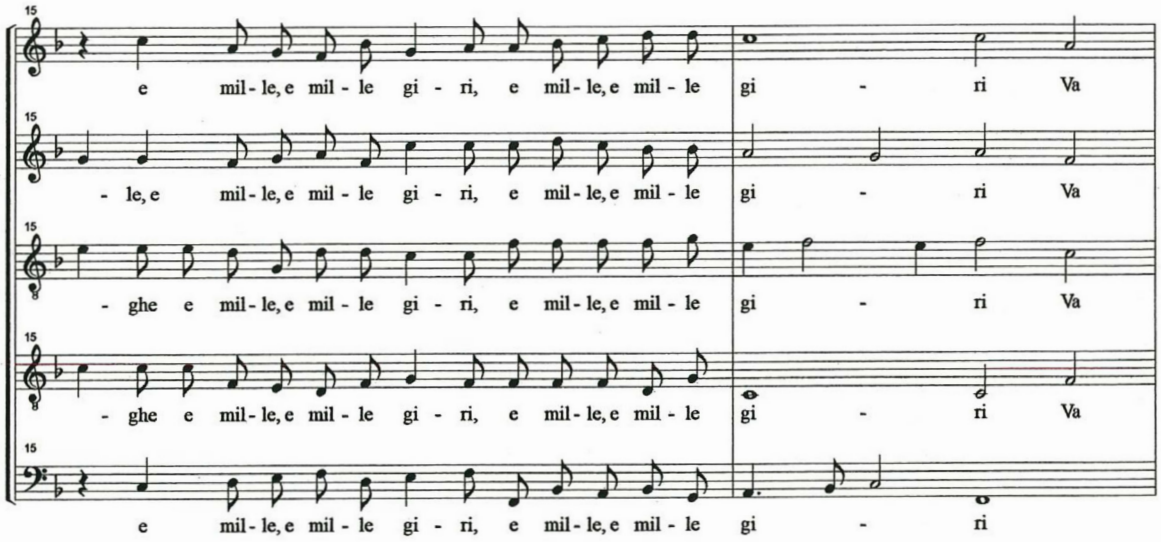
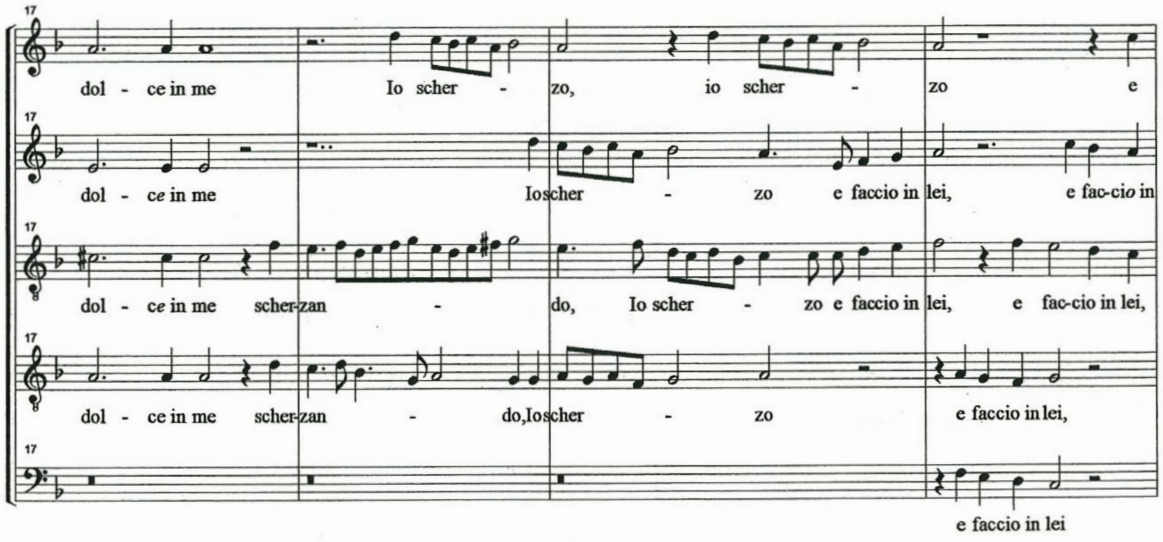
APPENDICE 2

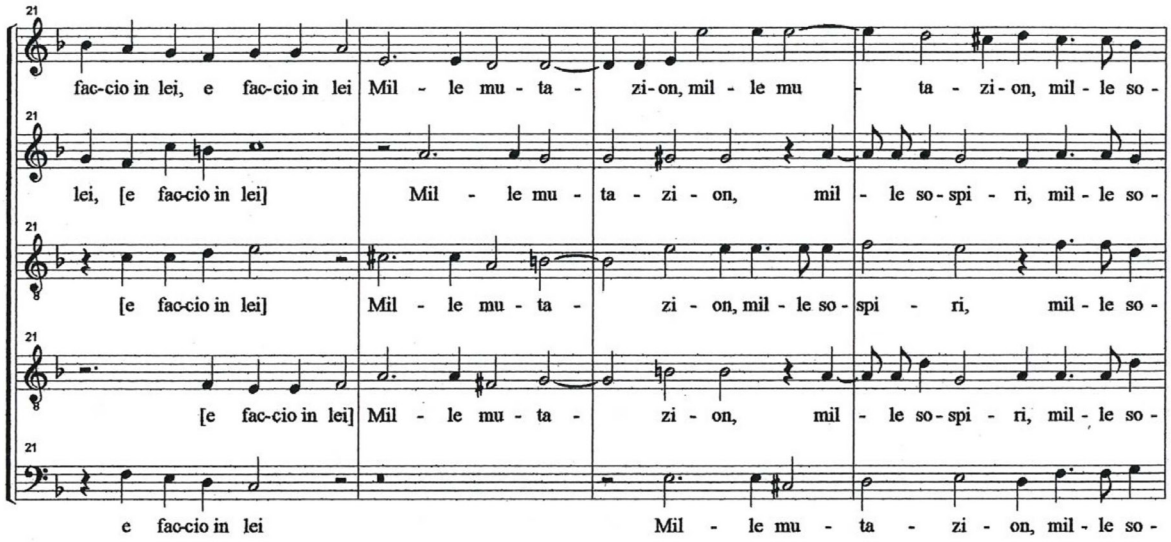
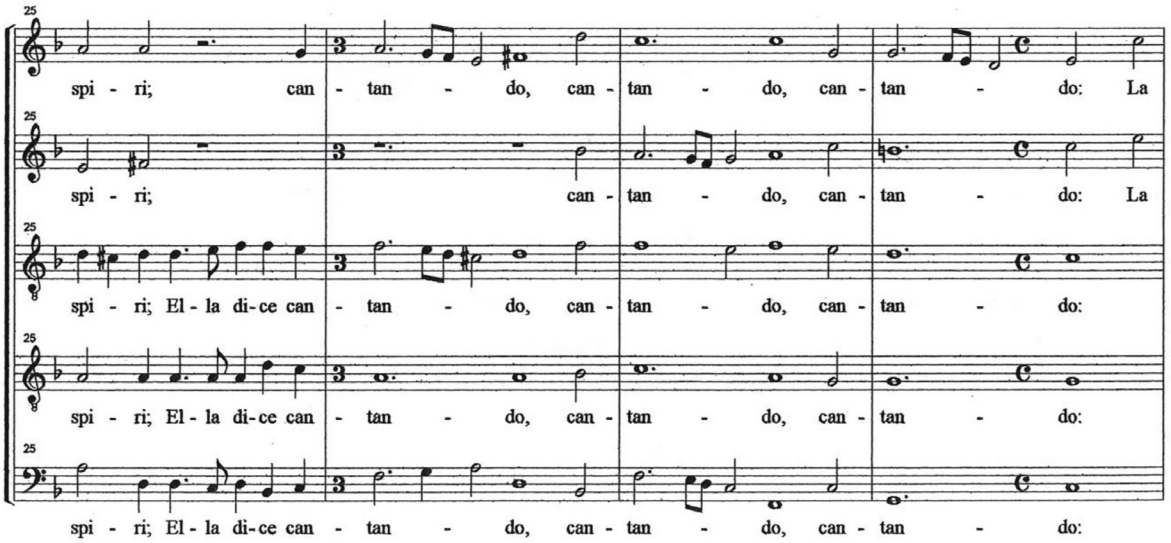
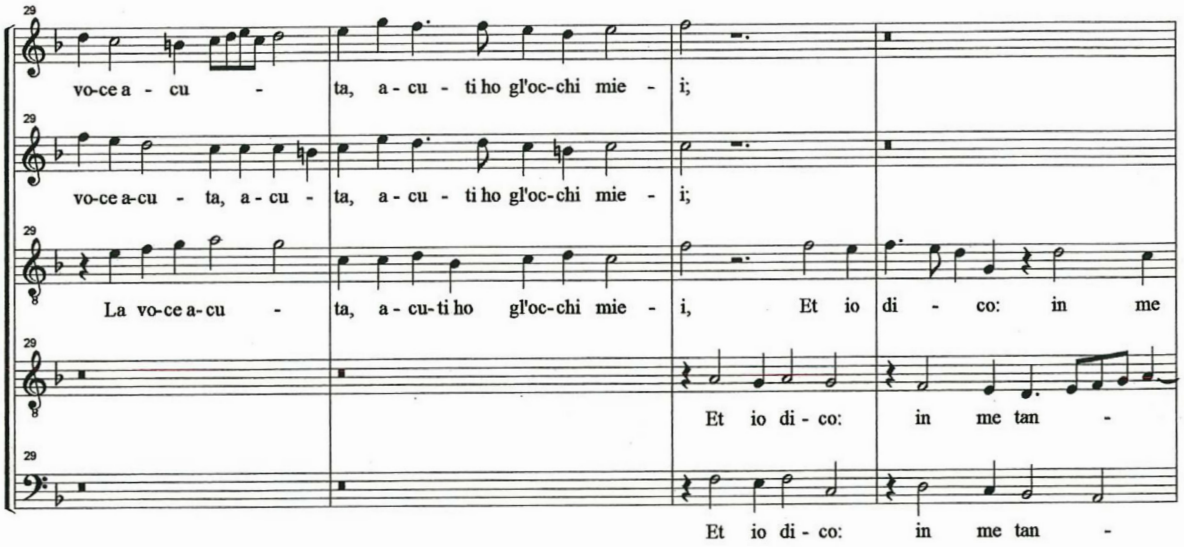
8. PIANGE A L'OMBRA D'UN MIRTO

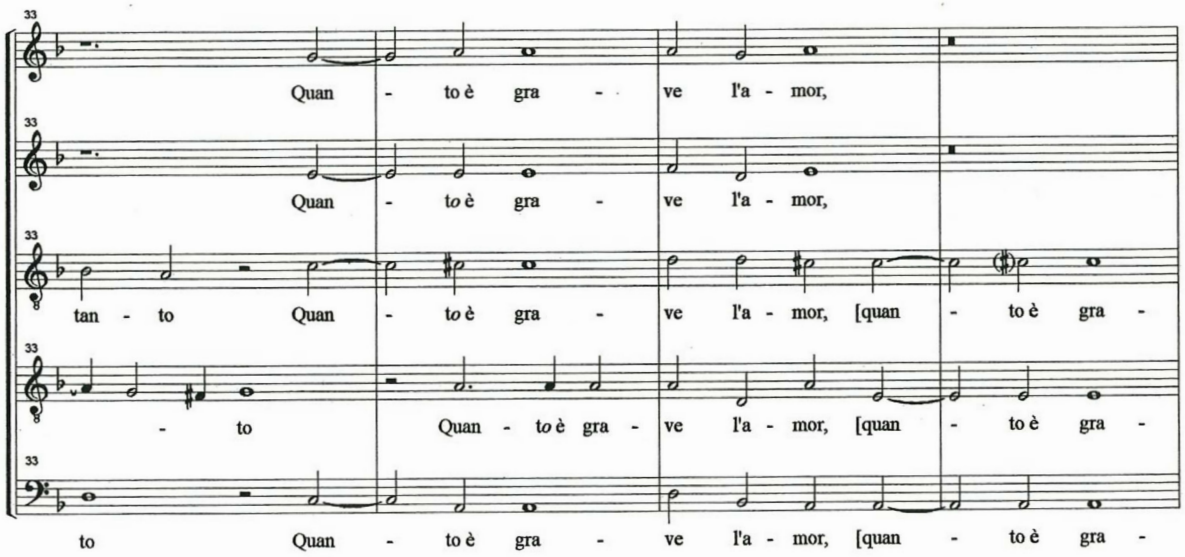


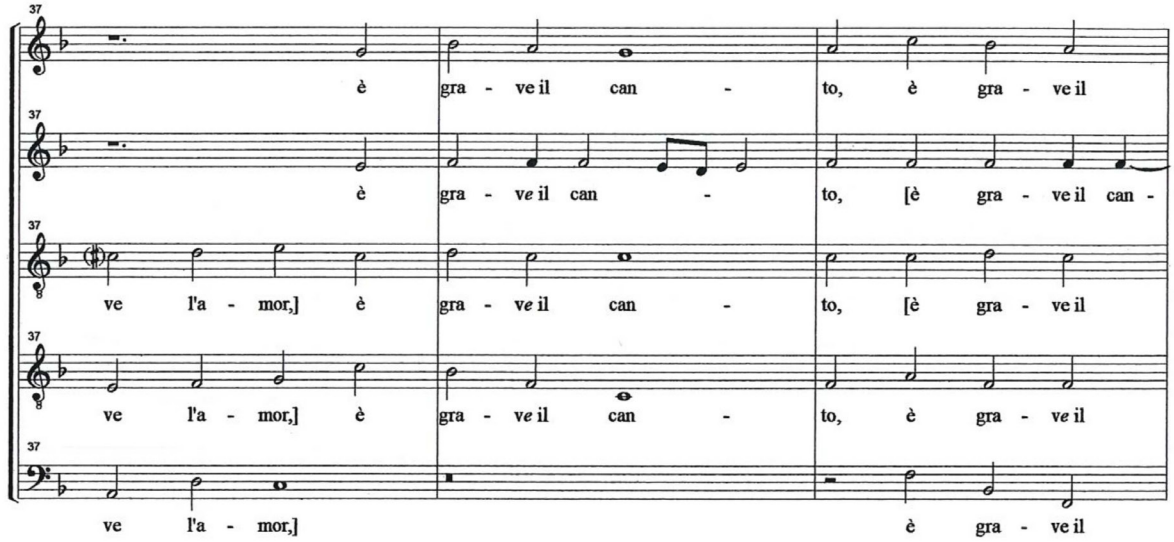
a l'om - bra d'un mir - to
pian - ge a l'om - bra d'un mir - to
ge,] [pian - ge] Di
ge, pian - ge Di Mar -
pian - ge Di Mar -

Di Mar - ta i cri - ni un a - mo-ro - so spir - to, Io, la - gri -
i cri - ni un a - mo - ro - so spir - to, Io,
Mar - ta i cri - ni un a - mo - ro - so spir - to, i cri - ni un a - mo-ro - so spir - to,
- ta, di Mar - ta i cri - ni un a - mo - ro - so spir - to,
ta i cri - ni un a - mo-ro - so spir - to,

17
mo - so A - man - te, Pian - go,
17
la - gri - mo - so A - man - te, Pian -
17
Io, la - gri - mo - so A - man - te, Io, la - gri - mo - so A - man - te,
17
Io, la - gri - mo - so A - man - te, Pian -
17
Io, la - gri - mo - so A - man -

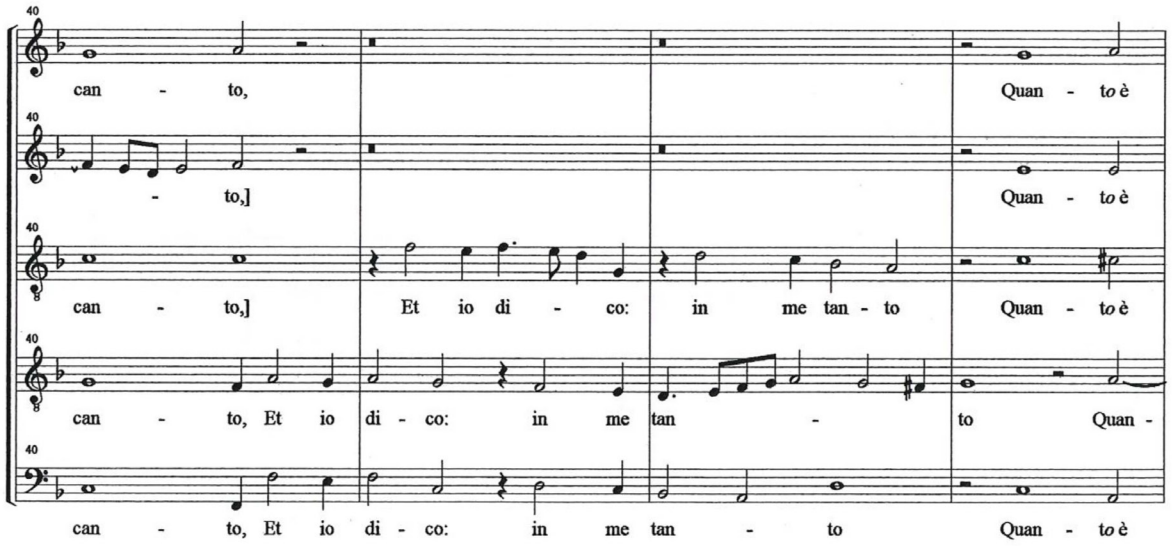
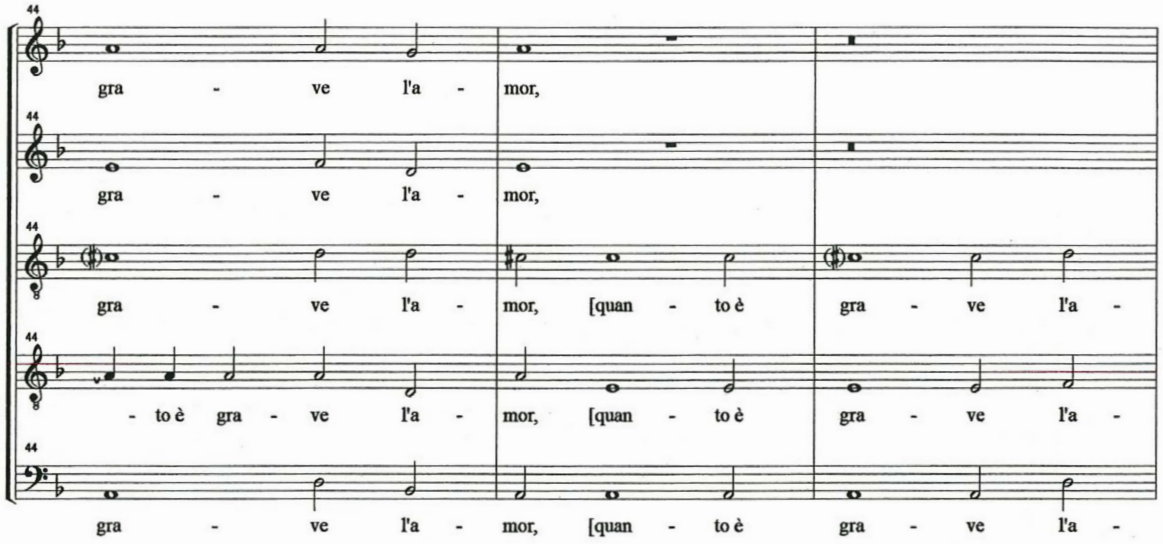
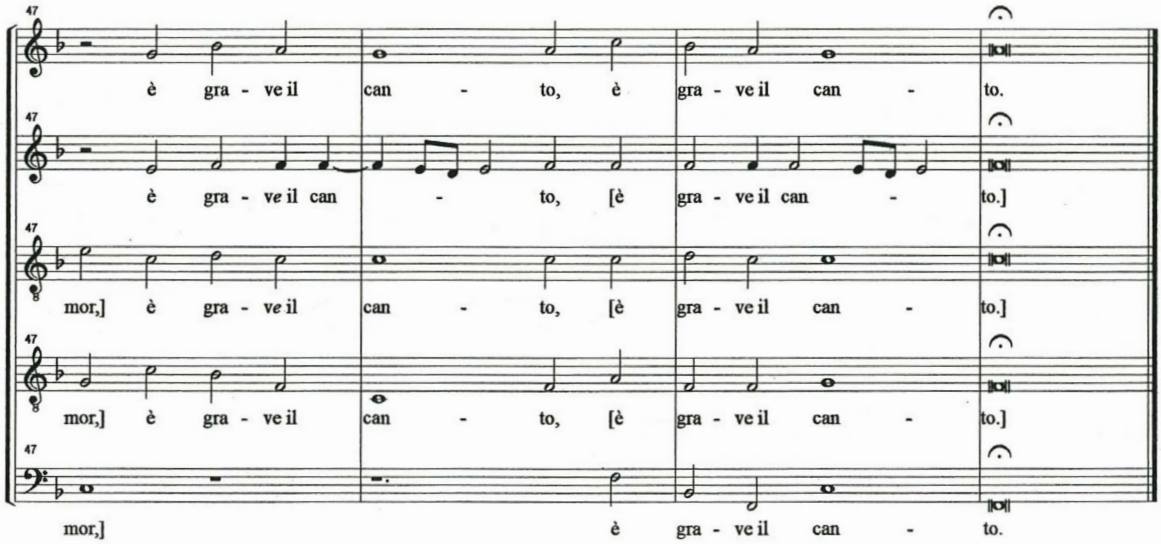

21
pian - go a l'om - bra d'un lau - ro
21
go a l'om - bra d'un lau - ro
21
Pian - go a l'om - bra d'un lau - ro Di Lau -
21
go, pian - go a l'om - bra d'un lau - ro
21
te, Pian - go Di Lau - ra

Di Lau - ra i cri - ni d'au - ro, i cri - ni d'au - ro,
i cri - ni d'au - ro, Di Lau - ra i cri - ni d'au - ro, Con
ra i cri - ni d'au - ro, Di Lau - ra i cri - ni d'au -
Di Lau - ra i cri - ni d'au - ro, i cri - ni d'au - ro,
i cri - ni d'au - ro, Di Lau - ra i cri - ni d'au - ro,

Con noi la - gri - ma A - mor, [con noi la - gri - ma A -
noi la - gri - ma A - mor, [con noi la - gri - ma A - mor,] con
ro, Con noi la - gri - ma A - mor, con lui le pian - te,
Con noi la - gri - ma A - mor, con lui
Con noi la - gri - ma A - mor, con lui le

mor,] con lui le pian - te, On - d'in cin - que for - miam di pian - to un ri -
lui le pian - te, con lui le pian - te, On - d'in cin - que for - miam di pian-to un ri -
con lui le pian - te, On - d'in cin - que for - miam di pian -
le pian - te, le pian - te, in cin - que for - miam di pian-to un ri - o, di
pian - te, le pian - te, in cin - que for - miam di pian -

- o: Lo spir - to, et
o, un ri - o: il lau - ro,
to un ri - o: il mir - to,
pian - to un ri - o: A - mor et
to un ri - o: et i - o,

i - o, et i - o, [et i - o.]
et i - o, et i - o, [et i - o.]
et i - o, et i - o, [et i - o.]
i - o, et i - o, [et i - o.]
et i - o, [et i - o.]

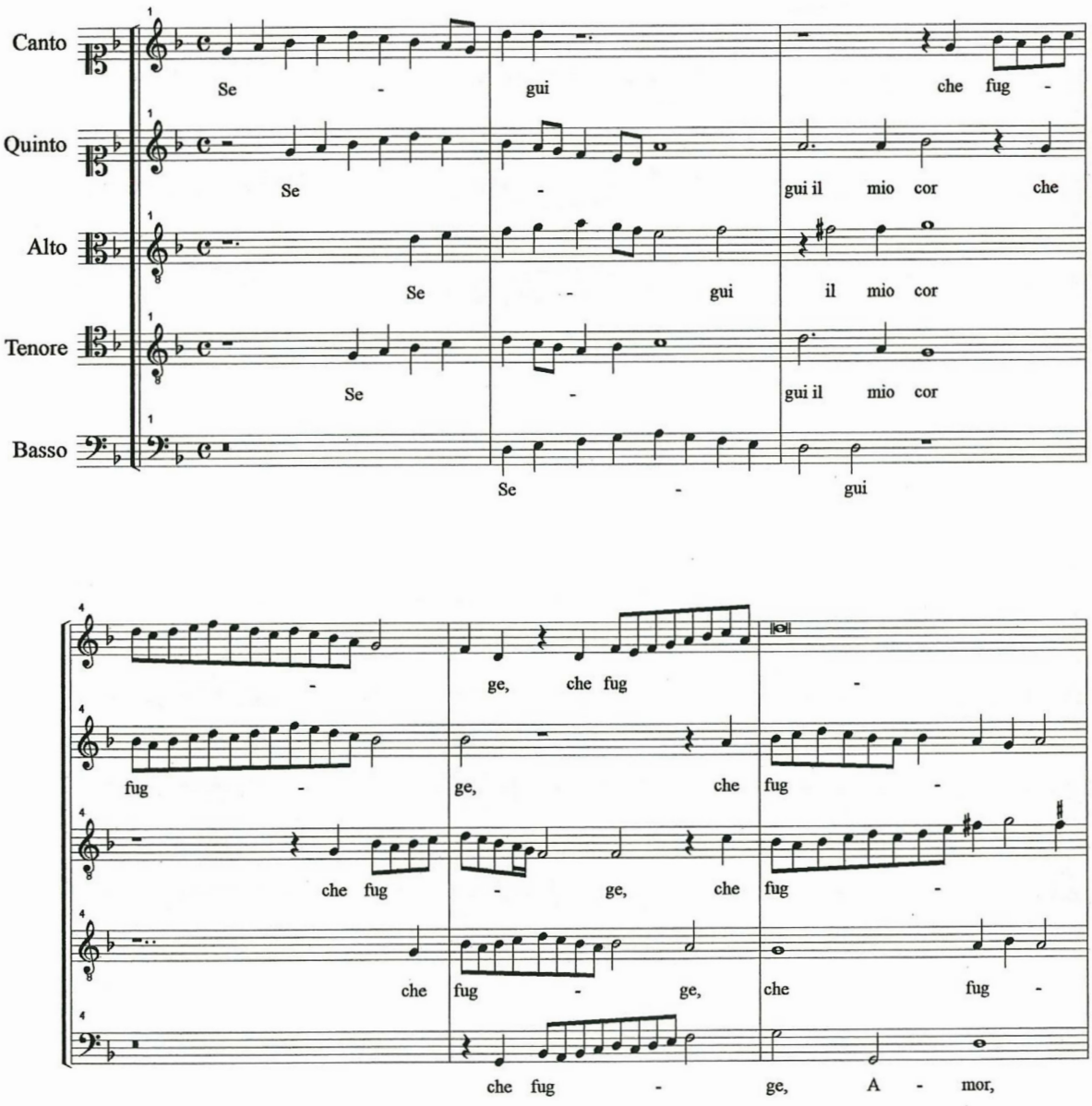
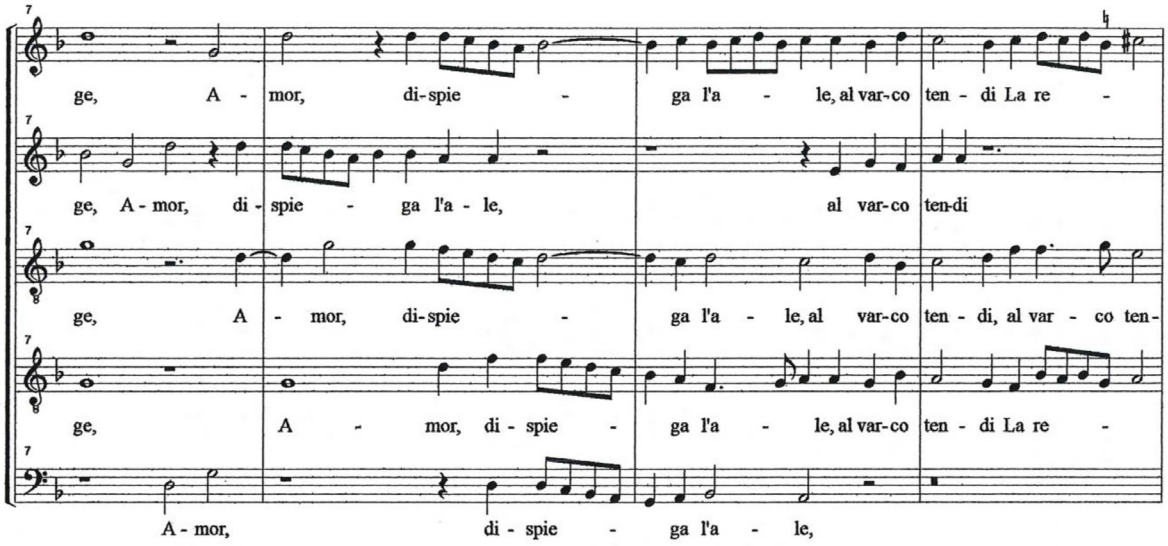
10. CANTA URANIA LA PARTE

9
sie - me u - ni - to è più so - a - ve; Es - sa con mil - le fu - ghe e mil - le,
9
sie - me u - ni - to è più so - a - ve; Es - sa con mil - le fu - ghe, con mil - le fu - ghe e mil -
9
sie - me u - ni - to è più so - a - ve; Es - sa con mil - le fu -
9
sie - me u - ni - to è più so - a - ve; Es - sa con mil - le fu -
9
sie - me u - ni - to è più so - a - ve;

13
con mil - le fu - ghe e mil - le, -
13
- le, e mil - le, con mil - le fu - ghe e mil -
13
ghe, [con mil - le fu - ghe] e mil - le, con mil - le fu -
13
- ghe e mil - le, con mil - le fu -
13
con mil - le fu - ghe e mil - le,

15
e mil - le, e mil - le gi - ri, e mil - le, e mil - le gi - ri Va
- le, e mil - le, e mil - le gi - ri, e mil - le, e mil - le gi - ri Va
- ghe e mil - le, e mil - le gi - ri, e mil - le, e mil - le gi - ri Va
- ghe e mil - le, e mil - le gi - ri, e mil - le, e mil - le gi - ri Va
e mil - le, e mil - le gi - ri, e mil - le, e mil - le gi - ri

17
dol - ce in me Io scher - zo, io scher - zo e
dol - ce in me Ioscher - zo e faccio in lei, e fac-cio in
dol - ce in me scher-zan - do, Io scher - zo e faccio in lei, e fac-cio in lei,
dol - ce in me scher-zan - do,Ioscher - zo e faccio in lei,
e faccio in lei

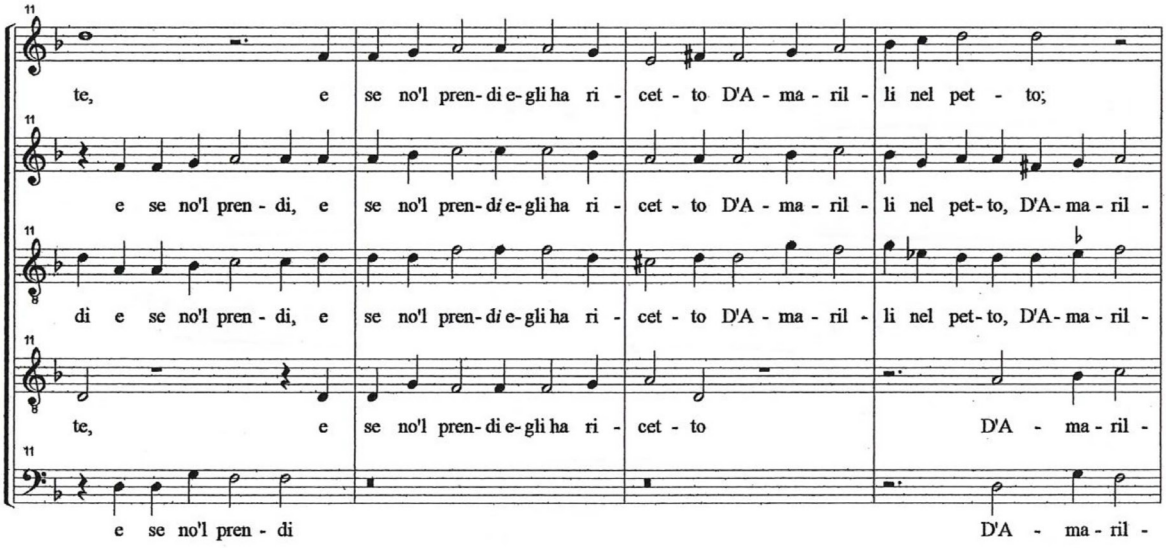
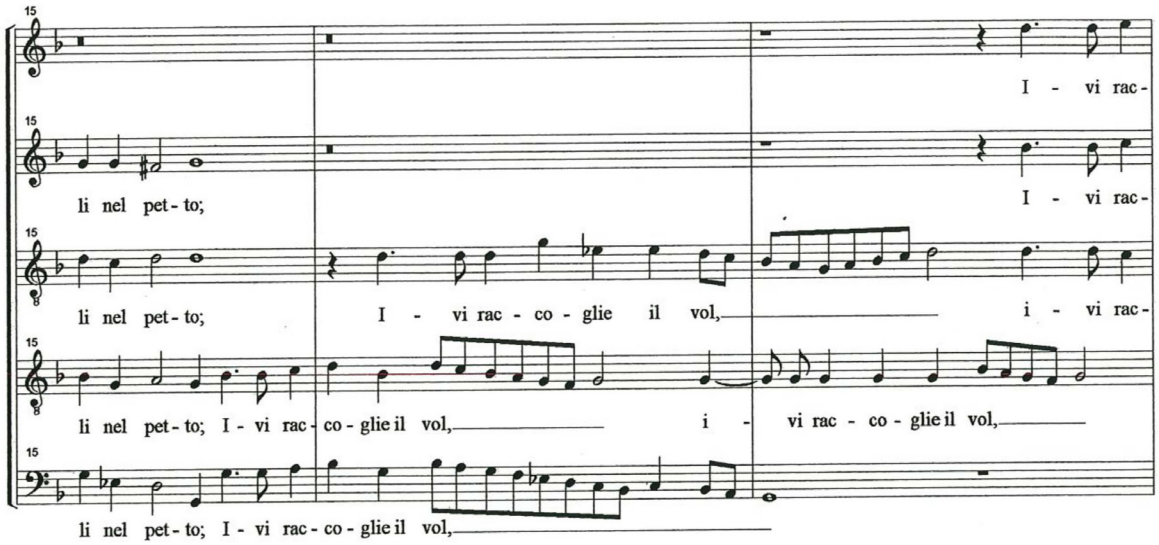
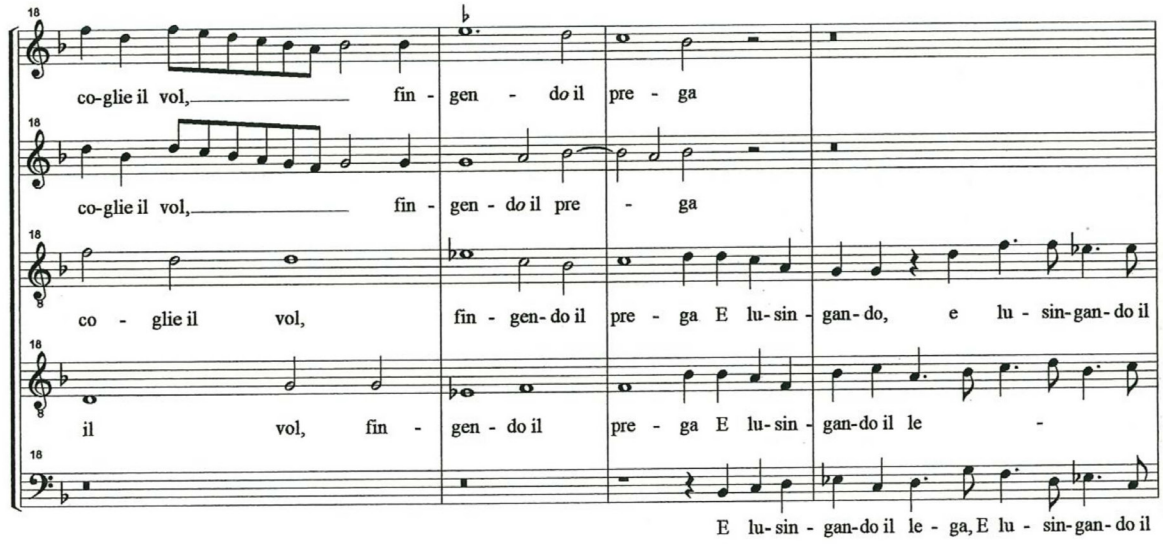
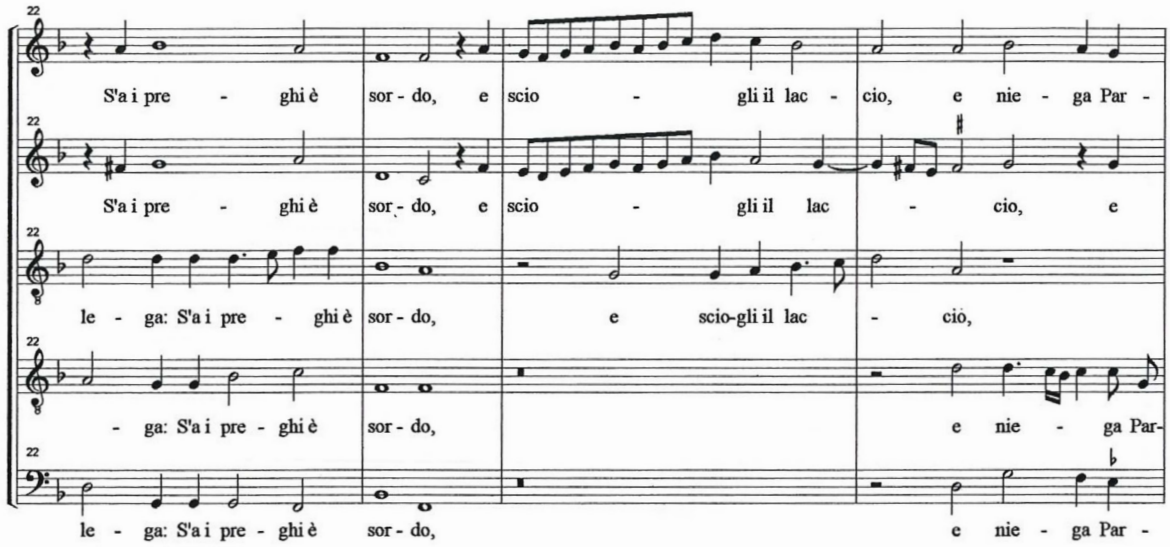
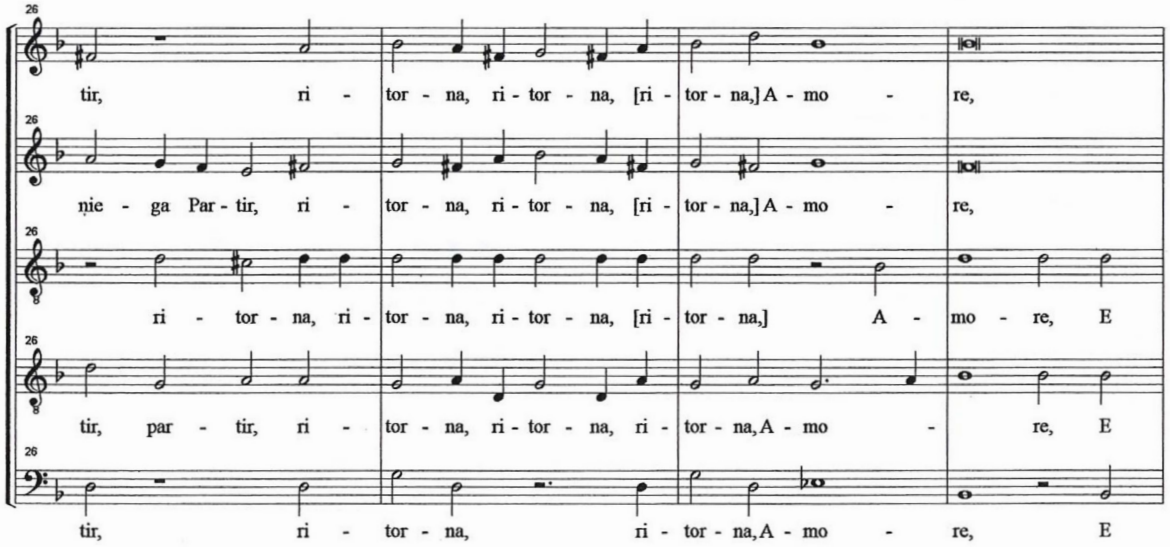
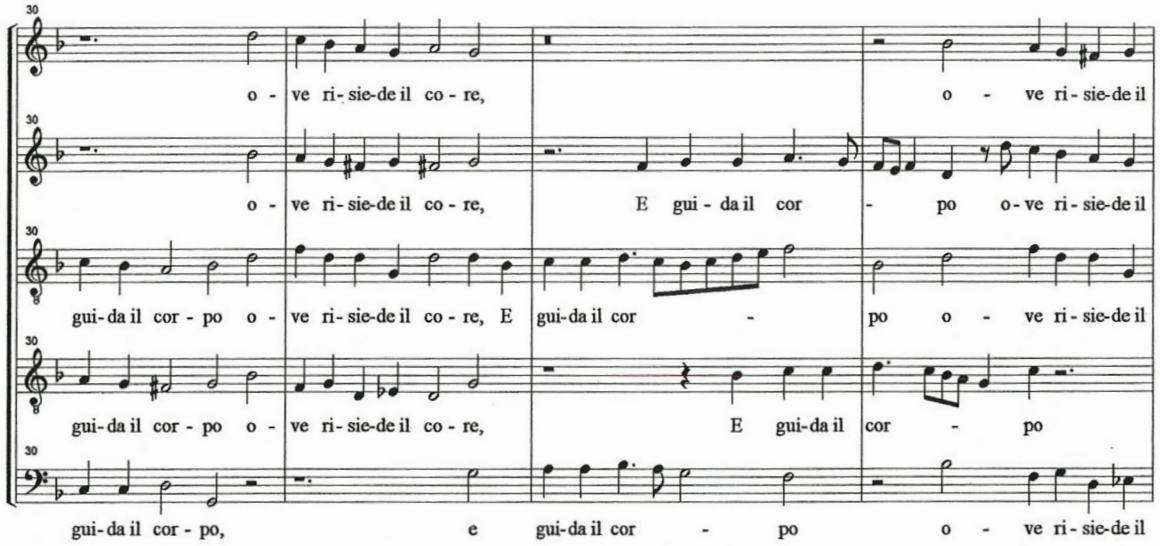
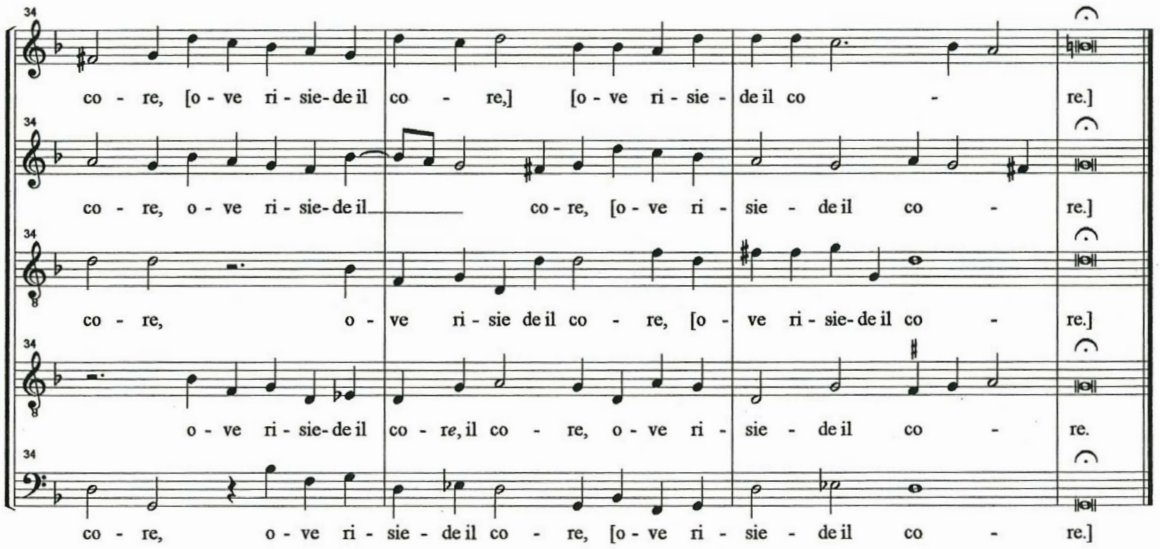

21
fac-cio in lei, e fac-cio in lei Mil - le mu - ta - zi-on, mil - le mu - ta - zi-on, mil - le so -
lei, [e fac-cio in lei] Mil - le mu - ta - zi - on, mil - le so-spi - ri, mil - le so -
[e fac-cio in lei] Mil - le mu - ta - zi - on, mil - le so-spi - ri, mil - le so -
[e fac-cio in lei] Mil - le mu - ta - zi - on, mil - le so-spi - ri, mil - le so -
e fac-cio in lei Mil - le mu - ta - zi - on, mil - le so -

25
spi - ri; can - tan - do, can - tan - do, can - tan - do: La
spi - ri; can - tan - do, can - tan - do: La
spi - ri; El - la di-ce can - tan - do, can - tan - do, can - tan - do:
spi - ri; El - la di-ce can - tan - do, can - tan - do, can - tan - do:
spi - ri; El - la di-ce can - tan - do, can - tan - do, can - tan - do:

vo-ce a - cu - ta, a - cu - ti ho gl'oc-chi mie - i;
vo-ce a-cu - ta, a - cu - ta, a - cu - ti ho gl'oc-chi mie - i;
La vo-ce a-cu - ta, a - cu-ti ho gl'oc-chi mie - i, Et io di - co: in me
Et io di - co: in me tan -
Et io di - co: in me tan -

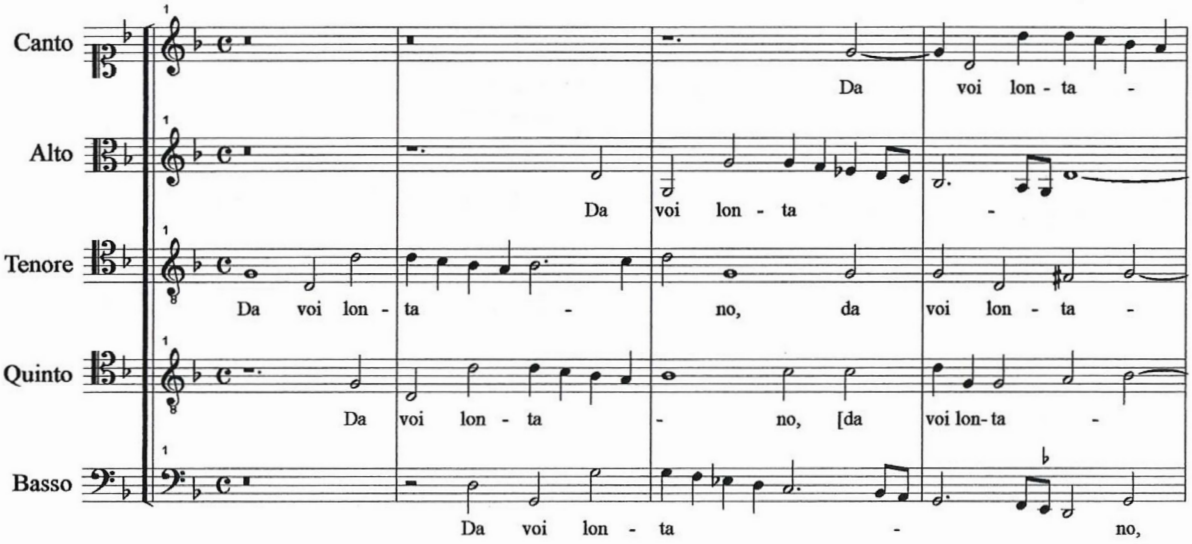
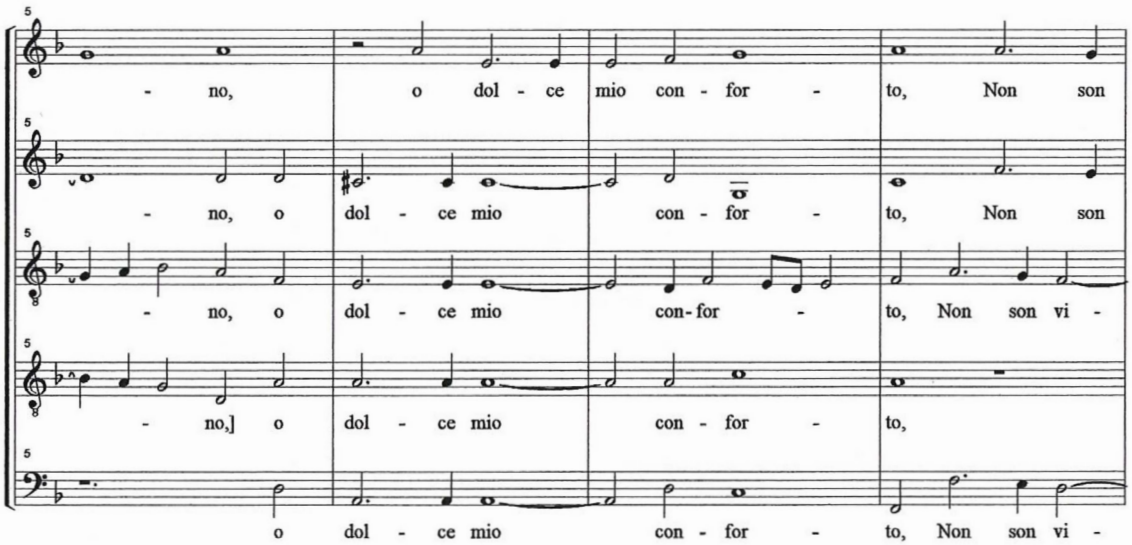
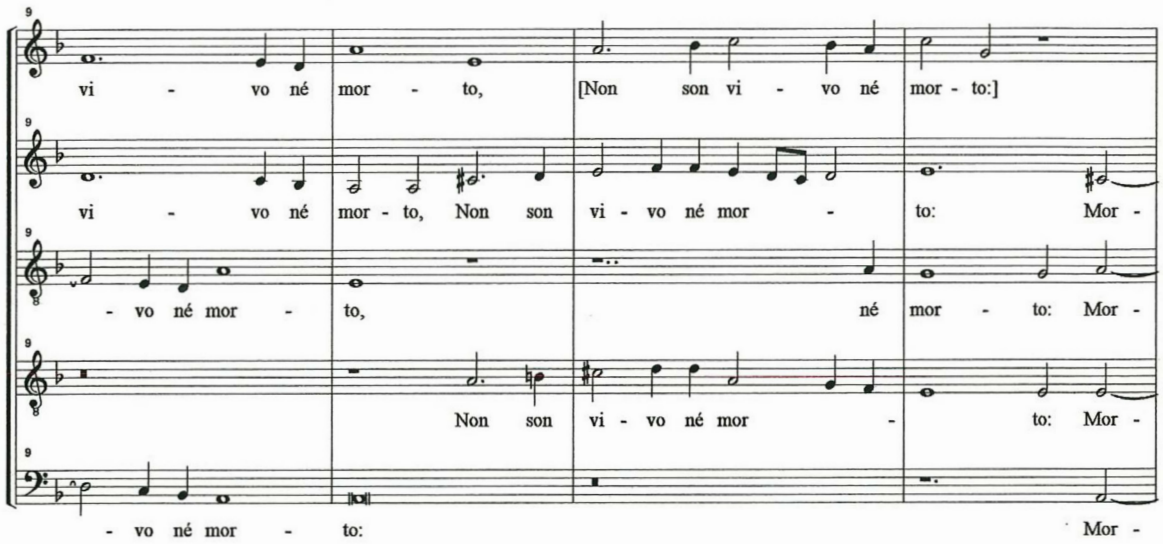

Quan - to è gra - ve l'a - mor,
Quan - to è gra - ve l'a - mor,
tan - to Quan - to è gra - ve l'a - mor, [quan - to è gra -
- to Quan - to è gra - ve l'a - mor, [quan - to è gra -
to Quan - to è gra - ve l'a - mor, [quan - to è gra -

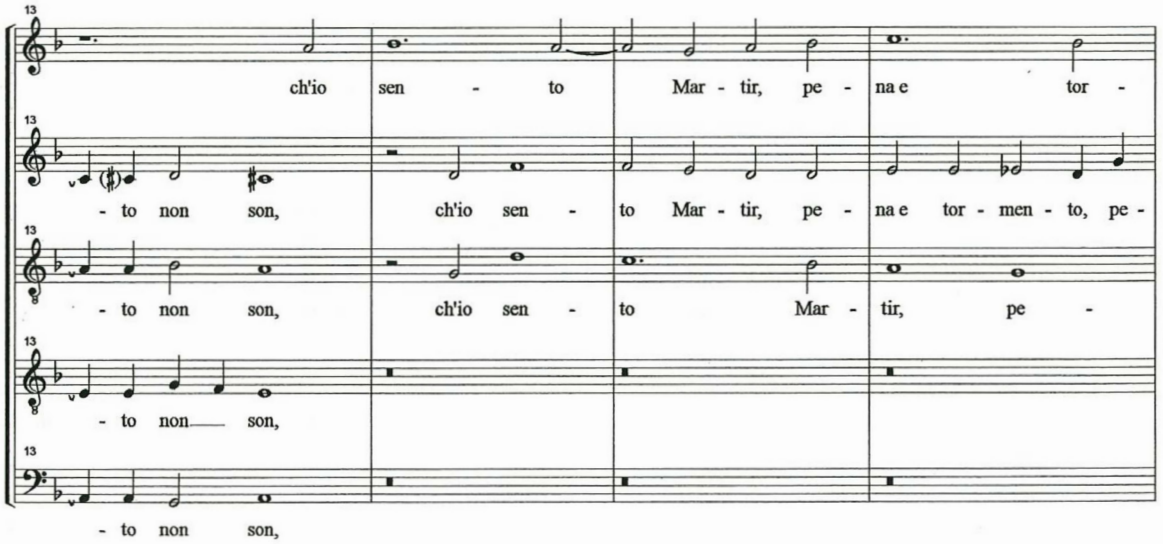

37
è gra - ve il can - to, è gra - ve il
37
è gra - ve il can - to, [è gra - ve il can -
37
ve l'a - mor,] è gra - ve il can - to, [è gra - ve il
37
ve l'a - mor,] è gra - ve il can - to, è gra - ve il
37
ve l'a - mor,] è gra - ve il

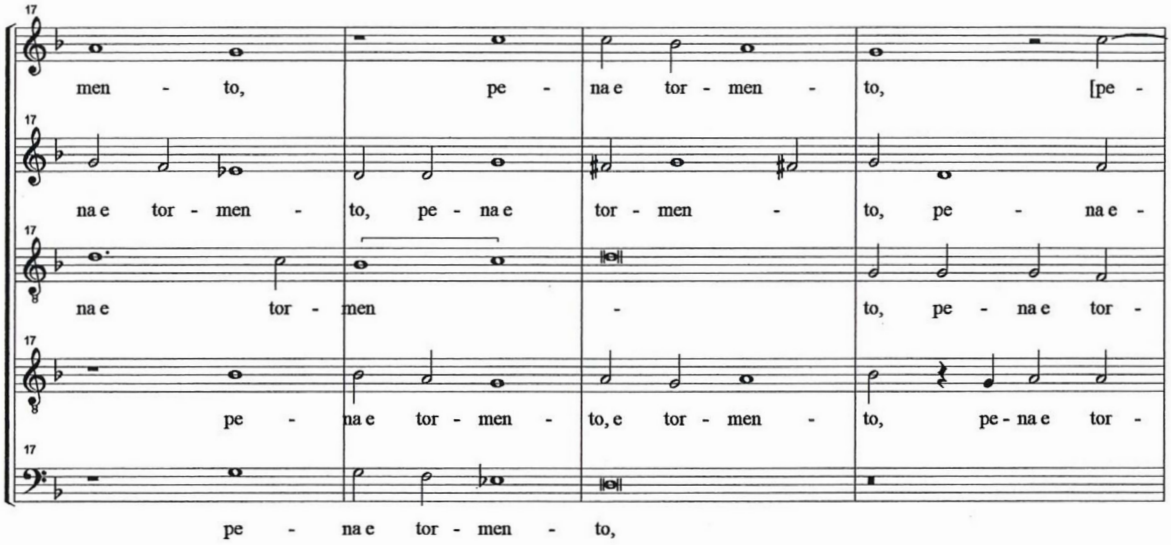
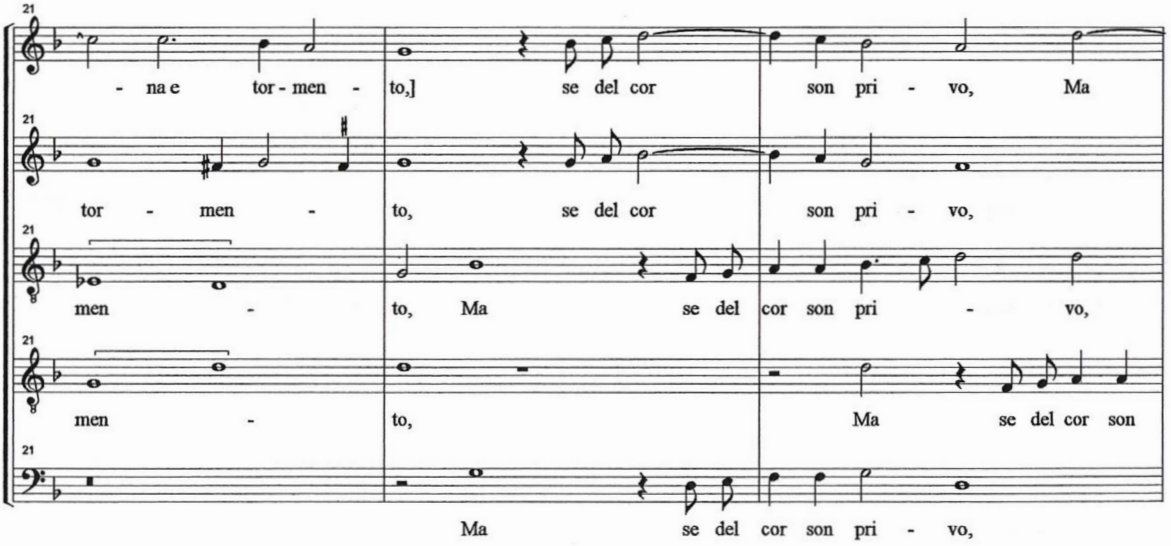
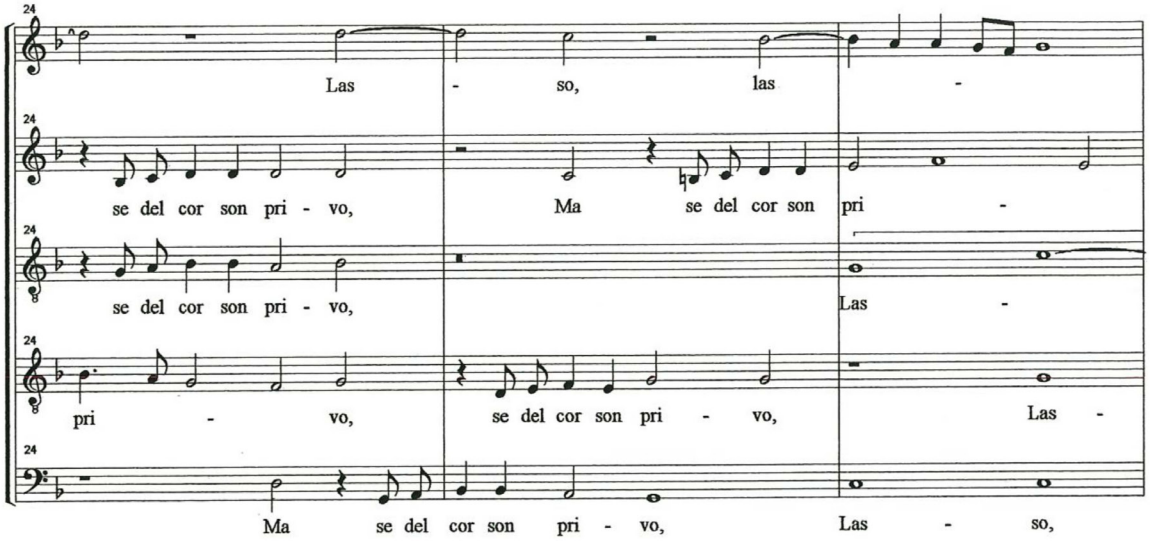
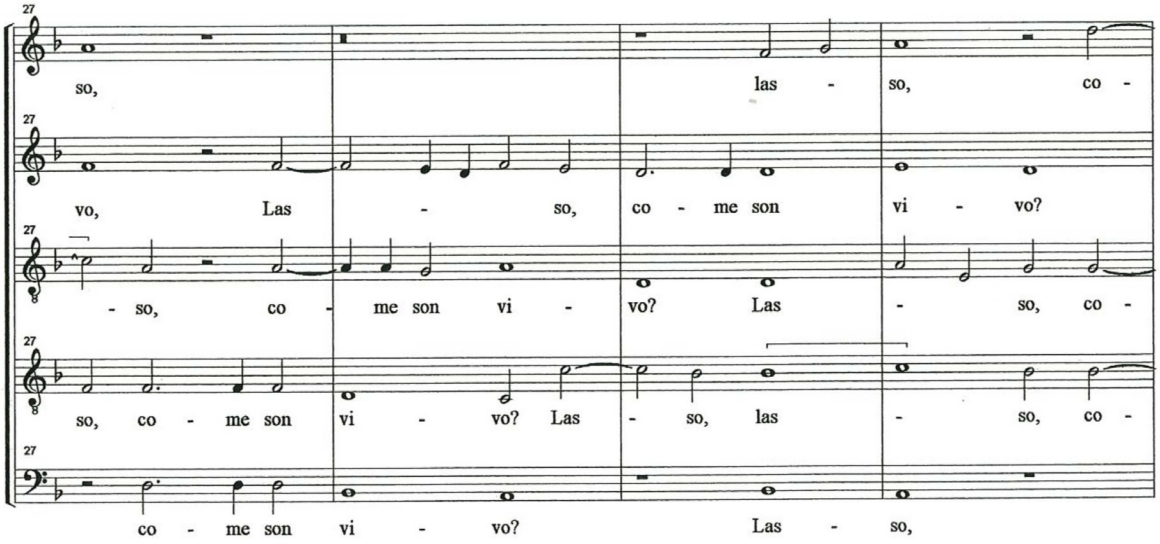
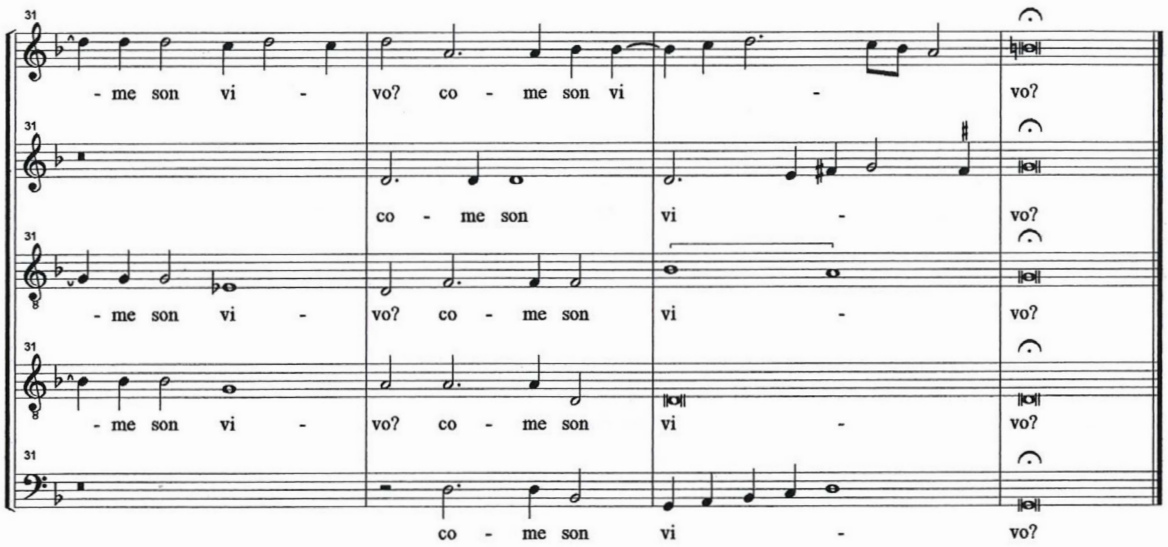

40
can - to, Quan - to è
40
- to,] Quan - to è
40
can - to,] Et io di - co: in me tan - to Quan - to è
40
can - to, Et io di - co: in me tan - to Quan -
40
can - to, Et io di - co: in me tan - to Quan - to è

gra - ve l'a - mor,
gra - ve l'a - mor,
gra - ve l'a - mor, [quan - to è gra - ve l'a -
- to è gra - ve l'a - mor, [quan - to è gra - ve l'a -
gra - ve l'a - mor, [quan - to è gra - ve l'a -

è gra - ve il can - to, è gra - ve il can - to.
è gra - ve il can - to, [è gra - ve il can - to.]
mor,] è gra - ve il can - to, [è gra - ve il can - to.]
mor,] è gra - ve il can - to, [è gra - ve il can - to.]
mor,] è gra - ve il can - to.

17. SEGUI IL MIO COR CHE FUGGE

ge, A - mor, di-spie - ga l'a - le, al var-co ten - di La re -
ge, A-mor, di - spie - ga l'a - le, al var-co ten-di
ge, A - mor, di-spie - ga l'a - le, al var-co ten - di, al var - co ten-
ge, A - mor, di - spie - ga l'a - le, al var-co ten - di La re -
A - mor, di - spie - ga l'a - le,


te, e se no'l pren-di e-gli ha ri - cet - to D'A - ma - ril - li nel pet - to;
e se no'l pren - di, e se no'l pren-di e-gli ha ri - cet - to D'A - ma - ril - li nel pet-to, D'A-ma - ril -
di e se no'l pren - di, e se no'l pren-di e-gli ha ri - cet - to D'A - ma - ril - li nel pet-to, D'A-ma - ril -
te, e se no'l pren-di e-gli ha ri - cet - to D'A - ma - ril -
e se no'l pren - di D'A - ma - ril -

15
li nel pet - to;
I - vi rac -
li nel pet - to;
I - vi rac -
li nel pet - to;
I - vi rac - co - glie il vol,
i - vi rac -
li nel pet - to; I - vi rac -
co - glie il vol,
i -
vi rac - co - glie il vol,
li nel pet - to; I - vi rac - co - glie il vol,

18
co-glie il vol,
fin - gen - do il
pre - ga
co-glie il vol,
fin - gen - do il pre - ga
co - glie il vol,
fin - gen-do il
pre - ga E lu-sin - gan-do, e lu - sin-gan-do il
il vol, fin -
gen - do il
pre - ga E lu-sin - gan-do il le -
E lu-sin - gan-do il le - ga, E lu - sin-gan-do il

S'a i pre - ghi è sor - do, e scio - gli il lac - cio, e nie - ga Par -
S'a i pre - ghi è sor - do, e scio - gli il lac - cio, e
le - ga: S'a i pre - ghi è sor - do, e scio-gli il lac - cio,
- ga: S'a i pre - ghi è sor - do, e nie - ga Par-
le - ga: S'a i pre - ghi è sor - do, e nie - ga Par -

tir, ri - tor - na, ri - tor - na, [ri - tor - na,] A - mo - re,
nie - ga Par - tir, ri - tor - na, ri - tor - na, [ri - tor - na,] A - mo - re,
ri - tor - na, ri - tor - na, ri - tor - na, [ri - tor - na,] A - mo - re, E
tir, par - tir, ri - tor - na, ri - tor - na, ri - tor - na, A - mo - re, E
tir, ri - tor - na, ri - tor - na, A - mo - re, E

30
o - ve ri - sie - de il co - re,
o - ve ri - sie - de il
o - ve ri - sie - de il co - re,
E gui - da il cor - po o - ve ri - sie - de il
gui - da il cor - po o - ve ri - sie - de il co - re, E gui - da il cor - po o - ve ri - sie - de il
gui - da il cor - po o - ve ri - sie - de il co - re,
E gui - da il cor - po
gui - da il cor - po,
e gui - da il cor - po o - ve ri - sie - de il

34
co - re, [o - ve ri - sie - de il co - re,] [o - ve ri - sie - de il co - re.]
co - re, o - ve ri - sie - de il co - re, [o - ve ri - sie - de il co - re.]
co - re, o - ve ri - sie de il co - re, [o - ve ri - sie - de il co - re.]
o - ve ri - sie - de il co - re, il co - re, o - ve ri - sie - de il co - re.
co - re, o - ve ri - sie - de il co - re, [o - ve ri - sie - de il co - re.]

18. DA VOI LONTANO, O DOLCE MIO CONFORTO

vi - vo né mor - to, [Non son vi - vo né mor - to:]
vi - vo né mor - to, Non son vi - vo né mor - to: Mor -
- vo né mor - to, né mor - to: Mor -
Non son vi - vo né mor - to: Mor -
- vo né mor - to: Mor -


ch'io sen - to Mar - tir, pe - na e tor -
- to non son, ch'io sen - to Mar - tir, pe - na e tor - men - to, pe -
- to non son, ch'io sen - to Mar - tir, pe -
- to non son,
- to non son,


men - to, pe - na e tor - men - to, [pe -
na e tor - men - to, pe - na e tor - men - to, pe - na e -
na e tor - men - to, pe - na e tor -
pe - na e tor - men - to, e tor - men - to, pe - na e tor -
pe - na e tor - men - to,

- na e tor - men - to,] se del cor son pri - vo, Ma
tor - men - to, se del cor son pri - vo,
men - to, Ma se del cor son pri - vo,
men - to, Ma se del cor son
Ma se del cor son pri - vo,

Las - so, las -
se del cor son pri - vo, Ma se del cor son pri -
se del cor son pri - vo, Las -
pri - vo, se del cor son pri - vo, Las -
Ma se del cor son pri - vo, Las - so,

so, las - so, co -
vo, Las - so, co - me son vi - vo?
- so, co - me son vi - vo? Las - so, co -
so, co - me son vi - vo? Las - so, las - so, co -
co - me son vi - vo? Las - so,

31
- me son vi - vo? co - me son vi - vo?
31
co - me son vi - vo?
31
- me son vi - vo? co - me son vi - vo?
31
- me son vi - vo? co - me son vi - vo?
31
co - me son vi - vo?

Il compositore marchigiano Francesco Maria Borelli e il suo Primo libro de' madrigali a cinque voci *(1599)*[1]

di Martin Morell

Francesco Maria Borelli fu organista alla Santa Casa di Loreto per diciassette anni (1592-1609) e, successivamente, organista e maestro di cappella ad Urbino fino alla sua morte, avvenuta nel 1642. La sua lunga carriera si svolse pertanto esclusivamente nelle Marche. All'epoca, Borelli godeva di una certa fama come organista (è citato nelle *Conclusioni del suono dell'organo,* di Adriano Banchieri,[2] e Serafino Patta gli dedicò un mottetto[3]). Tuttavia, la sua unica opera superstite è una raccolta madrigalistica, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci* (1599),[4] dedicata a Cinzio Silvestri, nobile cingolano. Fino a poco tempo fa erano note solo copie singole di tre libri parte (Canto, Tenore e Basso)[5] del *Primo libro*.

1 Sono profondamente grato allo staff dell'Archivio – Biblioteca della Santa Casa di Loreto, e in particolare a Suor Barbara Anselmi, SFm; al personale degli Archivi di Stato di Macerata e Firenze e della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova; al dott. Luca Pernici della Biblioteca Comunale Ascariana di Cingoli; al dott. Paolo Appignanesi; al prof. Francesco Passadore per il suo aiuto riguardante Giovanni Maria Bonardo e il suo ambiente; al prof. Marco Bizzarini e al dott. Paolo Peretti per il loro incoraggiamento e appoggio; ai partecipanti al *Third Annual Italian Madrigal Symposium* (tenutosi a Colgate University, Hamilton, NY Stati Uniti nel settembre 2018) ed ai membri del Comitato di redazione della presente rivista per i loro commenti su versioni precedenti di questo articolo.

2 *Conclusioni del suono dell'Organo. Di D. Adriano Banchieri Bolognese, Olivetano & Organista di S. Michele in Bosco* [...] In Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi, 1609, p. 12: «... nella Santa Casa di Loreto dui [organi] ristaurati da Baldessarre Bolognese, suanati da Francesco Maria Borelli, et suo nepote ...».

3 Il mottetto *O quam suavis est Domine spiritus tuus*, pubblicato nel suo *Sacrorum canticorum una, duabus, tribus, quatuor, et quinque vocibus* [...] *liber secundus* [...] Venetijs Apud Iacobum Vincentium, 1613*,* porta la seguente dedica: «Al molto Mag. & molto Rever. Sig. Francesco Maria Borelli Organista Del Serenissimo Duca d'Urbino».

4 DI FRANCESCO MARIA | BORELLI DA PESARO | Organista di Loreto | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A CINQVE VOCI | Nouamente composti, & dati in luce [...] In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino. | MDXCIX.

5 Gli esemplari del Canto e Basso si conservano a Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, collocazione s.a.77.B.51), mentre la Biblioteca Marciana a Venezia possiede il volume del Tenore (collocazione Musica 1289). Una copia dell'opera, non più rintracciabile, fu elencata tra

La scoperta di un esemplare della parte dell'Alto, ora in possesso dell'autore, insieme a un tentativo di ricostruzione della parte del Quinto, ancora mancante, rendono possibile un esame più approfondito della produzione madrigalistica di Borelli. Inoltre, le ricerche compiute a Loreto, Cingoli, Macerata e Firenze, descritte di seguito, hanno fatto luce sulla sua carriera e sull'ambiente musicale in cui il compositore operò, nonché sui casi del suo mecenate Cinzio Silvestri e sul rapporto tra i due uomini.

Primi anni e periodo di servizio presso la Santa Casa di Loreto

Borelli nacque attorno al 1558 probabilmente a Pesaro[6] e, a parte il fatto che a un certo punto della sua vita sia stato ordinato sacerdote, non si sa nulla dei suoi anni formativi o della prima età adulta. È solo nel marzo del 1593, all'età di circa trentacinque anni, che viene registrato per la prima volta come organista presso la Santa Casa di Loreto.[7]

La Basilica della Santa Casa era – ed è tuttora – un importante luogo di pellegrinaggio. Aveva un notevole organico musicale, composto dal maestro di cappella, un organista, un maestro di coro e cantori (il cui numero, nel 1600 circa, oscillava intorno alla dozzina).[8]

La Basilica era sottoposta direttamente alla Santa Sede, e i maestri di cappella erano preferibilmente romani, mentre il resto dell'organico spesso veniva reclutato localmente. Il periodo di servizio dei maestri di cappella tendeva a essere breve;[9] forse, per alcuni di loro, Loreto ha agito da trampolino verso ambienti più

le proprietà della Biblioteca pubblica aperta di Utrecht nel 1608; si veda Johan Cornelis Marius van Riemsdijk, *Het Stads-muziekcollegie te Utrecht (Collegium Musicum Ultraiectinum) 1631-1881*, Utrecht, J.L. Beijers, 1881, p. 104.

6 Lo *Stato d'anime* lauretano del 1606 (vedi di seguito) fissa la sua età a «anni 48», e viene descritto come «da Pesaro» sul frontespizio del suo *Primo libro de' madrigali a cinque voci*.

7 Floriano Grimaldi et al., *La cappella musicale di Loreto tra storia e liturgia* (1507-1976), Loreto, Fondazione Cassa di Risparmio, 2007, vol. 2, p. 559.

8 L'organico dello stabilimento musicale e i periodi di servizio corrispondenti sono elencati in modo esaustivo in F. Grimaldi et al., *La cappella musicale di Loreto,* cit., vol. 2, pp. 519-697.

9 Ad esempio, durante gli anni del servizio di Borelli, i maestri Leonardo Meldert, Vincenzo dal Pozzo e Stefano Fabri ricoprirono la carica per un anno o meno; solo Giovanni Ferretti rimase per più di cinque anni. Si veda F. Grimaldi et al., *La cappella musicale di Loreto,* cit.

stimolanti o gratificanti. Al contrario, il periodo di Borelli come organista durò ben diciassette anni, con una sola interruzione.[10]

L'impiego di Borelli presso la Santa Casa è ampiamente documentato ma solo per un aspetto, ossia il suo stipendio e i suoi benefici, accuratamente registrati nei ben conservati *Libri mastri* **(Figura 1)**.

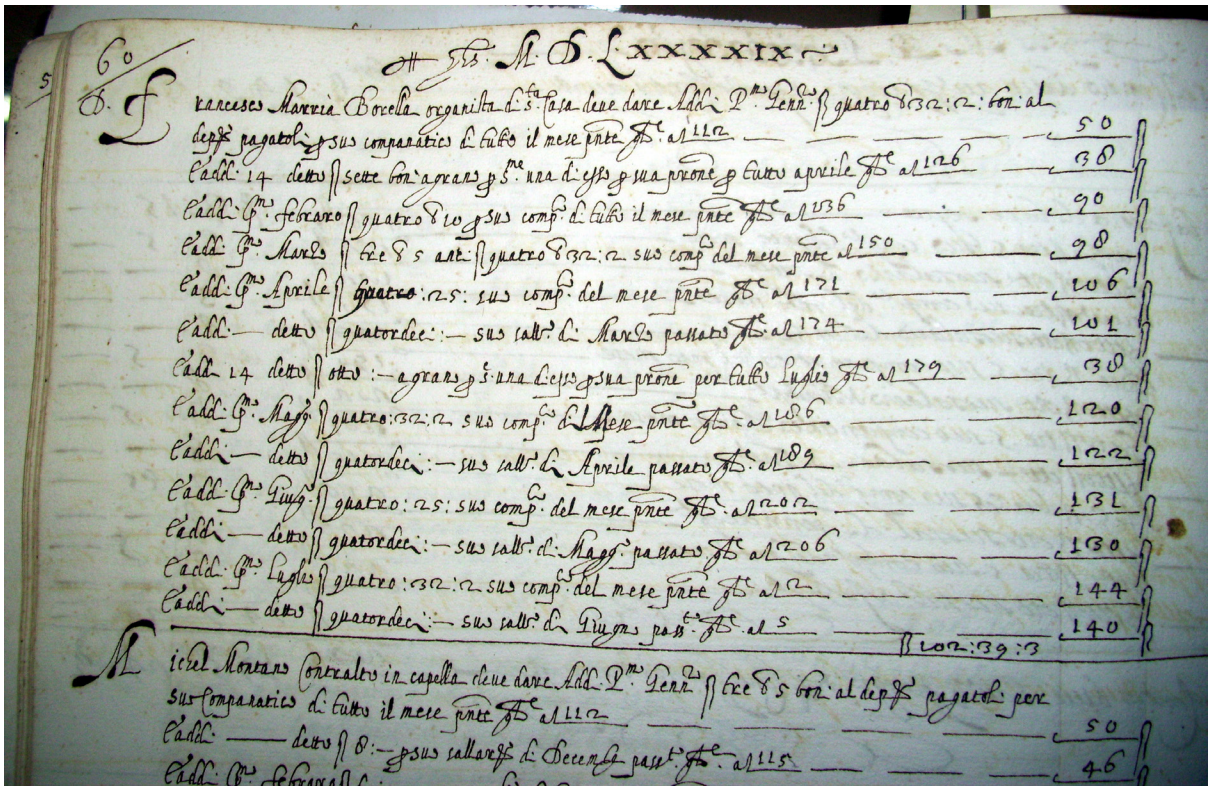


Figura 1. Archivio – Biblioteca della Santa Casa di Loreto (d'ora in poi: I-LOsc), *Libro mastro* n. 30, c. 60 («deve dare» per i primi sette mesi del 1599). Foto Morell, novembre 2011.

Nel 1599 Borelli viene quindi registrato come titolare di un salario mensile di 14 fiorini, oltre a compensi per provvigione e companatico.

Le voci riguardanti Borelli che si leggono sulle pagine dei *Libri mastri* sono piuttosto ripetitive, mostrando solo lievi variazioni, esclusivamente sotto forma di aumenti occasionali di stipendio e indennità. I *Libri mastri* non rivelano alcuna indicazione che Borelli sia stato premiato o lodato per meritevole servizio o, al

10 L'assenza occorse tra marzo 1599 e gennaio 1601, ma le date precise non sono chiare; si veda F. Grimaldi et al., *La cappella musicale di Loreto*, cit., vol. 2, p. 559.

contrario, penalizzato o multato per mancato adempimento delle sue funzioni. Si può pensare che la vita professionale di Borelli sia stata abbastanza ordinaria.

A parte i *Libri mastri*, la documentazione venuta alla luce riguardante la permanenza di Borelli presso la Santa Casa è estremamente scarsa, e consiste in nulla più di quanto segue.

Lo *Stato d'anime* del 1606 (l'unico censimento conosciuto durante gli anni di Borelli).[11] Sembra che Borelli mantenesse una numerosa famiglia, incluso un certo numero di parenti femminili:[12]

[*frontespizio (danneggiato)*]
Loreto
Descrittione delle anime di Loreto fa[tta] [*testo mancante*] | di settembre 1606 per ordine di | Rutilio Benzoni Romano Vescov[o di] | Recanati, et s*e*r Volunnio Gentiluo[mo] [*testo mancante*]

[*c. 3v*]
[...]
M*esse*r Fran*ces*co Maria organista an*ni* 48
D*onna* Jacoma sua sorella an*ni* 18
D*onna* Verginia sua Cog*na*ta an*ni* 33
D*onna* Caterina sua parente an*ni* 25
D*onna* Santa sua serva an*ni* 20
[...]

Di seguito riporto due documenti notarili, rispettivamente del 1608 e del 1609.[13] Secondo queste carte Borelli divenne debitore della Santa Casa, forse per coprire il costo del suo successivo trasferimento a Urbino o per saldare dei debiti locali:

11 I-LOsc, *Stato d'anime 1606.*

12 Lo *Stato d'anime* non menziona il 'nepote' di Borelli, citato dal Banchieri come condivisore delle sue funzioni (si veda nota 2); forse il nipote non si era ancora unito alla famiglia. (Potrebbe essere la stessa persona del Giovanni Paolo Borelli che viene menzionato come in cerca di un impiego di organista in Urbino nel 1615. Si veda nota 14.)

13 I-LOsc, *Istromenti*, reg. 19 (1604-1609), c. 138v-139r, 152r. La caratterizzazione di Borelli come 'urbinas' o 'de Urbino' è evidentemente errata.

Die ultima mensis Julij anni 1608
In mei, ac testium infr*ascript*or*um* p*rese*ntia p*ersonaliter* c*onstituit* Rev*erendus* D*ominus* | Franciscus Maria Borellus urbinas *[sic]* organista ad p*rese*ns eccl*es*ie Alme Do= | mus lauretane sp*o*nte &*c* ac omni mod*o* mel*io*ri &*c* fecit, et con= | stituit se verum et leg*iti*mum debitore*m*, et pagatore*m* d*icte* Alme [*c. 139r*] Domus lauretane [...] p*rese*nte, et stipulante in | scutis sexaginta duobus et ba*iocchis* nonaginta nove*m* [...]

Die veneris sexta mensis februarij 1609
In mei ac testium Infras*cript*or*um* p*rese*ntia presens et p*ersonaliter* c*onstituit* R*everendus* | D*omi*nus Franciscus Maria Borellus de Urbino *[sic]* organista Ecc*lesi*e | Alme Domus lauretane sponte pro omni modo mel*io*ri constituit | se verum et legitimum debitorem d*icte* Alme Domus me Notario | publico Infras*cript*o p*rese*nte et pro ea stipulante et acceptante in scutis centum monete currentis paulor*um* decem pro | scuto [...]

Borelli presso il Duomo di Urbino

Prima di esaminare il *Primo libro de' madrigali a cinque voci* di Borelli e le circostanze relative alla sua ideazione, prenderò in considerazione brevemente la successiva carriera di Borelli ad Urbino. Nel suo studio dettagliato dell'organico musicale del Duomo di Urbino, Bramante Ligi presentò le prove documentali conosciute al riguardo.[14] Riassumendo, Borelli assunse la posizione di organista nella cattedrale il 29 novembre 1609,[15] e successivamente prestò servizio come maestro di cappella dal 15 marzo 1615 al 19 novembre 1616. A quel punto venne rimosso dall'ultimo incarico per ordine del duca Francesco Maria II e rinominato organista, carica che mantenne fino alla sua morte, avvenuta nel marzo 1642.

Una voce nei registri della cattedrale fa luce sulle circostanze in cui Borelli fu 'retrocesso' dal posto di maestro di cappella a quello di organista nel 1616:[16]

14 Bramante Ligi, *La cappella musicale del Duomo d'Urbino,* Roma, Edizioni Psalterium, 1932, in particolare pp. 94-97.

15 Non è noto come Borelli abbia ottenuto la posizione a Urbino. Non è da escludere che Cinzio Silvestri lo raccomandasse, direttamente o tramite i parenti urbinati di sua moglie, Margarita Galli.

16 B. Ligi, *La cappella musicale del Duomo d'Urbino*, cit., p. 96. Una lettera del 19 novembre 1616, anche citata da Ligi (*cit.*, p. 96), afferma che, dopo un'udienza con il duca, Borelli riprese il suo precedente incarico di organista.

Addì 18 sett. 1616

Fu referto dal Sig*nore* Mensale l'ordine datogli dal Sig. Tarquinio Urbani Segretario di Giustizia di comissione di S*ua* A*ltezza* S*erenissi*ma che si [...] provedesse di un altro Maestro di Capella più atto del presente, et questo licenziarlo. [...]

Le ragioni specifiche per la retrocessione di Borelli non sono date. Possiamo tuttavia ipotizzare che forse né la formazione di Borelli come sacerdote, né il suo lungo servizio di organista a Loreto, lo prepararono adeguatamente alle responsabilità amministrative che la posizione di maestro di cappella avrebbe richiesto.

Recenti ricerche nell'Archivio di Stato di Firenze hanno portato alla luce una lettera autografa di Borelli, indirizzata al duca Francesco Maria II e datata 2 aprile 1613, dalla quale si ricava che il mandato iniziale di Borelli come organista era ben sofferente per difficoltà, di natura finanziaria più che amministrativa:[17]

Ser*enissi*mo Sig*no*re et p*atr*on*e* mio sing*olarissi*mo
Sono nelli quatro anni ch'io fui condotto al servitio del | Archvescovado d'Urbino p*er* organista con promessa de | scudi dodici al mese, de quali una parte ne ricevo da | la Capella del sant*issi*mo sacramento, una parte d'una Capella= | nanza; et vintiquatro scudi per compimento delli | dodici scudi il mese, mi fu promesso sopra le pene | dal sig*nore* Salustio Calvelli a quel tempo vicario d'Urbino, | con l'intervento del Basilio et Proposto; et in tutto questo | tempo quella rata che mi deve quanto mi promise quel | vicario, io no*n* ho mai p*er* diligenza fatta potuto haverne un | quatrino; vengo p*er*cio a suplicar V*ostra* A*ltezza* Ser*enissi*ma secondo la solita sua | benignitá, à farme gratia d'una littera al S*ignor* Arcivescovo | che me facci sodisfare, accio possa tratenermi co*n* queste poche | mie fatiche; et seguitar il servitio con l'animo piu quieto, | come è il mio desiderio; et humillissim*en*te facendole riverenza | pregandole da Iddio benedetto il compimento d'ogni suo desi= | derio. di Urbino il di ii d'Aprile 1613
D*i Vostra* A*ltezza* Ser*enissi*ma

Devot*issi*mo suddito et ser*vito*re
francesco maria borelli

Non è noto in questo momento se il duca abbia risposto o se la vicenda sia stata

17 Archivio di Stato di Firenze, *Fondo Ducato di Urbino*, classe I, busta 263 (carteggio interno dello Stato con i Duchi direttamente, 1610-1619), carta non numerata.

risolta a favore o meno di Borelli.[18] Ci si può chiedere, tuttavia, se Borelli abbia avuto occasione di rimpiangere la sua decisione di scambiare l'ambito limitato ma forse più stabile di Loreto con l'ambiente forse più prestigioso, ma anche più impegnativo, di Urbino.

Il *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1599)

In generale, Loreto non offriva terreno fertile per la produzione o il patrocinio di musica secolare. Nonostante le sue importanti istituzioni religiose, alla fine del XVI secolo Loreto era un luogo piuttosto piccolo,[19] con poche famiglie facoltose o patrizie. Borelli, però, evidentemente nutriva più elevate aspirazioni musicali oltre al suo 'lavoro stabile' presso la Santa Casa, e nel 1599 pubblicò il suo *Primo libro de' madrigali a cinque voci*, dedicato a Cinzio Silvestri, nobile di Cingoli (**Figura 2**).

18 Ricordiamo che l'arcivescovo al tempo dell'arrivo di Borelli a Urbino, Giuseppe Ferrerio, era morto nel 1610. È possibile che il suo successore Benedetto Ala (periodo di servizio 5 maggio 1610 - 27 aprile 1620) non avesse familiarità con gli accordi di compensazione di Borelli (o non era incline a onorarli).

19 Nel 1623, la popolazione della città ammontava a 2850 anime; si veda *Comune di Loreto, Statuto*, p. 39 (accessibile a http://www.comune.loreto.an.it/ cittadino/atti/ statuto.pdf).

ALTO
DI FRANCESCO MARIA
BORELLI DA PESARO
Organista di Loreto.
IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI
A CINQVE VOCI.
Nouamente composti, & dati in luce.
In Venetia, Appresso Ricciardo Amadino.
M D XCIX. G

AL MOLTO ILLVSTRE
Signor mio, & Padrone Colendissimo:
IL SIGNOR CAVALIERE CINTHIO SILVESTRI
DA CINGOLI.
Douendo io, Molto Illustre Signore, a richiesta d'alcuni miei amici dar fuori la presente mia fatica, hò giudicato, che sia non pure a proposito, mà necessario procurarle d'vn sostegno, a cui appoggiandosi, ella resti più sicuramente difesa. Per tanto mi è parso bene assicurarla nella protettione, & grandezza del Vostro nome; per appigliarmi all'occasione di farui insieme con questo mio picciol dono conoscer'il desiderio, che sempre è stato in me, d'arrecarui piacere. Dedicoui dunque questi pochi Madrigali con protesto, che doue tal volta erra la lingua, l'animo non sia ripreso. Ne ciò voglio mi serua altrimente per occasione d'entrar nel campo delle lodi, che seco portano le molte virtù, e meriti Vostri, non bastandomi pur l'ingegno solamente a considerare la Vostra moderata grauità, il prudente ardire, e la temperata humanità; cose tutte, che quanto più degne sono d'un nobil Caualiere, meno anche sono possedute da gl'huomini di questo secolo: fra tanto aggradite il dono, qualunque ello si sia, rimirando in quello la prontezza dell'animo del donatore: & io poi m'anderò ingegnando d'attendere a cose, se non di maggior considerazione, almeno di frutto più proportionato alla soauità de costumi, & alla grandezza de meriti del Vostro sapere. Conche fine il Signor Iddio largo distributore de ogni dono conduchi i vostri desiderij a lieto fine. Di Loreto il dì 4 di Maggio 1599.
Di V. S. Molto Illustre
Obligatissimo Seruitore
Francesco Maria Borelli da Pesaro.

Figura 2. Frontespizio e dedica del *Primo libro*, libro parte dell'Alto, in possesso dell'autore. Foto Morell, settembre 2018.

Come indicato nella dedica, Cinzio Silvestri era Cavaliere, in particolare Cavaliere di San Paolo, come apprendiamo da un documento notarile conservato nell'Archivio di Stato di Macerata.[20]

La famiglia Silvestri era evidentemente benestante; Palazzo Silvestri, costruito nella metà del XVI secolo, è probabilmente il più grande e imponente nella dozzina di palazzi della cittadina di Cingoli. Inoltre, Cinzio Silvestri possedeva terreni[21] nonché una fabbrica di mattoni (una fornax mattonorum, nel pittoresco linguaggio notarile)[22] che, in una parte dell'Italia dove la buona pietra da costruzione non era sempre disponibile, potrebbe essere stata una fonte

20 Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi: I-MACas), *Atti* del notaio Ortensio Cima, vol. 313, c. 240r (con data 15 settembre 1592). Sembrerebbe che quel grado di solito conducesse automaticamente a quello di Cavaliere di Malta. Ma non ho trovato prove che Silvestri lo sia stato, o che abbia prestato servizio militare.

21 Si veda, ad es., I-MACas, *Atti* del notaio Ortensio Cima, vol. 325, c. 232r-232v (con data 5 marzo 1605).

22 I-MACas, *Atti* del notaio Ortensio Cima, vol. 325, c. 233r-233v; vol. 326 c. 424v-425v (entrambi con data 5 marzo 1605).

importante della sua ricchezza.

Bisogna aggiungere che la famiglia Silvestri aveva in genere una buona reputazione per le opere pie, avendo dotato una chiesa, Santa Maria in Valverde,[23] oggi riconvertita ad altre funzioni, e diversi altari, in particolare uno nella chiesa del patrono Sant'Esuperanzio (**Figura 3**).[24]

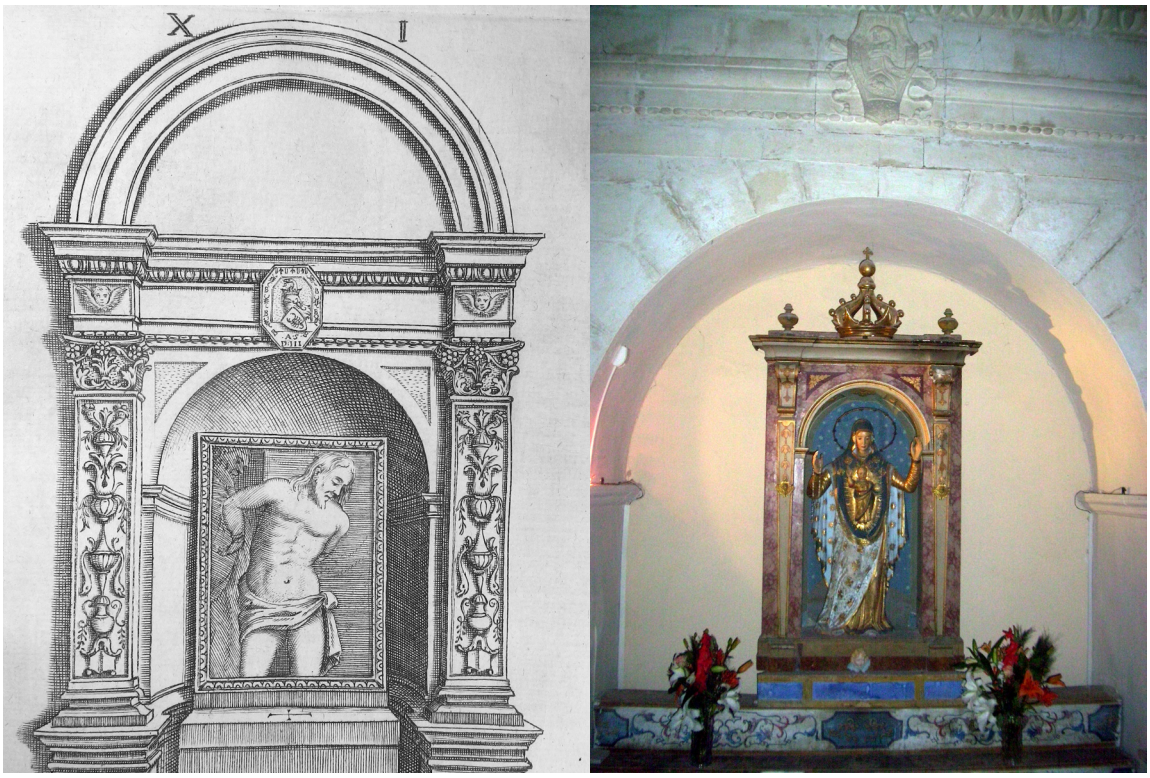


Figura 3. Altare della famiglia Silvestri nella chiesa di Sant'Esuperanzio. Incisione della metà del XVII secolo (in Oratio Avicenna [pseudonimo di Raimondo Silvestri], *Memorie della Città di Cingoli* [...], In Iesi, Per Paolo e Giovanni Battista Serafini, 1644, pagina non numerata).Foto Morell, giugno2016).

Allo stesso tempo, come apprendiamo da una descrizione purtroppo breve in una lettera datata 1596,[25]

23 La chiesa fu mantenuta e restaurata dalla famiglia nel corso di parecchi generazioni; si veda Paolo Appignanesi, *Guida della città e del territorio*, in *Cingoli. Natura Arte Storia Costume*, Cingoli, s.e., 1994, p. 86.

24 Adriano Pennacchioni, *La monumentale chiesa di S. Esuperanzio in Cingoli*, Cingoli, s.e., 1978, p. 42. L'altare ospitava originariamente il dipinto *La flagellazione di Gesù*, attribuito a Sebastiano del Piombo e donato dalla famiglia Silvestri alla chiesa.

25 Riprodotta in O. Avicenna, *Memorie della Città di Cingoli*, cit., pagina non numerata.

AL SIGNOR
CINTHIO SILVESTRI
Mio Sig*no*re & P*adro*ne Oss*ervantissi*mo

Poi che l'altra sera, dopó il godimento della solita, cara e nobil conversatione in Casa di V*ostra* S*ignoria* co*n* quel dolcissimo co*n*certo di Musica, accompagnato da Viole da gamba,
[...]
[*l'autore procede a raccontare che presentò alcuni documenti storici riguardanti la famiglia Silvestri*]
[...]
Sarà dunque servita di gradir questo tenue ossequio in testimonio della mia somma divotione verso V*ostra* S*ignoria* à cui bacio per fine riverentemente le mani. Cingoli li 2 Marzo 1596

Servitore Divotissimo
Francesco Bertucci

sembrerebbe che Cinzio Silvestri abbia sponsorizzato un ridotto nel quale si faceva anche musica.[26]

Evidentemente Silvestri era un uomo di vari interessi e capacità, e forse la descrizione che Borelli fa di lui come di persona in possesso di «moderata gravità, prudente ardire e temperata umanità» mostra più della solita adulazione dedicatoria.

Come hanno fatto Borelli e Silvestri a conoscersi (e come faremmo noi a sapere se effettivamente sia successo)? In assenza di certezze, si può solo speculare. Può essere rilevante, tuttavia, che la moglie di Silvestri, Margarita Galli di Urbino, nota per la sua pietà, alcuni anni dopo cercò e avrebbe ottenuto una cura miracolosa per una delle sue figlie più giovani, che soffriva di una malattia agli occhi.[27] Quell'episodio non avvenne a Loreto ma forse una circostanza simile precedente portò lì Cinzio Silvestri. Allo stesso tempo, la dedica di Borelli non fornisce alcuna indicazione che i due uomini si siano incontrati di persona o che Borelli abbia avuto l'occasione di visitare Cingoli.

26 Forse questo ridotto si è trasformato nell'Accademia degli Incolti, che si dice sia stata ospitata in un secondo momento nel palazzo Silvestri. Si veda http://www.antiqui.it/doc/biblioteca.htm.

27 L'episodio è riportato in Antonio Olgiati, P.F., *Annali de' Frati Minori Cappuccini*, tomo III, parte 1, Trento, per Giovanni Antonio Brunati, 1708, p. 572.

Passando ai contenuti del *Primo libro* di Borelli, oltre al consueto encomio del dedicatario (n. 1, *Hor che di vaghi fiori*, che contiene frasi come «Ogni SILVESTRE fera» e «Cinthio gentil fan risonar il monte»), essi comprendono ventuno madrigali (quattro dei quali in due parti). Personalmente caratterizzerei il loro stile come una reminiscenza di Marenzio e della scuola romana, ma di quindici anni prima se non di più. Data l'influenza romana sulla Santa Casa e il fatto che Loreto non era un centro di produzione madrigalistica, questa conclusione forse non è così remota. Una volta ricostruito il Quinto mancante, è diventato evidente che, in generale, i madrigali di Borelli sono realizzati in modo competente, alcuni di essi mostrando una certa originalità (si vedano gli esempi selezionati di seguito).

I testi dei madrigali

Tra gli autori dei testi si notano Muzio Manfredi,[28] Livio Celiano[29] e Maurizio Moro,[30] con un madrigale ciascuno, e Tasso, con due madrigali composti su due delle sue rime più sentimentali.[31] Le immagini e i concetti della poesia madrigalesca convenzionale predominano (dolore per la separazione, amore trasfigurato in guerra, *Sturm und Drang* emotivo come nel n.7a *Ardo sospiro e piango*). Non ci sono esempi letterari del calibro della *Gerusalemme liberata* o del *Pastor fido*, o di qualsiasi testo di Guarini,

Sotto un aspetto, però, i testi di Borelli sono piuttosto notevoli, e qui mi permetto di fare una digressione. Mentre mi trovavo a Cingoli, mi capitò di incontrare uno storico locale, il dott. Paolo Appignanesi,[32] che condivise la sua convinzione che Cinzio Silvestri, oppure qualche membro della famiglia Silvestri in quel periodo, avesse un interesse o un'affinità per l'alchimia. Le prove da lui fornite includevano lo stemma della famiglia, che presenta piuttosto insolitamente uno scorpione (**Figura 4**),

28 nn. 11a-11b, *Sopra le chiome d'oro*.
29 n. 13, *Ut re mi fa sol la*.
30 n. 16, *Io son ferito e porto*.
31 n. 9, *Soletto Amor tendea* e n. 10, *Al lume delle stelle*.
32 Sfortunatamente, non sono riuscito a riprendere contatto col dott. Appignanesi da allora.

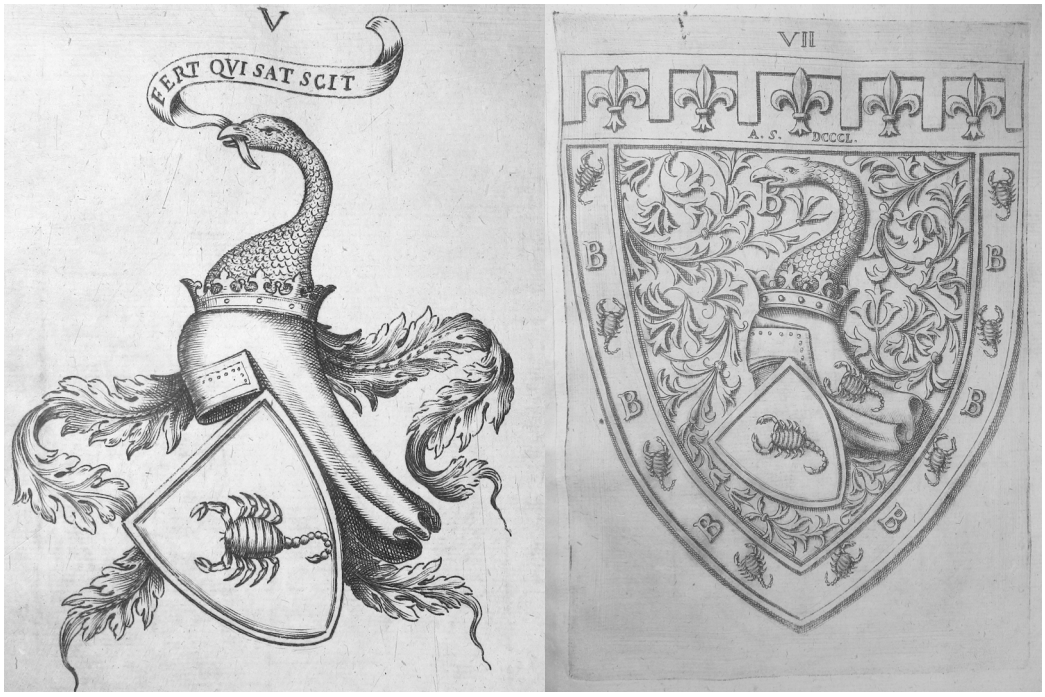


Figura 4. Esempi dello stemma della famiglia Silvestri (in *Memorie della Città di Cingoli,* cit., pagine non numerate).

e anche il motto MORTALIBVS NIL ARDVVM EST, scolpito sopra l'ingresso principale del palazzo Silvestri (**Figura 5**).

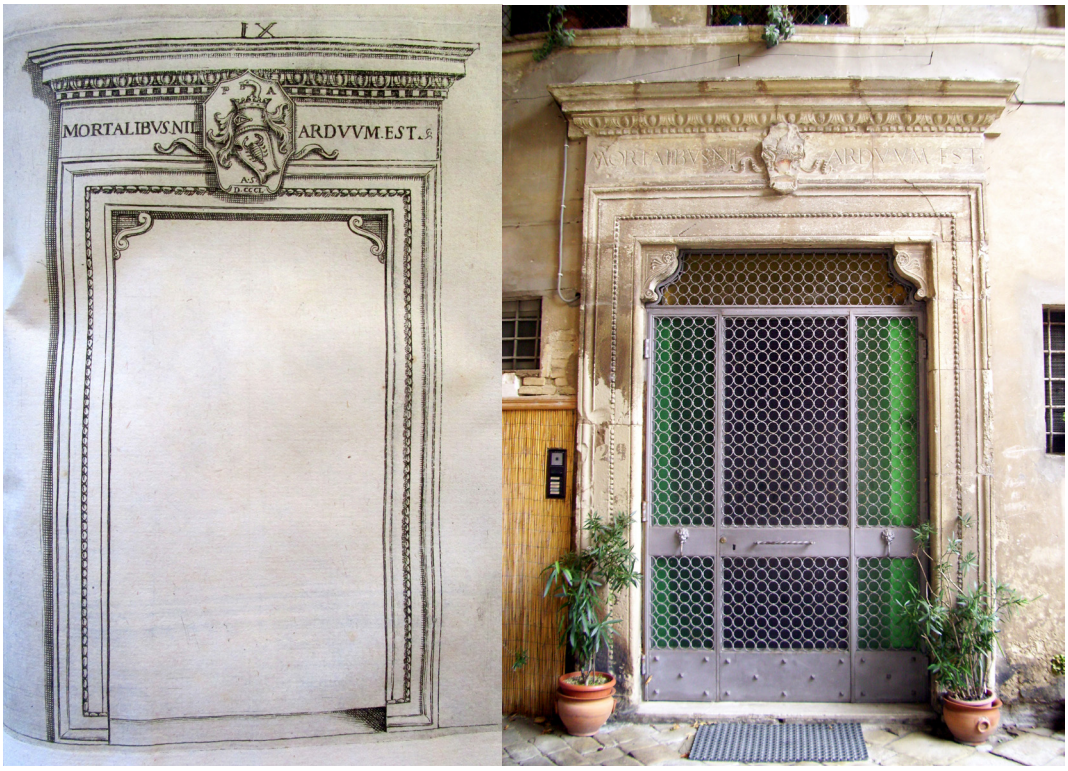


Figura 5. Ingresso del palazzo Silvestri: incisione della metà del XVII secolo (in *Memorie della Città di Cingoli,* cit., pagina non numerata) e foto Morell, giugno 2016.

Il motto – che evidentemente ne sostituì uno precedente[33] – è la prima parte di una citazione da Orazio.[34]

A quel tempo trovai questi argomenti intriganti ma non troppo convincenti. Lo scorpione, o piuttosto il segno dello Scorpione, ha associazioni alchimistiche ma la creatura aveva comunque adornato lo stemma dei Silvestri per generazioni, mentre in sé il motto non mi sembrava niente più che suggestivo. Tuttavia, in seguito imparai che il dott. Appignanesi aveva una profonda conoscenza dell'alchimia[35] e che forse era al corrente di ulteriori prove. Scoprii anche che Silvestri possedeva

33 Secondo O. Aviccenna, *Memorie della Città di Cingoli,* cit., p. 31, il motto precedente era FERT QUI SAT SCIT (si veda anche Figura 4).

34 *Oda* I.3 riga 37; si veda *Horace: Odes and Epodes*, *Books I-IV*, ed. G. P. Goold, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1914, p. 14, dove è citato nella forma più usuale *Nil mortalibus ardui est*.

35 Si veda, in particolare, il suo articolo *L'uomo con zampino dorato di Lorenzo Lotto nel Kunsthistorisches Museum a Vienna*, in *Lorenzo Lotto e le Marche: per una geografia dell'anima*, Firenze-Milano, Giunti Editore, 2009, pp. 182-231.

la fornace di mattoni menzionata in precedenza, quindi aveva almeno i mezzi per condurre esperimenti alchimistici – come fece Monteverdi usando le fornaci di vetro a Murano. Ma mentre abbiamo la testimonianza diretta di Monteverdi per quanto riguarda le sue attività alchimistiche,[36] non ci sono prove che suggeriscano che la fabbrica di Silvestri sia servita ad altro scopo che la produzione di mattoni.

Studiando più da vicino i testi di Borelli, scoprii una curiosa circostanza: un numero considerevole di questi versi fu composto da Giovanni Maria Bonardo, come indica il seguente elenco.

Se per haverm' ohimè donato il core
- Borelli, n. 4; Bonardo,[37] parte I, c. 21v

Ardo sospiro & piango e mi raccende (prima parte)
Che farò dunque ohimè poi ch'il mio core (seconda parte)
- Borelli, nn. 7a-7b; Bonardo, parte I, c. 20v

Se l'interno martire (prima parte)
O com'è falso il detto (seconda parte)
- Borelli, nn. 8a-8b; Bonardo, parte I, cc. 4v-5r

Donna forz'è ch'io moia
- Borelli, n. 12; Bonardo, parte I, c. 21r

Che deggio far che mi consigli Amore
- Borelli, n. 19; Bonardo, parte I, c. 5r

Non è maggior dolore
- Borelli, n. 21; Bonardo, parte I, c. 5r

Più vecchio di Borelli di una generazione, Bonardo era oriundo di Fratta Polesine e non aveva legami identificabili con le Marche o con i Silvestri. Come poeta di madrigali è una figura minore,[38] anche se alcuni altri compositori, tra

36 Si veda Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, Edizioni di Torino, 1985, pp. 254-256.

37 Bonardo = MADRIGALI | DI GIO. MARIA | BONARDO FRATTEGGIANO. | CAVALIER DI SAN MARCO, | Cesareo, et Apost*olico*, conte Palatino, et consistoriano. | DEDICATI ALL ILLUSTRISSIMA SIG. | LVCRETIA GONZAGA Marchesana. | NOVAMENTE AMPLIATI, REVI- | sti, corretti, & ristampati. [...] IN VENETIA, | Per Simon Rocca, all'insegna del Castello. 1571

38 La sua opera poetica principale è MADRIGALI | DEL CAVALIER GIO. | MARIA BONARDO | FRATTEGGIANO. | Dedicati alla Illustrissima Signora | LVCRETIA GONZAGA Marchesana. [...] IN VINEGIA, appresso Francesco Rocca à S. Polo. | All'insegna del Castello. MDLXIII. (Un'altra edizione veneziana apparve nello stesso anno, edita da Domenico Farri.) L'opera fu ristampata, con aggiunte, nel 1571 (si veda nota 36), nel 1587 e nel 1598. Si veda anche Francesco Passadore, *I madrigali di Giovanni Maria Bonardo per Lucrezia Gonzaga e le scelte poetiche dei musicisti*, in *L'utopia di Cuccagna tra '500 e '700: Il caso della Fratta*

cui Monteverdi, misero in musica dei testi suoi. Più in generale, Bonardo sembra essere stato un aristocratico dilettante polimatematico, dedicandosi ad una vasta gamma di discipline oltre alla poesia, compresa l'agricoltura,[39] la filosofia,[40] ciò che potrebbe chiamarsi cosmologia mistica,[41] e ... alchimia (**Figura 6**).[42]

nel Polesine, a cura di Achille Olivieri e Massimo Rinaldi, Rovigo, Associazione Culturale Minelliana, 2011, pp. 273-308.

39 LE | RICCHEZZE | DELL'AGRICOLTURA. | DELL'ILLUSTRE SIG. | GIO. MARIA BONARDO | FRATTEGGIANO, [...] IN VENETIA, Appresso Fabio, & Agostino Zoppi- | ni, Fratelli. MDXCIII.

40 DELLA MISERIA | ET ECCELLENZA | DELLA VITA HUMANA, | RAGIONAMENTI DUE. | DELL'ILL. S. GIO. MARIA | BONARDO FRATEGGIANO, [...] IN VENETIA, MDLXXXVI. | Appresso Fabio, & Agostino Zoppini Fratelli.

41 LA GRANDEZZA, ET | LARGHEZZA, ET DISTAN- | za, di tutte le Sfere, ridotte a nostre miglia: | cominciando dall'inferno, fino alla | sfera, dove stanno i beati. [...] DI GIOVAN MARIA BONARDO [...] In Venetia per Francesco Rocca all'insegno del | Castello. MDLXVIII.

42 LA | MINERA | DEL MONDO. | DELL'ILLVSTRE S. GIO. MARIA | BONARDO FRATTEGIANO | Conte, e Caualiero, | Nella qual si tratta delle cose più secrete, e più rare de' corpi | semplici nel mondo elementare [...] IN VENETIA, | Appresso Fabio, & Agostin Zoppini Fratelli. | MDLXXXV. L'opera fu ristampata negli anni 1589, 1590, 1591, 1600, 1611 e 1669.

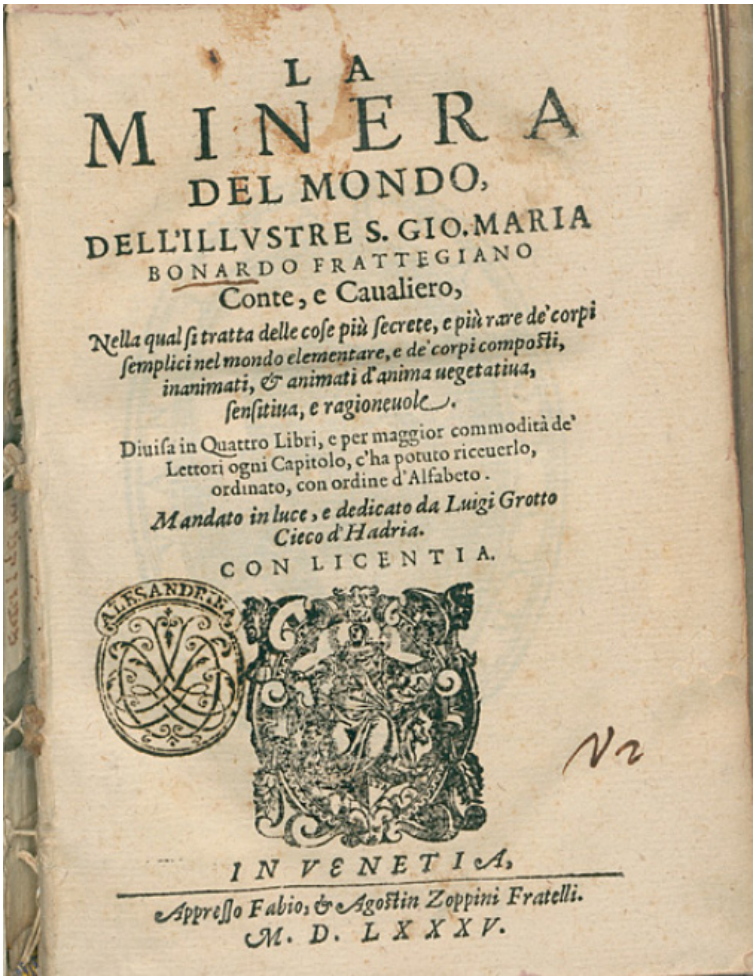

LA
MINERA
DEL MONDO,
DELL'ILLVSTRE S. GIO. MARIA
BONARDO FRATTEGIANO
Conte, e Caualiero,
Nella qual si tratta delle cose più secrete, e più rare de' corpi semplici nel mondo elementare, e de' corpi composti, inanimati, & animati d'anima uegetatiua, sensitiua, e ragioneuole.
Diuisa in Quattro Libri, e per maggior commodità de' Lettori ogni Capitolo, c'ha potuto riceuerlo, ordinato, con ordine d'Alfabeto.
Mandato in luce, e dedicato da Luigi Grotto Cieco d'Hadria.
CON LICENTIA.
ALESSANDRIA
IN VENETIA,
Appresso Fabio, & Agostin Zoppini Fratelli.
M. D. LXXXV.

Figura 6. Frontespizio della prima edizione di *La minera del mondo* (esemplare conservato presso la Biblioteca Alessandrina, Roma, accessibile a http://www.internetculturale.it).

La minera del mondo è stata contrassegnata come un'opera alchimistica.[43] Più cautamente la si potrebbe definire una specie di manuale di risorse per alchimisti e filosofi naturali. Non contiene ricette per trasformare il piombo in oro ma piuttosto descrizioni di presunte proprietà straordinarie, magiche e virtuose di un vasto assortimento di minerali, rocce, piante e animali.

Considerando tutto, mi permetto di affermare che Borelli abbia musicato i testi di Bonardo con lo scopo di fare appello agli specifici gusti ed alle predilezioni di Cinzio Silvestri. Se supponessimo che Silvestri abbia rappresentato l'unica

43 Spesso viene citata nelle descrizioni e negli elenchi di opere alchimistiche; si veda, ad es., *Database of alchemy printed books in Italian* (accessible a http://www.alchemywebsite.com/books/bk635.htm).

probabile prospettiva di Borelli per assicurarsi i favori di un mecenate, sarebbe ben comprensibile che Borelli abbia cercato di sfruttare questa sollecitazione. [44]

Naturalmente, questa ipotesi sarebbe rafforzata se si potesse dimostrare che Silvestri aveva conosciuto *La minera del mondo*, o che ne possedeva una copia nella sua biblioteca personale. Sfortunatamente, non sembra esserci alcuna prova che una tale biblioteca sia sopravvissuta (o sia effettivamente esistita).[45]

Mi permetto, comunque, anche qualche speculazione su un contemporaneo di Borelli più rilevante. Monteverdi mise in musica tre testi poetici di Bonardo nel suo *Primo libro de' madrigali a cinque voci* del 1587,[46] mentre la prima edizione dell'opera *La minera del mondo* aveva visto la luce solo due anni prima. C'è forse un legame con un interesse nascente nell'alchimia da parte di Monteverdi? O forse Monteverdi era a conoscenza di un tale interesse da parte del dedicatario, il nobile veronese Marco Verità? O entrambe le cose? Domande intriganti, secondo me, e meritevoli di ulteriori studi.

44 La dedica di Borelli a Silvestri include un omaggio alla «grandezza de meriti del Vostro sapere»; questa frase potrebbe essere un riferimento indiretto alla gamma di interessi di Silvestri. Per quanto io sappia, è inusuale che un dedicatario sia elogiato per il suo 'sapere'.

45 La Biblioteca Comunale di Mantova possiede un volume rilegato (collocazione t.I.39) contenente quattro opere di Bonardo, tra cui *La minera del mondo,* che è la prima in sequenza, e i suoi *Madrigali*, che è l'ultima. Iniziali manoscritte, che leggo come "C: S:" (=Cinthius Silvester?) sono state aggiunte al ritratto di Bonardo che segue il frontespizio di *La minera del mondo.* Tuttavia, il prof. Paolo Peretti suggerisce che la "S" potrebbe effettivamente essere una "G". Nell'interpretazione più cauta, tutto ciò che si può dire è che il possessore originario del volume probabilmente teneva Bonardo in grande considerazione.

46 *Se per havermi ohimè donato il core*, *Amor, per tua mercè* e *Se nel partir da voi*.

Appendice 1

n.	Incipit del testo	Autore	Altre intonazioni
1	Hor che di vaghi fiori	Ignoto*	
2	Veramente in Amore	Ignoto**	
3	Lucidissime luci	Ignoto	
4	Se per haverm' ohime donato il core	Giovanni Maria Bonardo, *Madrigali*	Monteverdi (1587)
5	Se nel mar del mio pianto	Ignoto	
6	Crudel poich' ad ogn'hora	Ignoto	
7a	Ardo sospiro e piango e mi raccende *(prima parte)*	Giovanni Maria Bonardo, *Madrigali*	Galeno (1594), Meo (1608)
7b	Che farò dunque ohime poi ch'il mio core *(seconda parte)*		Galeno (1594)
8a	Se l'interno martire *(prima parte)*	Giovanni Maria Bonardo, *Madrigali*	
8b	O com' è falso il detto *(seconda parte)*		
9	Soletto Amor tendea	Torquato Tasso, *Rime*	
10	Al lume delle stelle	Torquato Tasso, *Rime*	
11a	Sopra le chiome d'oro *(prima parte)*	Muzio Manfredi, *Cento donne cantate*	
11b	La mano ella vi stende *(seconda parte)*		
12	Donna forz' è ch'io moia	Giovanni Maria Bonardo, *Madrigali*	
13	Ut re mi fa sol la ogn' armonia	Livio Celiano, *Rime*	Ruffo (1564); Rota (1589); Tresti (1590); Phillips (1596); Giovanelli (1599)
14	Beltà senza pietade	Ignoto***	Fontanelli (1604)
15	Lagrime dolci e care	Ignoto	
16	Io son ferito e porto	Maurizio Moro, *Giardino de' madrigali*	

17	Ch'altrui ti segu' Amore	Ignoto	
18	O come è gran martire	Ignoto[§]	
19	Che deggio far che mi consigli Amore	Giovanni Maria Bonardo, *Madrigali*[§§]	
20a	[*Proposta:*] Donna l'ardente fiamma	Ignoto	Nasco (1555); Rosso (1558); Caimo (1564); Mira (1566); Monte (1567); Courtoys (1580); A. Ferrabosco (1587); Gastoldi (1588); Pace (1597)
20b	*Risposta:* Signor la vostra fiamma		
21	Non è maggior dolore	Giovanni Maria Bonardo, *Madrigali*	
22	Viva sempr' e scolpita	Ignoto	Gastoldi, *Balletti* (1591); Pallavicino (1612)

*Non è escluso che il compositore sia anche l'autore del testo.
**Il testo è una parafrasi di un madrigale di Guidiccioni.
***Il primo verso è identico a quello di un madrigale di Guarini, mentre che il resto del poema è diverso.
[§]Delle varianti con lo stesso primo verso sono state attribuite a Pocaterra
[§§]I primi tre versi sono una parafrasi di Petrarca (*Canzoniere*, CCLXVIII)

Appendice 2: Esempi di madrigali di Borelli con la parte del Quinto ricostruita

Come notato in precedenza, nessun esemplare del libro parte del Quinto del *Primo libro* di Borelli è venuta finora alla luce. Di conseguenza si sono fatti dei tentativi per ricostruire la parte mancante di ciascun madrigale. Poiché si ignorava 'a priori' la gamma vocale corrispondente, questi tentativi si sono dimostrati più difficili di quanto probabilmente sarebbe stato qualora si fosse trattato di un Canto o un Tenore mancante.[47] Il metodo impiegato è stato il seguente. L'autore si è avvalso dell'assistenza di uno specialista svizzero, dott. Pierre Funk, e ciascuno ha preparato ricostruzioni separate, confrontandole successivamente e adottando infine un'alternativa preferenziale.[48] Come risultato, la produzione madrigalistica di Borelli è ora disponibile per essere studiata ed eseguita per la prima volta in tempi moderni.

Di seguito sono riportati quattro esempi dei madrigali di Borelli, cioè:

n. 1, *Hor che di vaghi fiori*, in lode del dedicatario Cinzio Silvestri
n. 10, *Al lume delle stelle*, una vivace realizzazione di una rima del Tasso, musicata anche da Marenzio e Monteverdi
n. 12, *Donna, forz'è ch'io moia*, su testo di Giovanni Maria Bonardo
nn. 20a-20b, una messa in musica dell'abbinamento 'proposta e risposta' *Donna, l'ardente fiamma* / *Signor, la vostra fiamma*. Il testo fu in precedenza musicato da ben nove compositori diversi. Tra costoro emergono Alfonso Ferrabosco il Vecchio, Giangiacomo Gastoldi e Pietro Pace, i quali composero, quasi contemporaneamente a Borelli, dei madrigali proprio su quel testo.[49]

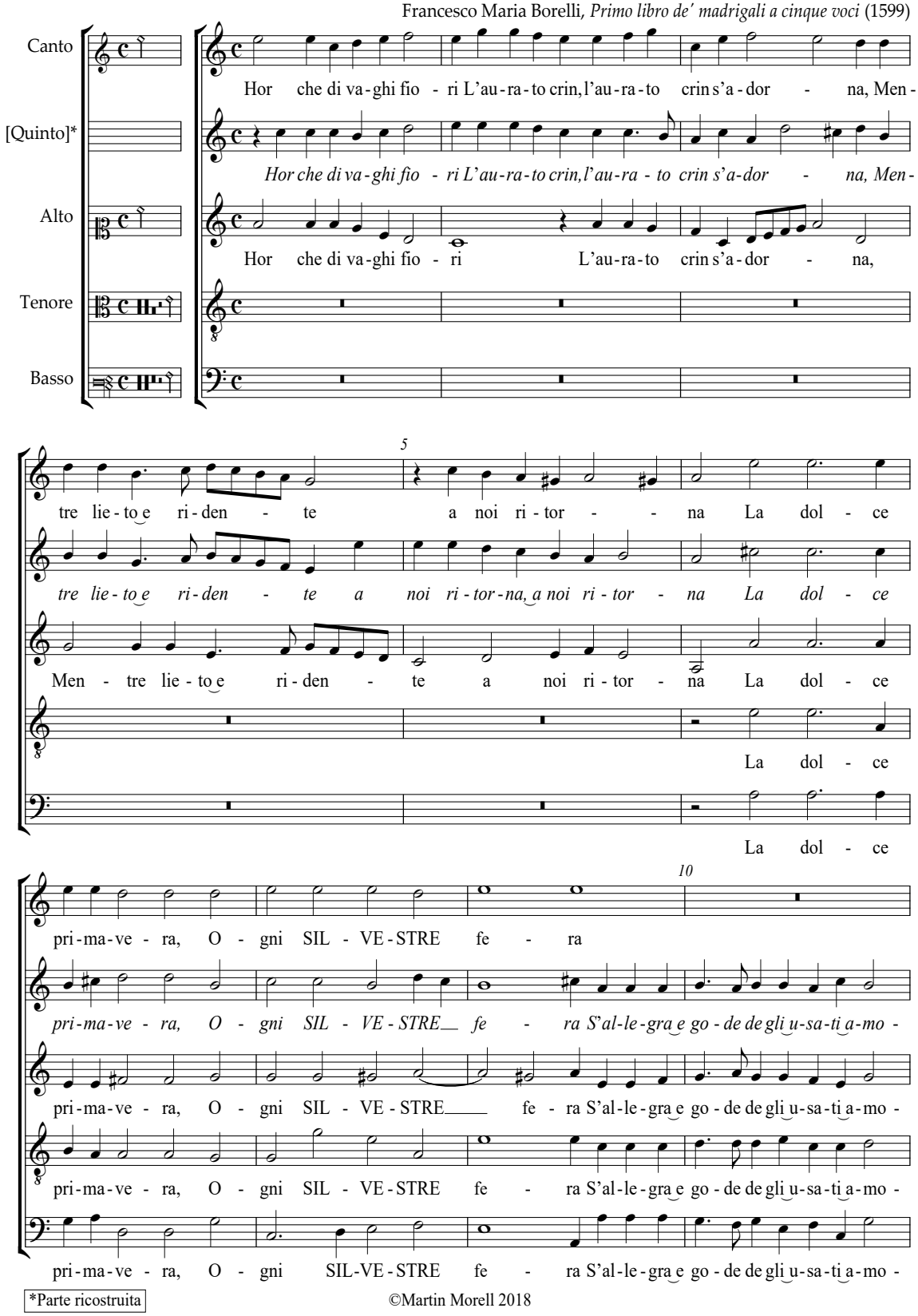
47 Alla fine è stato supposto che, dei 22 brani, il Quinto si trovava nel registro di soprano in dodici, in quello di tenore in otto e in quello dell'alto in due.

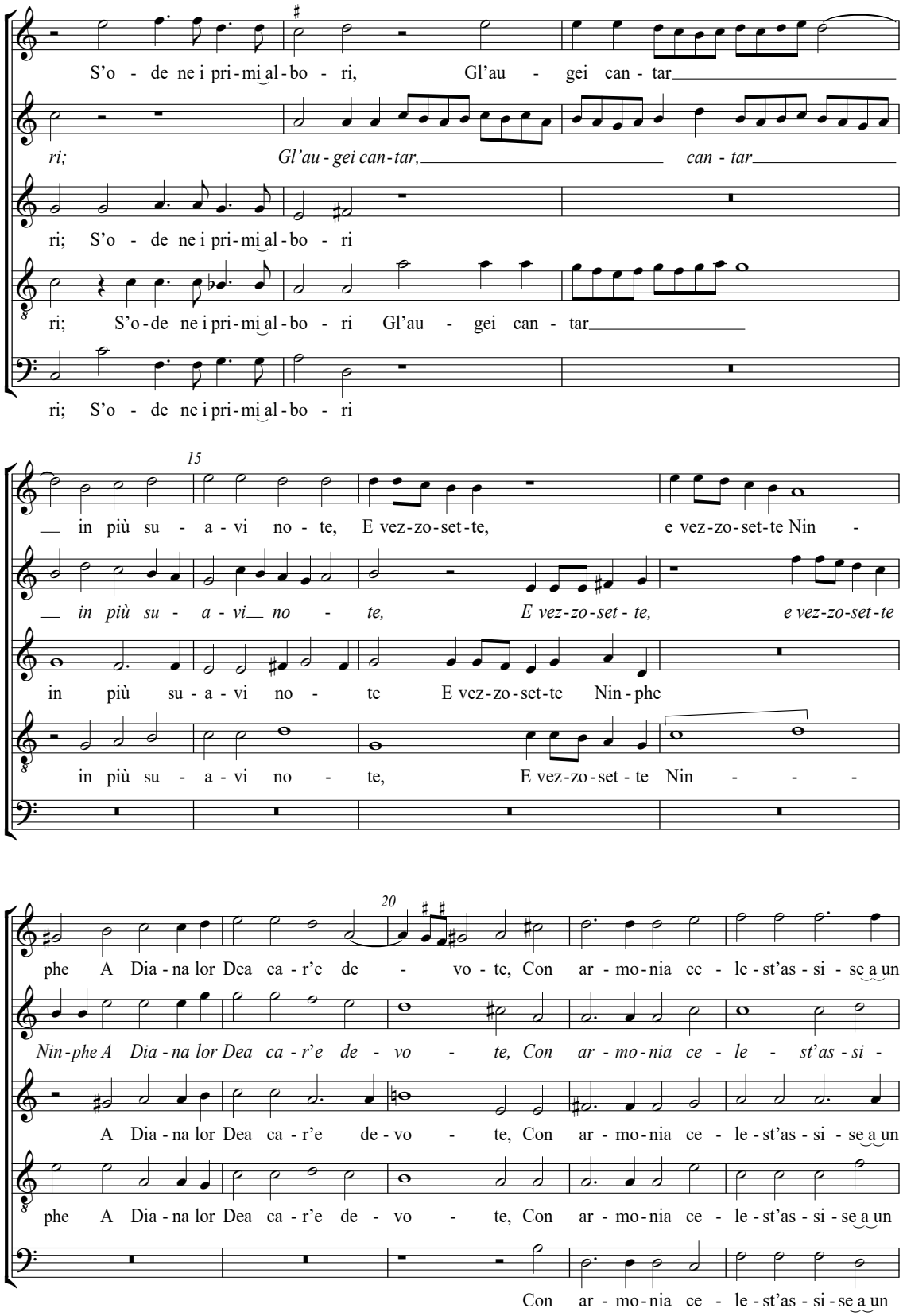
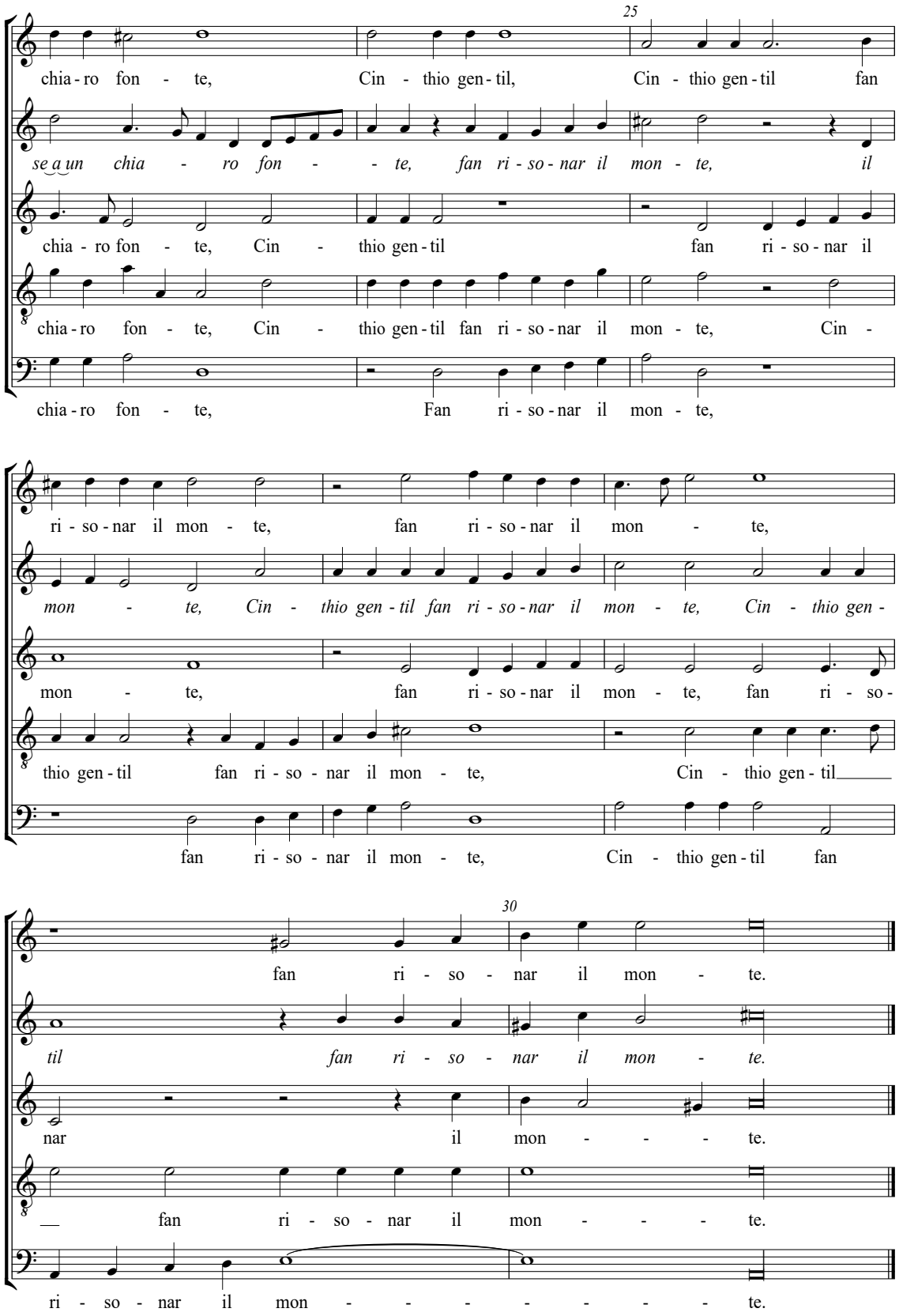
48 Il Dott. Funk ha applicato la sua abilità consumata e una profonda conoscenza della tecnica compositiva rinascimentale al lavoro che ha svolto. In quei luoghi in cui le nostre ricostruzioni erano diverse, ho ritenuto la sua versione superiore nella grande maggioranza dei casi. Gli sono estremamente grato per il suo prezioso aiuto.

49 Il madrigale 'proposta e risposta' è stato oggetto di uno studio approfondito di Jennifer Lee King (*The Proposta e Risposta Madrigal: Dialogue, Cultural Discourse, and the Issue of Imitatio*, Bloomington, IN, Indiana University Press, 2007). La dott.ssa King era a conoscenza dell'esistenza di solo due libri parte del *Primo libro* di Borelli; la sua analisi della versione di Borelli era pertanto limitata.

[n.1] HOR CHE DI VAGHI FIORI

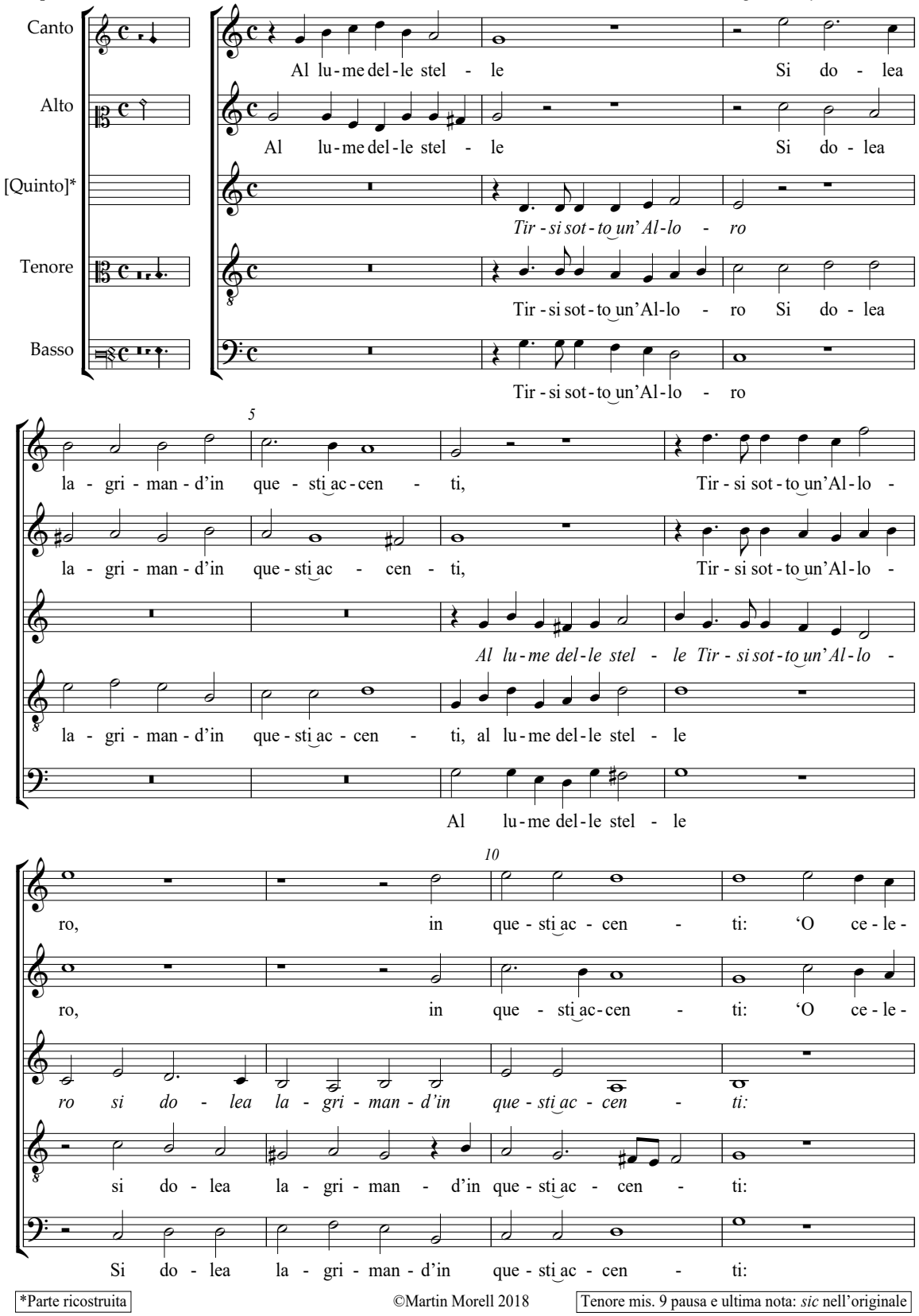
Al Molto Illustre Sig. il S. Caualier Cinthio Silvestri.

Francesco Maria Borelli, *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1599)

*Parte ricostruita

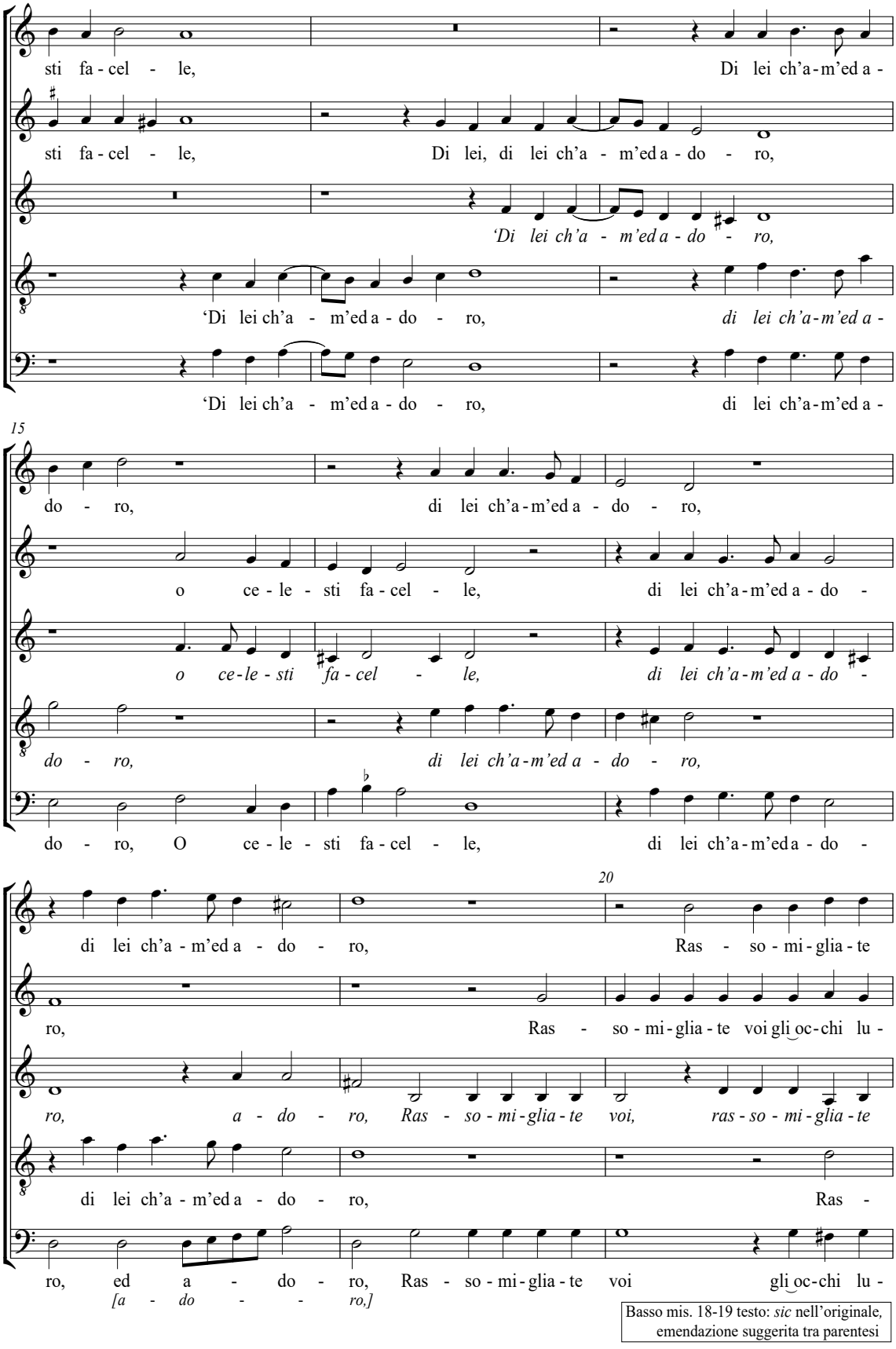
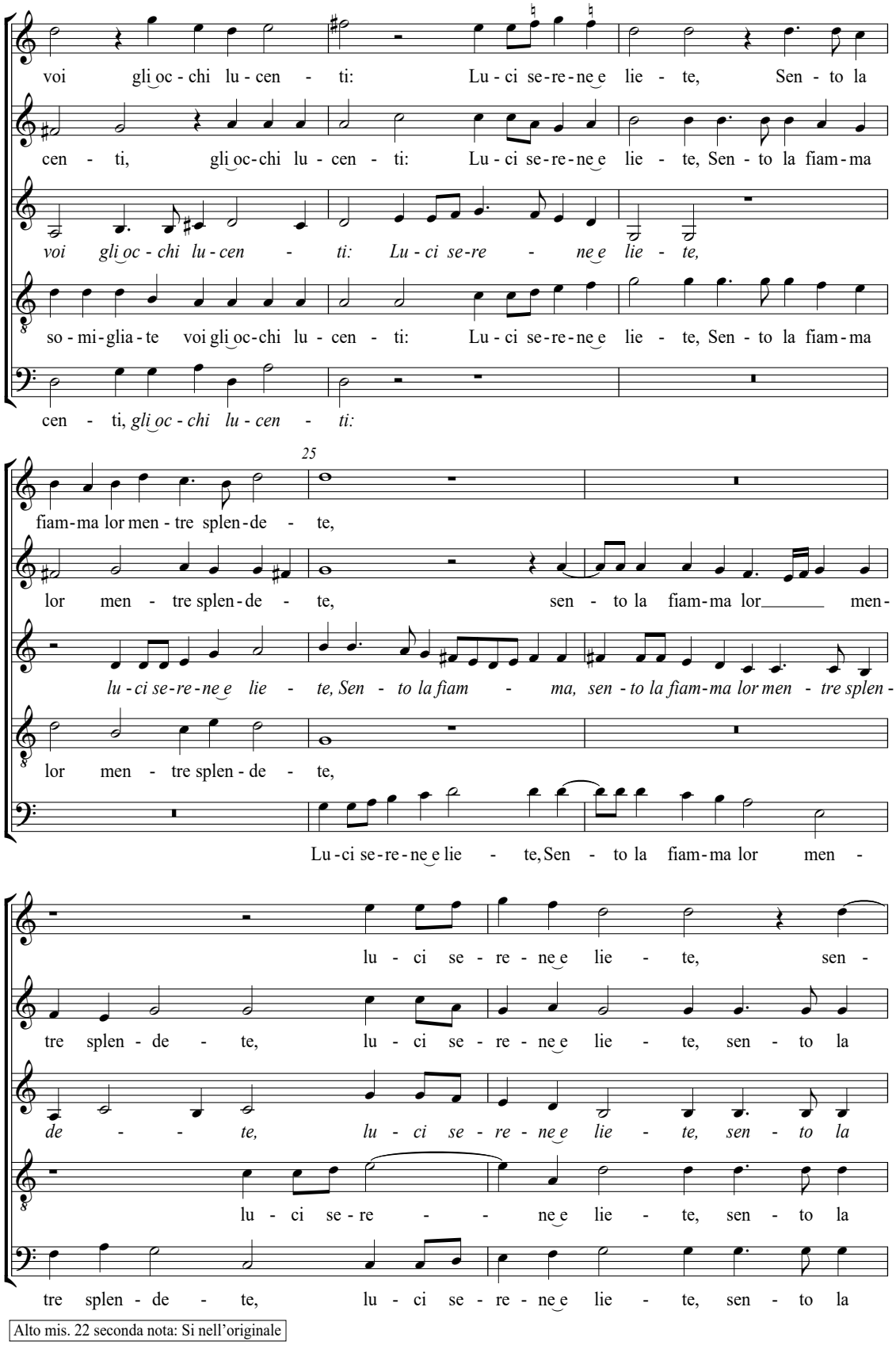
©Martin Morell 2018

S'o - de ne i pri-mi al-bo - ri, Gl'au - gei can - tar
ri; Gl'au - gei can-tar, can - tar
ri; S'o - de ne i pri-mi al-bo - ri
ri; S'o-de ne i pri-mi al-bo - ri Gl'au - gei can - tar
ri; S'o - de ne i pri-mi al-bo - ri
15
in più su - a - vi no - te, E vez-zo-set-te, e vez-zo-set-te Nin -
in più su - a - vi no - te, E vez-zo-set - te, e vez-zo-set-te
in più su - a - vi no - te E vez-zo-set-te Nin-phe
in più su - a - vi no - te, E vez-zo-set - te Nin - - -
20
phe A Dia - na lor Dea ca - r'e de - vo - te, Con ar - mo-nia ce - le-st'as - si - se a un
Nin-phe A Dia - na lor Dea ca - r'e de - vo - te, Con ar - mo-nia ce - le - st'as - si -
A Dia - na lor Dea ca - r'e de-vo - te, Con ar - mo-nia ce - le - st'as - si - se a un
phe A Dia - na lor Dea ca - r'e de - vo - te, Con ar - mo-nia ce - le - st'as - si - se a un
Con ar - mo-nia ce - le - st'as - si - se a un

25
chia - ro fon - te, Cin - thio gen - til, Cin - thio gen - til fan
se a un chia - ro fon - te, fan ri - so - nar il mon - te, il
chia - ro fon - te, Cin - thio gen - til fan ri - so - nar il
chia - ro fon - te, Cin - thio gen - til fan ri - so - nar il mon - te, Cin -
chia - ro fon - te, Fan ri - so - nar il mon - te,
ri - so - nar il mon - te, fan ri - so - nar il mon - te,
mon - te, Cin - thio gen - til fan ri - so - nar il mon - te, Cin - thio gen -
mon - te, fan ri - so - nar il mon - te, fan ri - so -
thio gen - til fan ri - so - nar il mon - te, Cin - thio gen - til
fan ri - so - nar il mon - te, Cin - thio gen - til fan
30
fan ri - so - nar il mon - te.
til fan ri - so - nar il mon - te.
nar il mon - te.
fan ri - so - nar il mon - te.
ri - so - nar il mon - te.

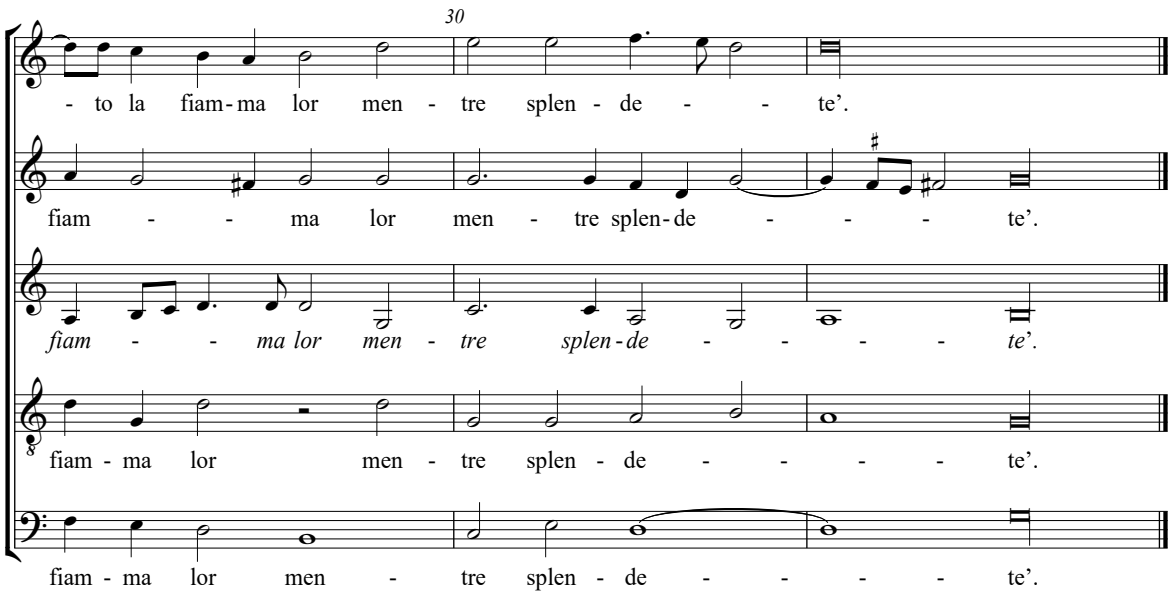
[n.10] AL LUME DELLE STELLE

Torquato Tasso, *Rime*

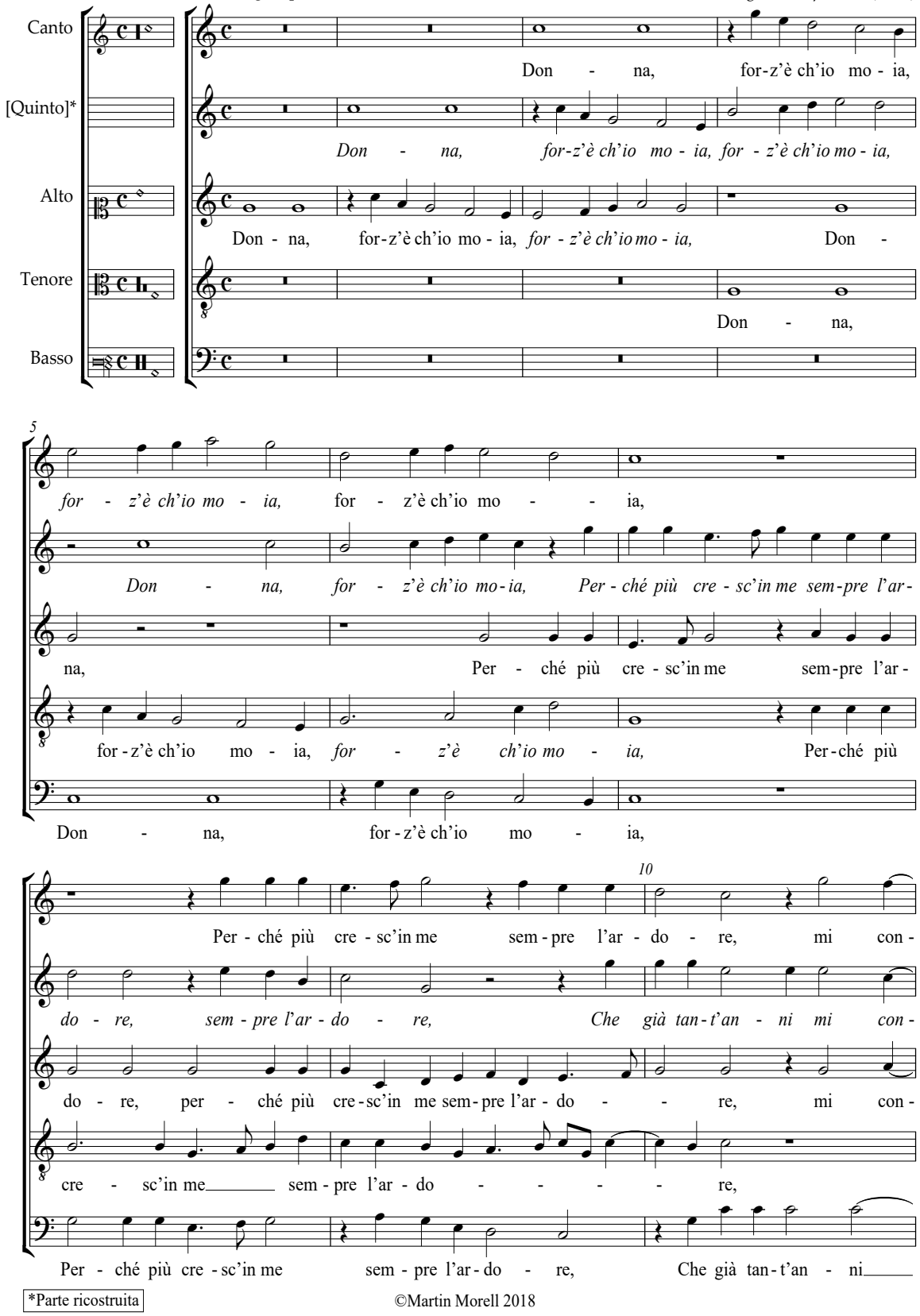
Francesco Maria Borelli, *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1599)

*Parte ricostruita

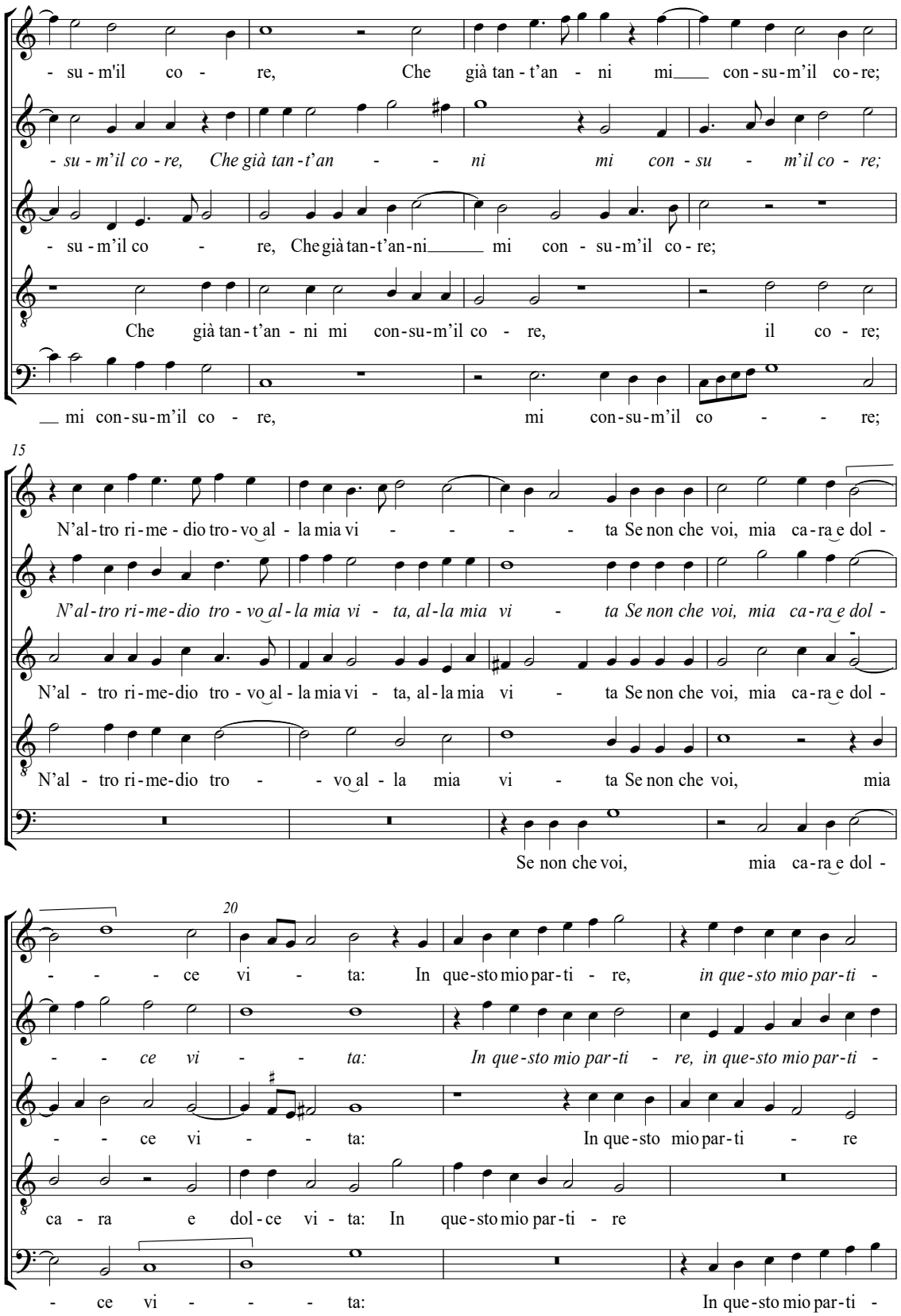
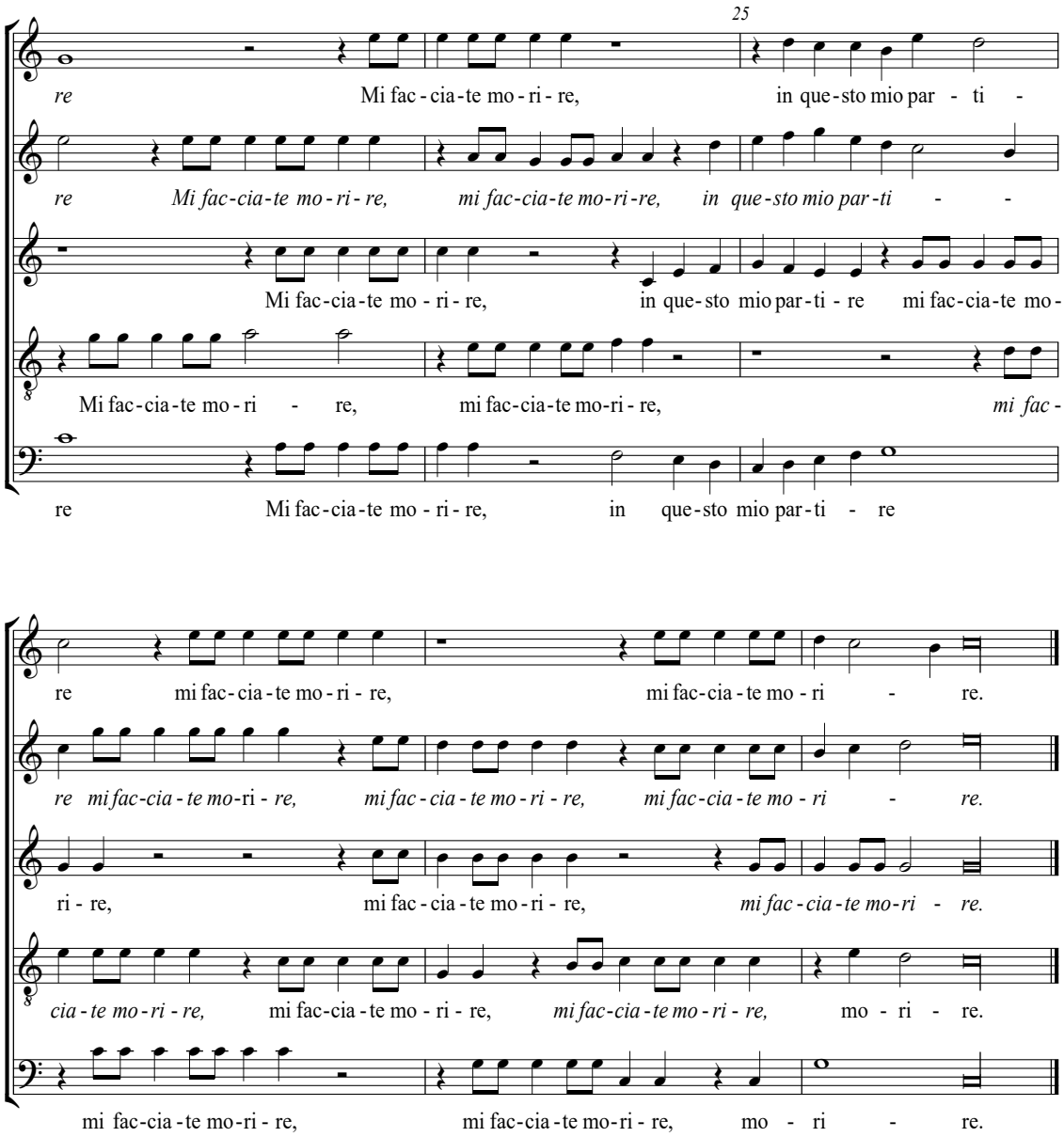
©Martin Morell 2018

Tenore mis. 9 pausa e ultima nota: *sic* nell'originale

Basso mis. 18-19 testo: *sic* nell'originale, emendazione suggerita tra parentesi

Alto mis. 22 seconda nota: Si nell'originale


30
- to la fiam - ma lor men - tre splen - de - - te'.
fiam - - ma lor men - tre splen - de - - - te'.
fiam - - ma lor men - tre splen - de - - - - te'.
fiam - ma lor men - tre splen - de - - - - te'.
fiam - ma lor men - tre splen - de - - - - te'.

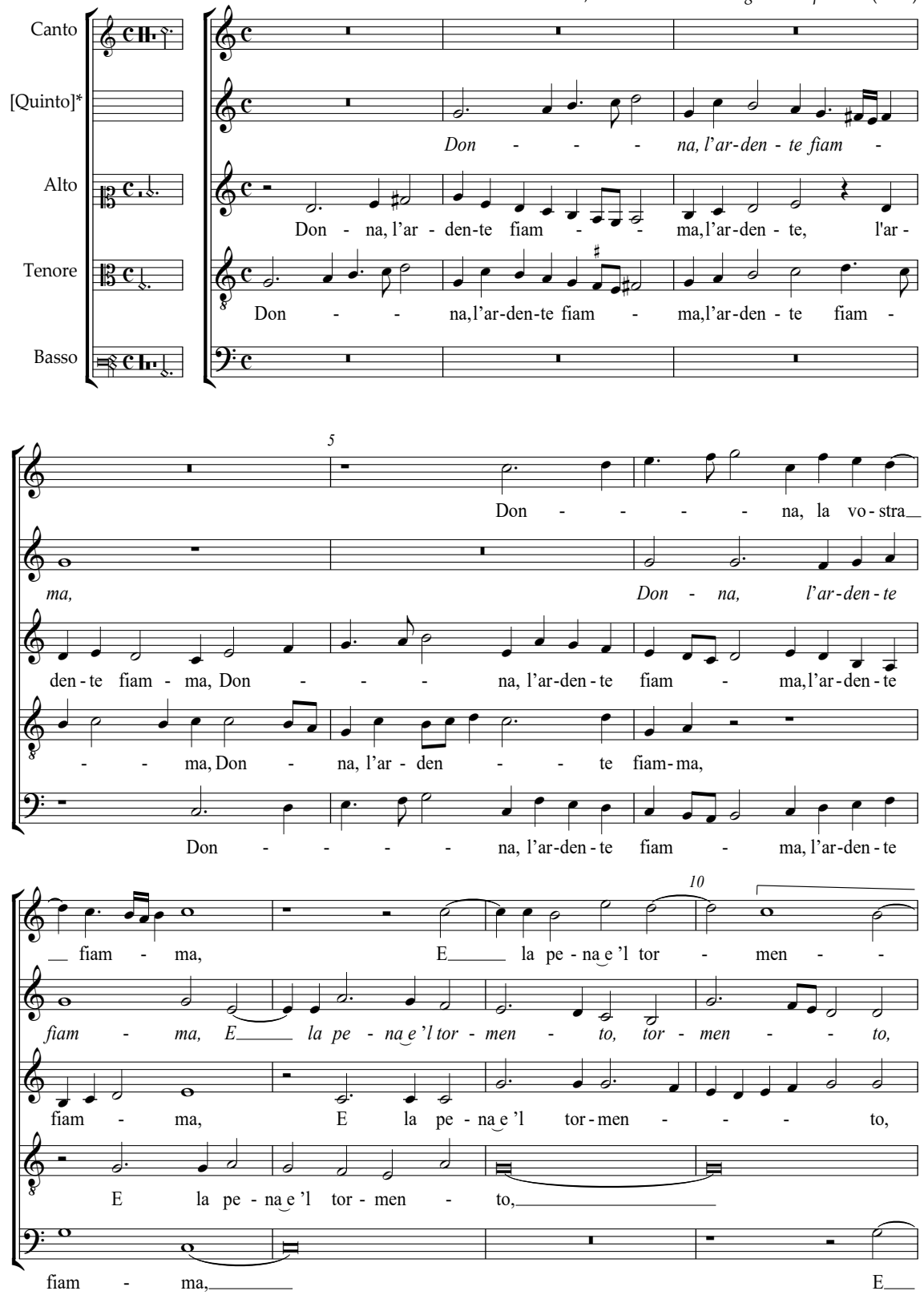
[n.12] DONNA, FORZ' È CH'IO MOIA

Giovanni Maria Bonardo, *Madrigali*, parte I — Francesco Maria Borelli, *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1599)

*Parte ricostruita

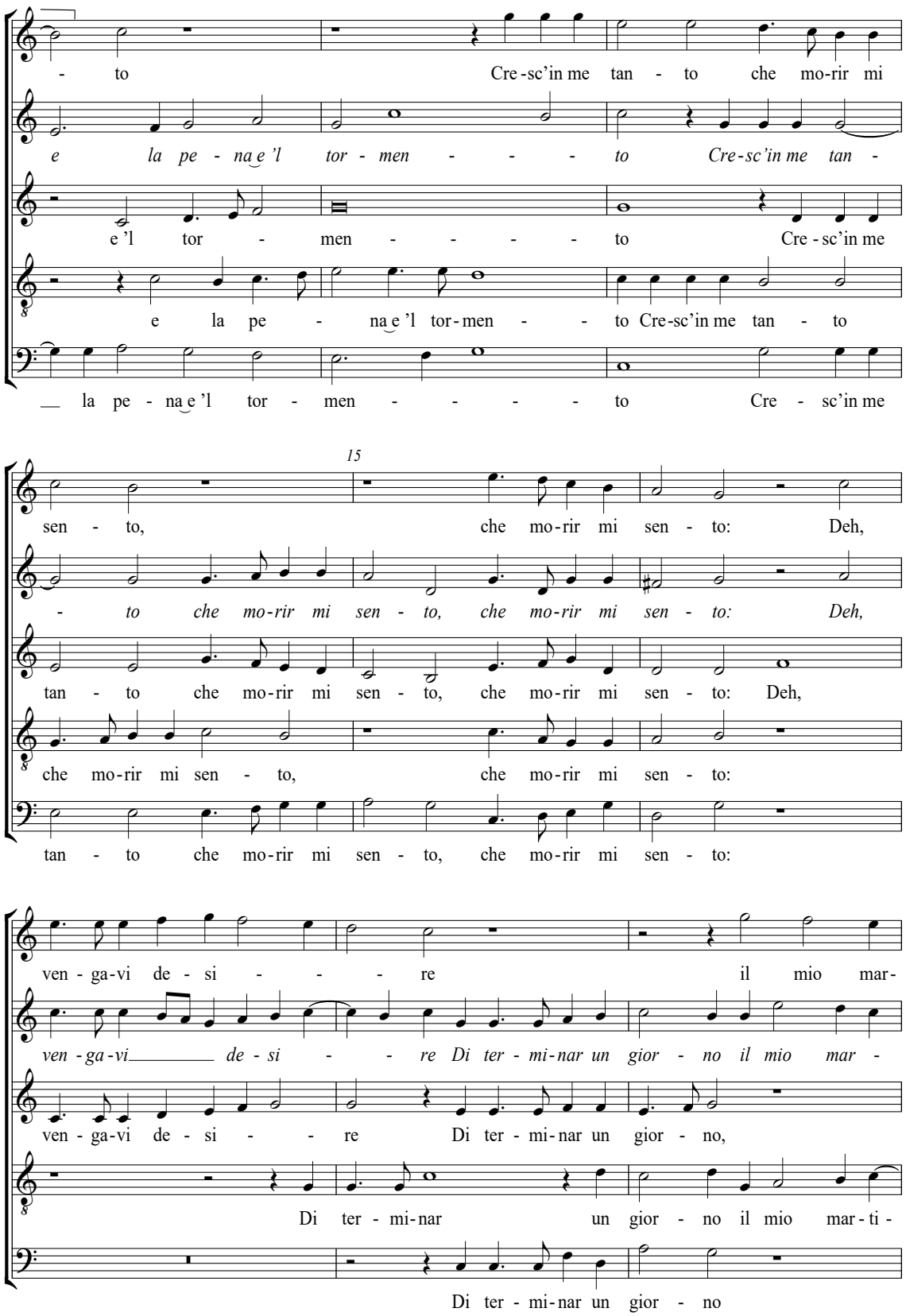
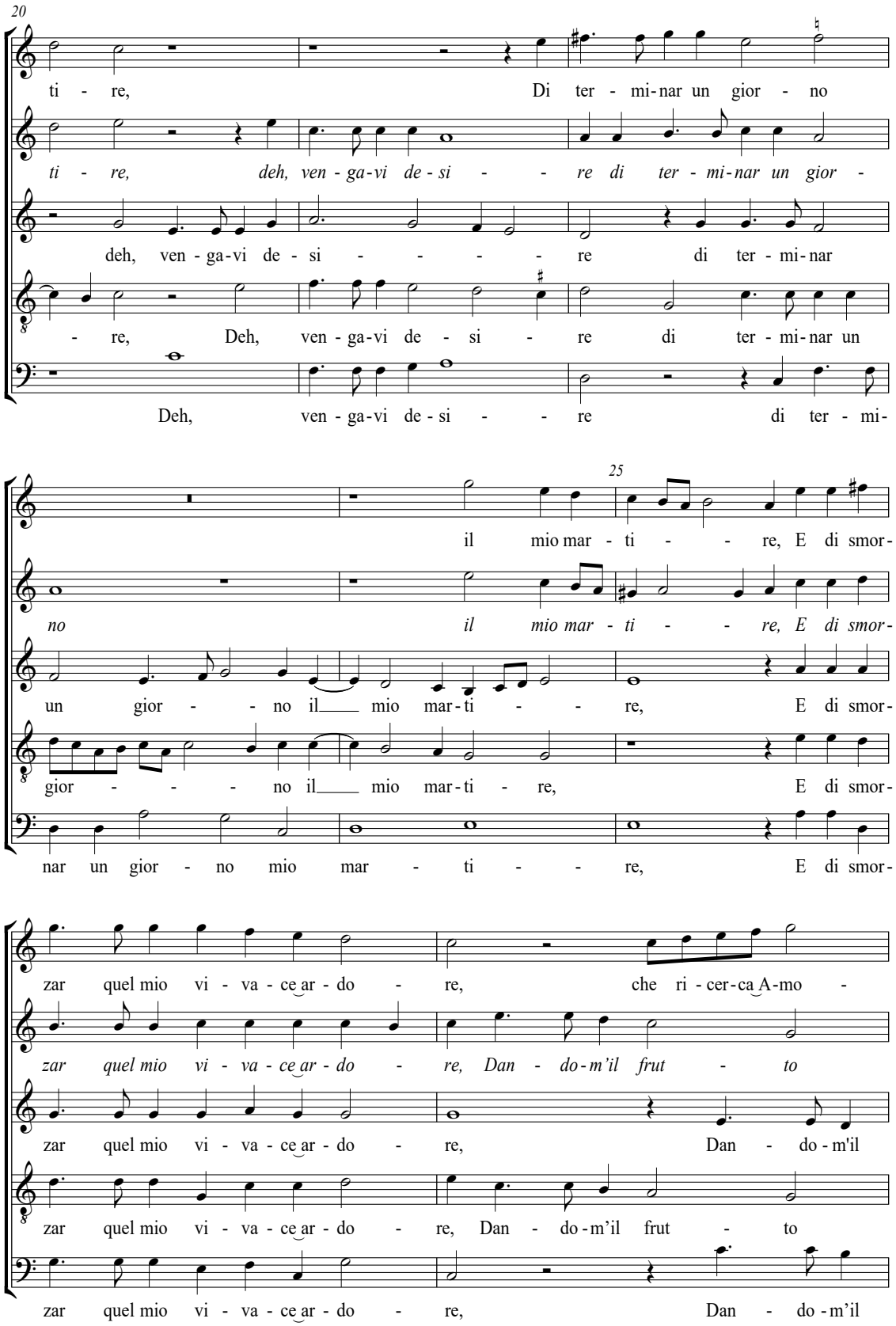
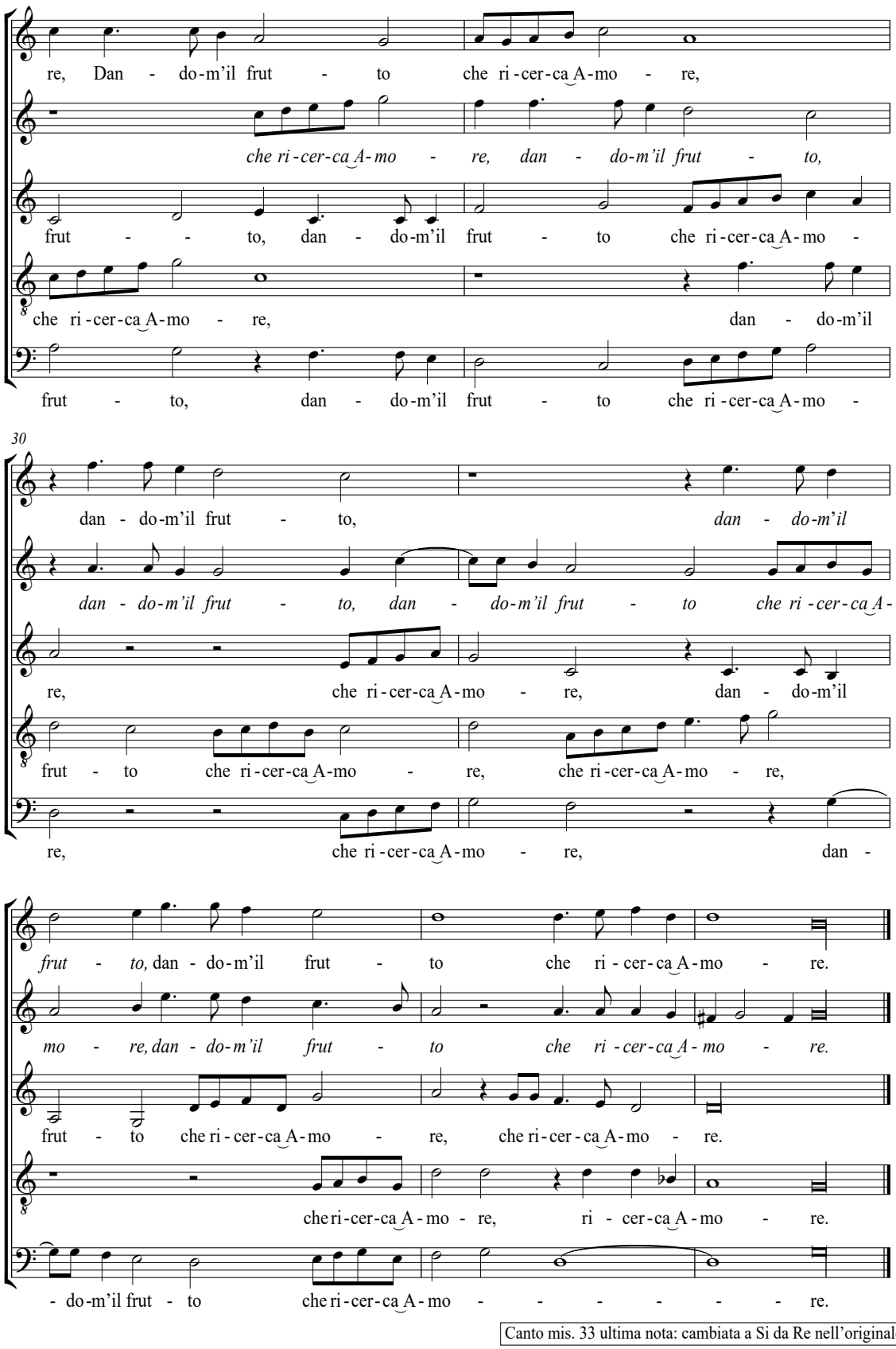
©Martin Morell 2018

- su - m'il co - re, Che già tan - t'an - ni mi con - su - m'il co - re;
- su - m'il co - re, Che già tan - t'an - ni mi con - su - m'il co - re;
- su - m'il co - re, Che già tan - t'an - ni mi con - su - m'il co - re;
Che già tan - t'an - ni mi con - su - m'il co - re, il co - re;
mi con - su - m'il co - re, mi con - su - m'il co - re;
15
N'al - tro ri - me - dio tro - vo al - la mia vi - ta Se non che voi, mia ca - ra e dol -
N'al - tro ri - me - dio tro - vo al - la mia vi - ta, al - la mia vi - ta Se non che voi, mia ca - ra e dol -
N'al - tro ri - me - dio tro - vo al - la mia vi - ta, al - la mia vi - ta Se non che voi, mia ca - ra e dol -
N'al - tro ri - me - dio tro - vo al - la mia vi - ta Se non che voi, mia
Se non che voi, mia ca - ra e dol -
20
- ce vi - ta: In que - sto mio par - ti - re, in que - sto mio par - ti -
- ce vi - ta: In que - sto mio par - ti - re, in que - sto mio par - ti -
- ce vi - ta: In que - sto mio par - ti - re
ca - ra e dol - ce vi - ta: In que - sto mio par - ti - re
- ce vi - ta: In que - sto mio par - ti -

25
re Mi fac-cia-te mo-ri-re, in que-sto mio par-ti-
re Mi fac-cia-te mo-ri-re, mi fac-cia-te mo-ri-re, in que-sto mio par-ti- -
Mi fac-cia-te mo-ri-re, in que-sto mio par-ti-re mi fac-cia-te mo-
Mi fac-cia-te mo-ri- re, mi fac-cia-te mo-ri-re, mi fac-
re Mi fac-cia-te mo-ri-re, in que-sto mio par-ti- re
re mi fac-cia-te mo-ri-re, mi fac-cia-te mo-ri- re.
re mi fac-cia-te mo-ri- re, mi fac-cia-te mo-ri- re, mi fac-cia-te mo-ri- re.
ri-re, mi fac-cia-te mo-ri-re, mi fac-cia-te mo-ri- re.
cia-te mo-ri-re, mi fac-cia-te mo-ri-re, mi fac-cia-te mo-ri-re, mo-ri- re.
mi fac-cia-te mo-ri-re, mi fac-cia-te mo-ri-re, mo-ri- re.

[n.20a] DONNA, L'ARDENTE FIAMMA *(proposta)*

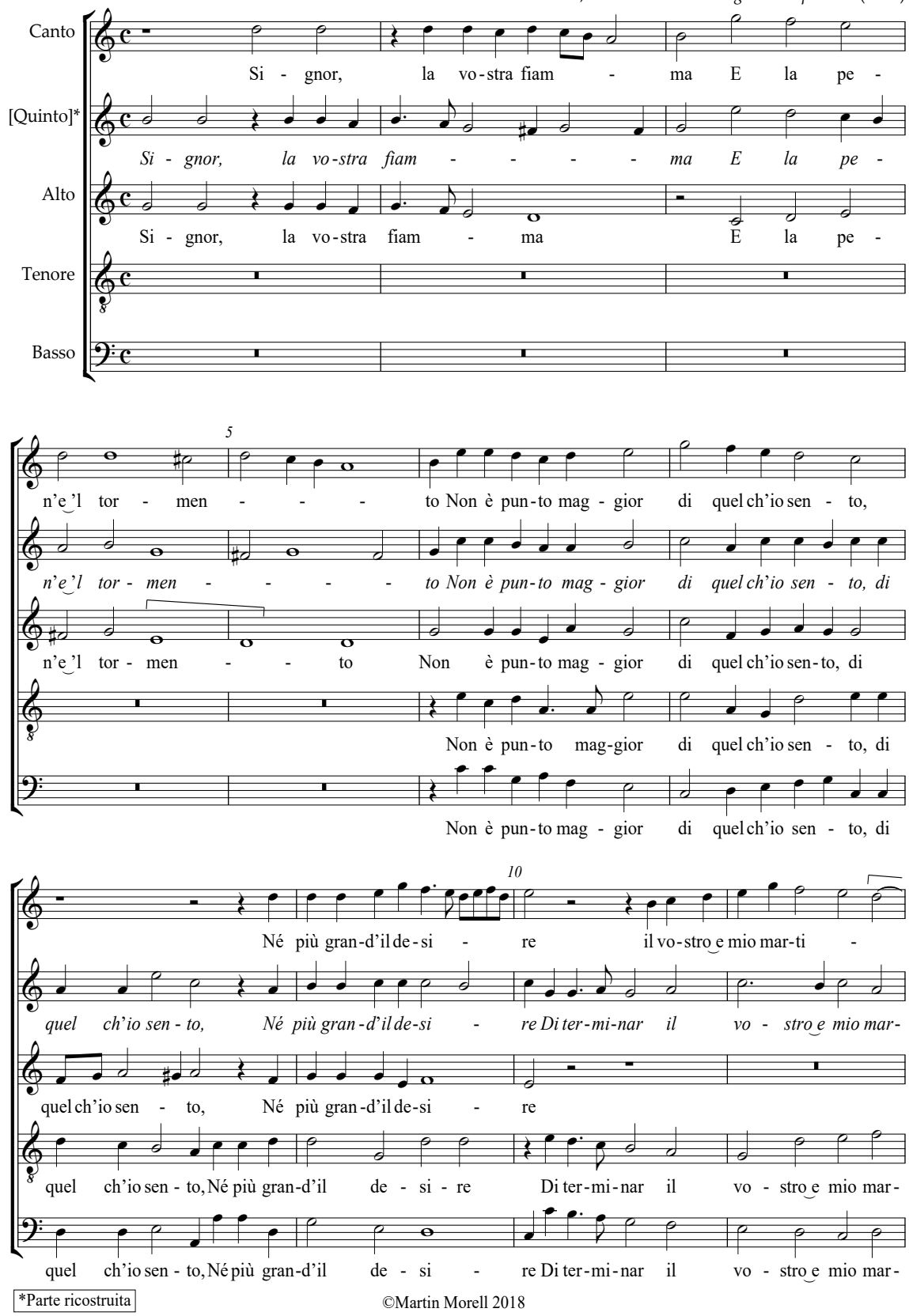
Leandro Mira

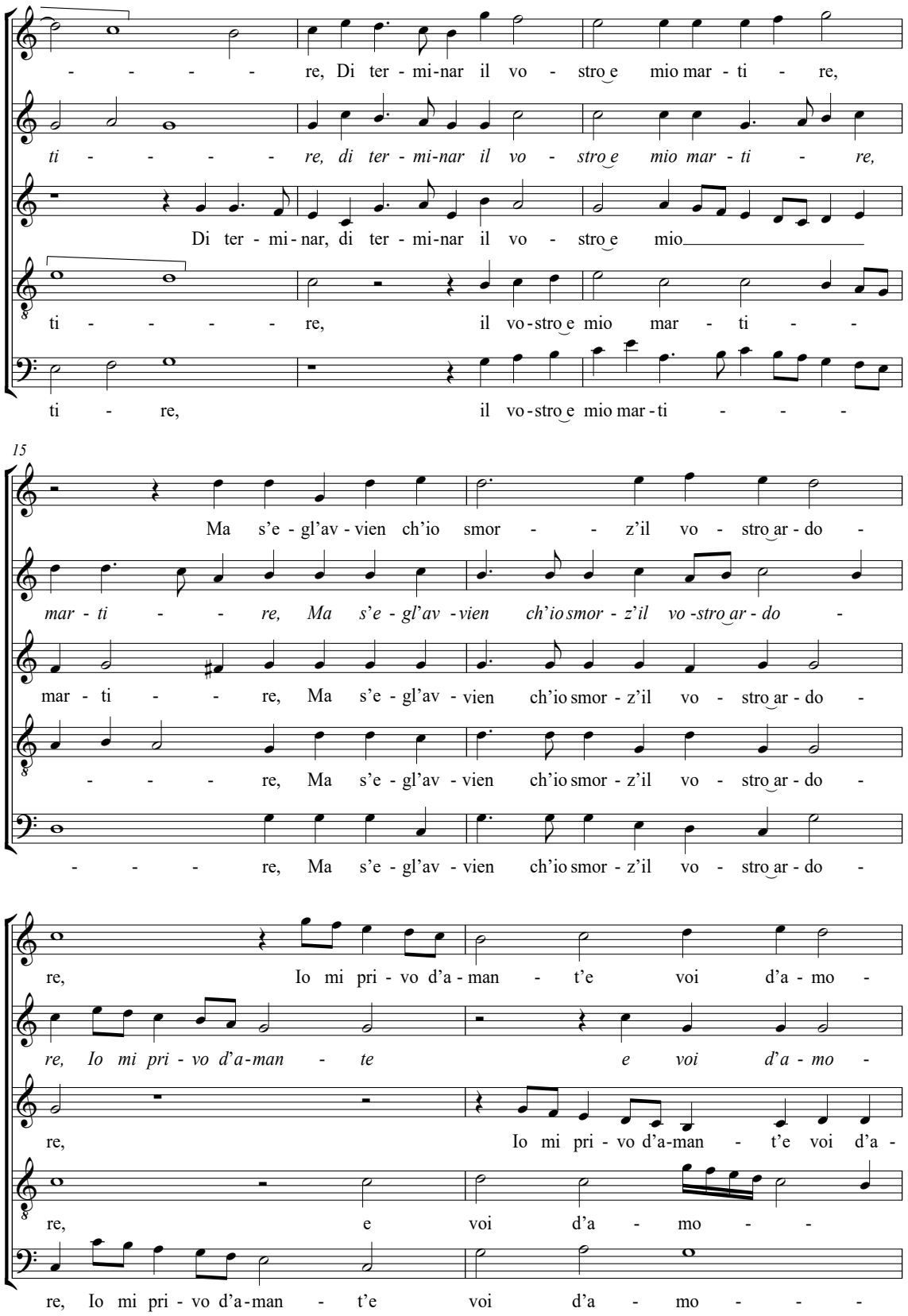
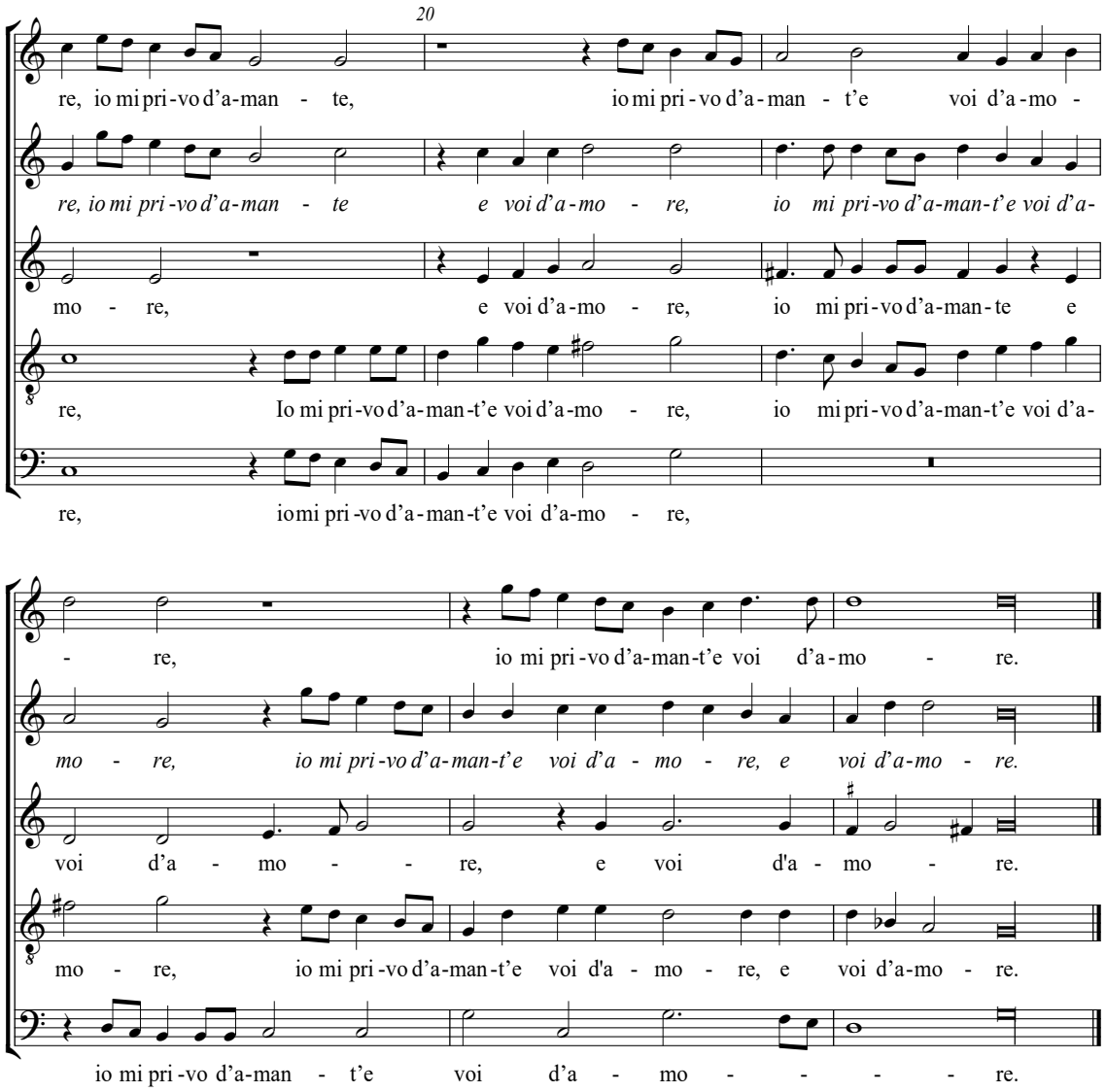
Francesco Maria Borelli, *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1599)

*Parte ricostruita

©Martin Morell 2018

Canto mis. 6, testo sotto le ultime 3 note: *sic* nell'originale

- to Cre-sc'in me tan - to che mo-rir mi
e la pe - na e 'l tor - men - - - - to Cre-sc'in me tan -
e 'l tor - men - - - - to Cre - sc'in me
e la pe - na e 'l tor-men - - to Cre-sc'in me tan - to
la pe - na e 'l tor - men - - - - to Cre - sc'in me
15
sen - to, che mo-rir mi sen - to: Deh,
- to che mo-rir mi sen - to, che mo-rir mi sen - to: Deh,
tan - to che mo-rir mi sen - to, che mo-rir mi sen - to: Deh,
che mo-rir mi sen - to, che mo-rir mi sen - to:
tan - to che mo-rir mi sen - to, che mo-rir mi sen - to:
ven - ga-vi de - si - - - re il mio mar-
ven - ga-vi de - si - re Di ter - mi-nar un gior - no il mio mar -
ven - ga-vi de - si - - re Di ter - mi-nar un gior - no,
Di ter - mi-nar un gior - no il mio mar-ti -
Di ter - mi-nar un gior - no

20
ti - re, Di ter - mi-nar un gior - no
ti - re, deh, ven - ga-vi de - si - - re di ter - mi-nar un gior -
deh, ven - ga-vi de - si - - - - re di ter - mi-nar
- re, Deh, ven - ga-vi de - si - re di ter - mi-nar un
Deh, ven - ga-vi de - si - - re di ter - mi-
25
il mio mar - ti - - re, E di smor-
no il mio mar - ti - - re, E di smor-
un gior - - no il mio mar-ti - - re, E di smor-
gior - - - no il mio mar-ti - re, E di smor-
nar un gior - no mio mar - ti - - re, E di smor-
zar quel mio vi - va - ce ar - do - re, che ri - cer-ca A-mo -
zar quel mio vi - va - ce ar - do - re, Dan - do-m'il frut - to
zar quel mio vi - va - ce ar - do - re, Dan - do-m'il
zar quel mio vi - va - ce ar - do - re, Dan - do-m'il frut - to
zar quel mio vi - va - ce ar - do - re, Dan - do-m'il

Canto mis. 33 ultima nota: cambiata a Si da Re nell'originale

[n.20b] SIGNOR, LA VOSTRA FIAMMA *(risposta)*

Leandro Mira — Francesco Maria Borelli, *Primo libro de' madrigali a cinque voci* (1599)

*Parte ricostruita

©Martin Morell 2018

- - - - - re, Di ter - mi-nar il vo - stro e mio mar - ti - re,
ti - - - - - re, di ter - mi-nar il vo - stro e mio mar - ti - re,
Di ter - mi - nar, di ter - mi-nar il vo - stro e mio
ti - - - - - re, il vo-stro e mio mar - ti - -
ti - re, il vo-stro e mio mar-ti - - -
15
Ma s'e - gl'av - vien ch'io smor - - z'il vo - stro ar - do -
mar - ti - - re, Ma s'e - gl'av - vien ch'io smor - z'il vo -stro ar - do -
mar - ti - - re, Ma s'e - gl'av - vien ch'io smor - z'il vo - stro ar - do -
- - - - re, Ma s'e - gl'av - vien ch'io smor - z'il vo - stro ar - do -
re, Io mi pri - vo d'a - man - t'e voi d'a - mo -
re, Io mi pri - vo d'a-man - te e voi d'a - mo -
re, Io mi pri - vo d'a-man - t'e voi d'a -
re, e voi d'a - mo - -
re, Io mi pri - vo d'a-man - t'e voi d'a - mo - - -

Alto mis. 21 settima nota: Fa nell'originale

Nuova catalogazione delle fonti manoscritte e a stampa delle opere di Clito Moderati conservate nella Biblioteca "G. Gabrielli" di Ascoli Piceno[1]

di Andrea Parissi

Il fondo musicale della Biblioteca Comunale "G. Gabrielli" di Ascoli Piceno risulta fin da subito un'eccezione rispetto all'organizzazione complessiva della struttura. Infatti, se per gli altri volumi (antichi e non) la collocazione è stata particolarmente studiata e registrata, i documenti del fondo musicale attendono ancora di essere ordinati. La documentazione, infatti, è stata per molto tempo conservata senza un particolare ordine e compressa su tre scaffali di un armadio della Sala Fabiani della Biblioteca, nella quale sono conservati i volumi antichi. A seguito del terremoto del 2016 si è provveduto a trasportare l'intero fondo in altra sede che si mostra meno accessibile della precedente. La nuova collocazione dei documenti musicali è un armadio metallico posto in un angolo in fondo ad un'ala della Biblioteca, in teoria non accessibile ai lettori poiché ospita gli uffici amministrativi, tra cui quello del Direttore. Se ora i documenti possono godere di più

1 Nell'anno accademico 1990/1991 è stata realizzata una catalogazione dell'intero fondo musicale della Biblioteca "G. Gabrielli" di Ascoli Piceno condotta dalla dottoressa Laura Chiappini; tale catalogazione è divenuta oggetto di dissertazione di laurea al compimento del corso in Paleografia e Filologia musicale presso l'Università degli Studi di Pavia, sede di Cremona. Nonostante tale dissertazione risulti essere l'unico catalogo del fondo musicale della Biblioteca ascolana, la struttura non ne possiede una copia definitiva, ma solo delle bozze non rilegate e incomplete. Ad una più attenta analisi del fondo si sono notate alcune imprecisioni e mancanze, in quanto, a volte, le voci del catalogo presentano informazioni rivelatesi non esatte o incomplete, specie per quel che riguarda le fonti manoscritte. Non di poco rilievo, infine, è risultata la necessità di aggiornamento del catalogo secondo le nuove normative RISM e SBN. Il presente saggio intende quindi proporre una nuova, più accurata e completa catalogazione delle opere di Clito Moderati, che come si vedrà, costituiscono una rilevante porzione del fondo musicale della Biblioteca ascolana.

spazio, la nuova collocazione non permette sicuramente una immediata visibilità e reperibilità, né tantomeno una consultazione agevole.

Nonostante queste problematiche sulla cura e manutenzione dei documenti musicali antichi, il fondo si rivela di grande interesse storico-culturale per la ricostruzione della storia e della vita musicale locale o per lo meno legata a personaggi nativi o attivi principalmente nel territorio piceno. Infatti manoscritti e stampe sono in maggioranza di compositori locali.

La tipologia delle fonti conservate è varia, dato che il fondo si è costituito per collezione di documenti musicali di epoche diverse, in seguito a lasciti e/o acquisti. Gran parte delle composizioni spaziano dalla seconda metà del Settecento fino ai primi anni del Novecento, anche se sono presenti fonti manoscritte antecedenti e stampe musicali più recenti acquisite negli ultimi anni. Si tratta, per la maggior parte, di musica manoscritta strumentale, vocale e operistica, presente anche in raccolte miscellanee (soprattutto del XVIII e XIX sec.) ad opera di compositori locali quali Angelo Seaglies, Nicolantonio Muzi y Vignola, Carlantonio Cristiani, Giovambattista Mastini, accanto a una cospicua parte di musiche di autori più noti come Pasquale Anfossi e Christoph Willibald Gluck. Tra la musica manoscritta è presente un nutrito *corpus* di musica per organo ad uso liturgico, con indicazioni sull'uso dei registri organistici, di interesse organologico per lo studio degli organi storici locali.

La musica a stampa consta quasi nella sua totalità di brani vocali (cori, duetti, romanze), da cui si può dedurre che erano destinati all'esecuzione da parte di cori e cantanti dilettanti. Le stampe di ultima acquisizione sono di autori contemporanei locali.

Non va dimenticato poi un cospicuo numero di stampe di teoria musicale.

Gran parte del fondo è costituito da libretti, molti dei quali non segnalati nei repertori, la maggior parte proveniente dal lascito di Cesare Mariotti, già direttore della Biblioteca e del Museo civico ascolani, molto utili per ricostruire l'attività drammatico-musicale della città dal 1749 al 1866. Infatti i libretti delle rappresentazioni ascolane compresi tra il 1749 e il 1800 segnalano la produzione di oratori, cantate e drammi sacri da tenersi nella Cattedrale di Ascoli Piceno o in altre chiese importanti della città. I libretti compresi tra il 1815 e il 1866 testimo-

niano l'attività del teatro ascolano Ventidio Basso, con rappresentazioni di opere serie (melodramma, melodramma tragico, dramma lirico, tragedia lirica), tra cui spiccano drammi belliniani, donizettiani e verdiani.[2]

Presso la Biblioteca sono conservati anche manifesti, locandine, programmi dal 1810 al 1960.[3]

Il *corpus* più interessante e importante del fondo musicale è sicuramente quello costituito dalle fonti manoscritte e a stampa di Nicola Lazzari (Ascoli Piceno, 1807 – 1881)[4] e Clito Moderati (Ascoli Piceno, 1830 – Roma, 1907).

Di Nicola Lazzari (violinista, direttore d'orchestra e compositore) la Biblioteca possiede un numero consistente di manoscritti, quasi tutti autografi e per lo più di musica strumentale (per organo, pianoforte e orchestra), acquistati nel 1945.

L'insieme dei manoscritti e delle stampe di Clito Moderati (di cui tratta il presente saggio) costituiscono un consistente numero di documenti rispetto al contenuto del fondo musicale e rappresentano un *unicum* nel loro genere, poiché il Moderati è stato l'unico compositore piceno nativo a non svolgere la sua professione a livello locale, ma nelle grandi città musicali italiane e all'estero. Più in particolare, i manoscritti risultano essere gli unici esemplari, allo stato della ricerca universalmente conosciuti, eccetto una polka-mazurka per pianoforte solo dal titolo *Adele*, datata 1852, conservata per un caso totalmente fortuito nella Biblioteca Diocesana di Ascoli Piceno; le stampe invece possono essere rintracciabili anche in altre città italiane e all'estero.

2 Laura Chiappini, *Catalogo delle opere musicali della biblioteca comunale "Giulio Gabrielli" di Ascoli Piceno*, dissertazione, diretta dal Prof. Mauro Guerrini, Università degli Studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale, Cremona, 1991, pp. 17-19

3 Gabriele Moroni, *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche. Primo censimento dei fondi musicali*, Firenze, Nardini, 1996, p. 47

4 Marco Pietrzela, *I Musicisti Piceni tra il XVIII e il XXI secolo. Biografie di artigiani del suono e musicisti piceni con notizie intorno alle corali*, [Ascoli Piceno], [Capponi], [2018], p. 191

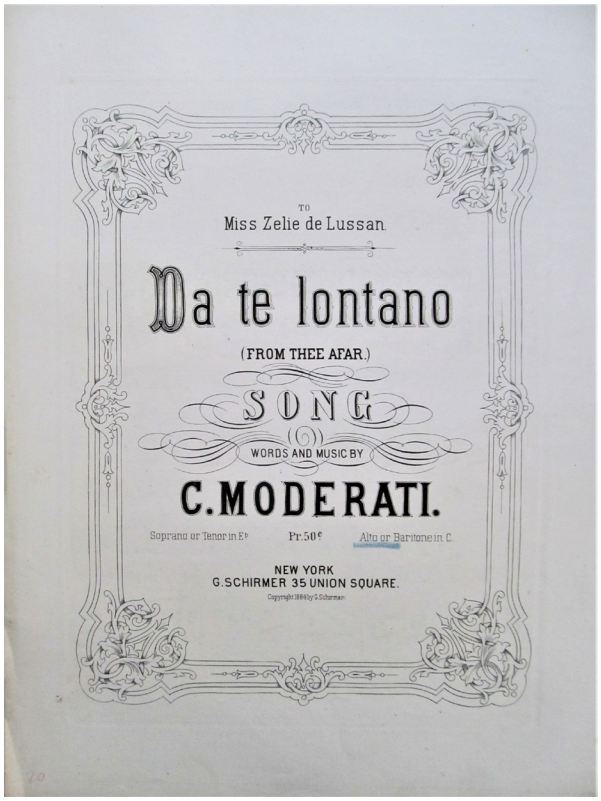



Figura 1. Frontespizio dell'edizione della canzone *Da te lontano (From thee afar)*, Biblioteca "Gabrielli", Ascoli Piceno

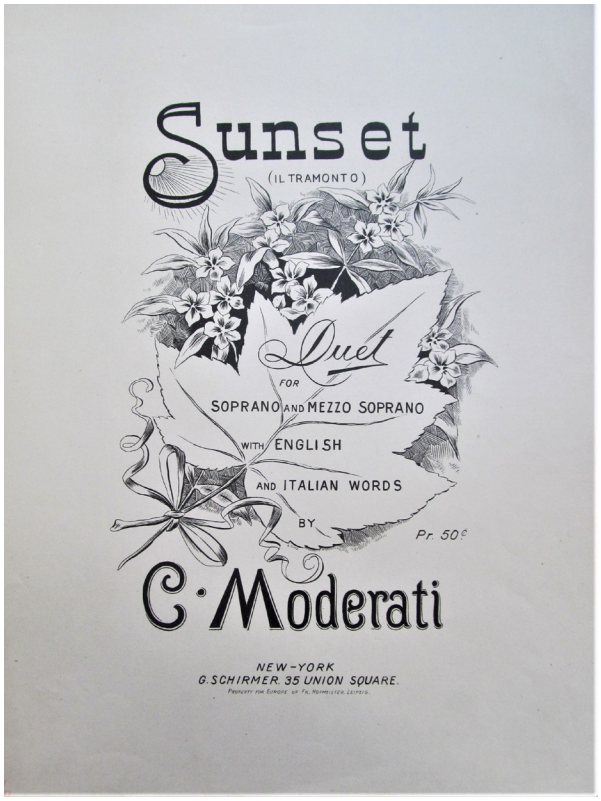



Figura 2. Frontespizio dell'edizione del duetto *Sunset (Il tramonto)*, Biblioteca "Gabrielli", Ascoli Piceno

Oltre alla musica la Biblioteca possiede un numero consistente di carteggi che ammontano a circa 130 pezzi tra lettere (comprese quelle di Alexander Dumas padre, Giovanni Sgambati e altri), cartoline, articoli di giornale, programmi di sala. Da segnalare i sette diari che il compositore intitolò *Lezzioni di canto* che registrano minuziosamente tutte le lezioni tenute da Moderati a New York e i resoconti dei viaggi oltreoceano durante il periodo 1878 - 1896. La struttura ha ottenuto tutto questo importante materiale da un unico lascito. L'inventario d'ingresso reca la dicitura: «Lascito delle opere a stampa e autografe fatte dalla Sis.ra C.ssa Teresa Mercatili ved. Cardi. Il 26 gennaio 1945 alla Civica Biblioteca di Ascoli Piceno». L'eredità musicale di Moderati, infatti, venne raccolta e conservata dal Dottor Cavalier Leone Cardi di Ascoli Piceno, come ci testimonia Riccardo Gabrielli nel suo articolo pubblicato nel periodico «Vita picena»[5] in cui, oltre ad

5 Riccardo Gabrielli, *Musicisti ascolani. Clito Moderati*, «Vita picena: settimanale cattolico», XL, 1939, n. 15

elencare la «preziosissima raccolta»,[6] esorta vivamente il Cavaliere a donarla, un giorno, alla Biblioteca Civica ascolana, la quale, a detta di Gabrielli, sarebbe stata la sede migliore per un tale patrimonio, evitando in questo modo che venisse «miseramente»[7] disperso. Nello stesso articolo Gabrielli si riprometteva, a nome della Biblioteca, «di dare pubblica audizione, dei più ispirati brani musicali del nostro geniale compositore».[8] Purtroppo nulla di tutto ciò è stato mai realizzato e il nome di Moderati è rimasto nell'oblio, tanto che nemmeno la popolazione ascolana è a conoscenza della sua persona. Nel suddetto articolo e in altri documenti, inoltre, non si fa rifermento a come il Cavaliere Cardi sia venuto in possesso dell'eredità musicale del compositore, il quale non risulta neanche avere discendenti a cui avrebbe potuto lasciare il proprio patrimonio.

Il presente saggio vuole essere un punto di partenza perché il nome e l'arte di Clito Moderati possano tornare a godere del merito, dell'ascolto e della stima di cui godettero vivente il compositore e perciò creare per Moderati le giuste condizioni per un serio, appassionato esame critico della sua attività e una rinnovata attenzione all'ascolto delle sue musiche, collocando la sua figura nel più ampio panorama internazionale.

Clito Moderati. La vita [9]e le opere

Clito Moderati nacque nel dicembre 1830 da un'agiata famiglia di negozianti di stoffa, figlio di Ferdinando Moderati. Fin da bambino rese evidenti i suoi interessi per il disegno e la musica, infatti cominciò a studiare violino all'età di 6

6 *Ibidem*, pagine non numerate
7 *Ibidem*, pagine non numerate
8 *Ibidem*, pagine non numerate
9 Fonti per la biografia di Moderati sono il manoscritto redatto da Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Dizionario dei musicisti marchigiani,* (Spa.1223:169; Rad. 1617v, 2083, 2403-15) conservato presso la Biblioteca comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata (d'ora in poi *I-MAC*)*;* di supporto al *Dizionario* è stata consultata la *Guida al Dizionario dei Musicisti Marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, a cura di Ugo Gironacci e Marco Salvarani, Ancona, Editori delle Marche, 1993, p. 154. Inoltre R. Gabrielli, *Musicisti ascolani*, cit*.,* p. 5; Massimo Di Sabatino, *Musicisti storici e liutai della Provincia di Ascoli Piceno*, [Ascoli Piceno], [Fast Edit Srl], [2013], p. 125-128.

anni, dimostrando perciò di non avere nessuna inclinazione per il commercio. Nel 1841, rimasto già orfano di madre, suo padre, dietro insistente consiglio del dilettante violoncellista ascolano Giovanni Vitali, mandò il figlio a studiare pianoforte e composizione dal maestro Gaetano Calvi, titolare della cappella musicale di Todi. Dopo due anni lo stesso Calvi scrisse al padre che egli non aveva più nulla da insegnare al giovane e gli consigliò di fargli completare gli studi al conservatorio.

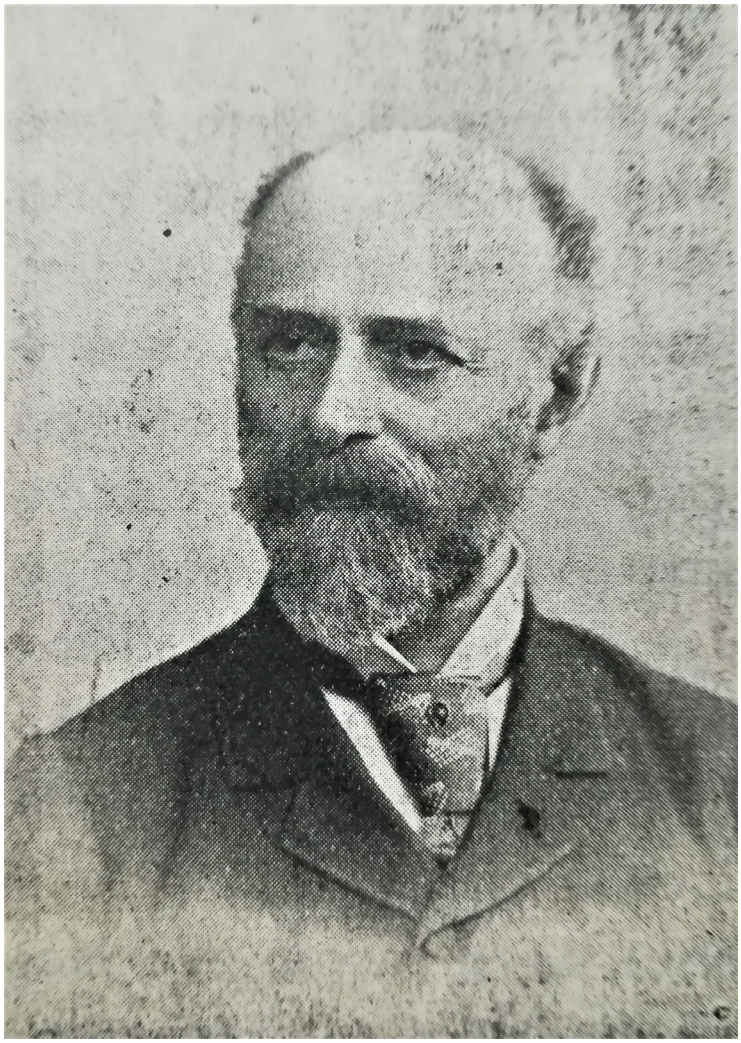


Figura 3. Fotografia di Clito Moderati in allegato all'articolo di Riccardo Gabrielli *Musicisti ascolani. Clito Moderati* («Vita picena: settimanale cattolico», XL, 1939, n. 15)

Fu così che Moderati fu iscritto al Conservatorio di Napoli, allora sotto la direzione di Saverio Mercadante, dove studiò armonia, contrappunto e composizione con i celebri maestri Gennaro Parisi, Carlo Conti e lo stesso Mercadante. Nel 1846, all'età di 16 anni, lasciò il Conservatorio con il Diploma di Compositore, Armonista e Accompagnatore e fu subito scritturato al Teatro San Carlo come maestro accompagnatore, opportunità che gli permise di collaborare con il celebre professore di canto Giacomo Guglielmi. Fu un'importante esperienza per il giovane Moderati, il quale poté praticamente studiare la voce umana e l'arte del canto, stando in stretto contatto con gli allievi del Guglielmi, i più celebri cantanti che allora si esibivano al San Carlo.

«Certifico che il sig. Clito Moderati di Ascoli, durante il tempo che è stato allievo del Collegio Reale, ha profittato con successo di ogni lezione, ossia contrapunto, composizione e canto, in modo che egli è capace di esercitare con onore, la sua professione. In fede, ecc. Saverio Mercadante Direttore del Conservatorio».[10]

Nel 1848 dovette interrompere momentaneamente la sua carriera poiché allo scoppio della guerra contro l'Austria si arruolò con la prima Legione dei volontari romani in Lombardia.

Per il carnevale del 1848/49 fu direttore d'orchestra per il Teatro Ventidio Basso nelle opere *Linda di Chamonix* di Gaetano Donizetti, *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova* di Vincenzo Fioravanti e *Chi dura vince* di Luigi Ricci (concertino Adelino Galeazzi e primo violoncello Michele Paielli).

Si stabilì in seguito a Firenze per frequentare la scuola di Pietro Romani; rivelatosi un valente violinista, fu scritturato nell'orchestra del Teatro della Pergola, dove suonò per circa dieci anni, non trascurando lo studio della composizione sotto la guida dei maestri Vincenzo Conti e Gioachino Rossini; nel frattempo si creò una splendida posizione quale professore di canto.

Nel 1849 diresse alcune opere presso il Teatro Alfieri di Firenze e tre anni dopo Rossini lo fece scritturare in qualità di direttore presso il teatro di Atene. Nel 1853 tornò a Firenze e in seguito, come ci testimoniano le cronache, diresse

10 R. Gabrielli, *Musicisti ascolani*, cit., p. 5

il teatro d'opera ad Ascoli e a Livorno per due stagioni.[11]

La grande stima del cigno pesarese verso Moderati è testimoniata da una lettera diretta al signor Bandini, impresario del Teatro della Pergola di Firenze: «Mio caro amico, Il Maestro Moderati è un giovane distintissimo per talenti e conoscenze musicali. La cagione di questa lettera è di raccomandarvelo caldamente. Egli ha terminato ora uno spartito e desidera sia rappresentato nel vostro Teatro. Io non ho veruna difficoltà di assicurarvi che questo spartito del giovane compositore ha tutte le qualità necessarie per assicurargli un buon successo e come ispirazione e come conoscenza dell'arte musicale. Ve lo raccomando con tutto lo impegno e abbiate fiducia nel vostro affezionatissimo Rossini».

L'interessamento di Rossini per il compositore ascolano è ampiamente manifestato in un'altra lettera: «Mio caro Maestro [Moderati] Vi accludo una lettera commendatizia per il sig. Bandini. Desidero che essa sia la più grande prova del Vostro merito; non ho potuto scriverla prima a causa della mia malferma salute. Vi auguro un felice successo e vi prego di servirvi del mio nome in tutte le opportunità in cui lo crediate necessario, essendo io sempre il vostro amico affettuoso. Rossini Bologna autunno 1856».[12]

Lo «spartito» di cui si parla è certamente il dramma lirico in quattro atti *Gonzalvo di Huesca*, su libretto di Giovanni Battista Canovai, prima opera del maestro, rappresentata per la prima volta al Teatro Ventidio Basso di Ascoli Piceno il 24 novembre 1855,[13] insieme alla cantata *Michelangelo Buonarroti* (sempre di Moderati, parole di Mariano Alvitreti) eseguita dal baritono Nicola Scarsi, tra il secondo e terzo atto dell'opera.

11 *I-MAC* Rad. 2412

12 R. Gabrielli, *Musicisti ascolani*, cit., p. 5

13 Gabrielli e Di Sabatino affermano che l'opera sia stata effettivamente rappresentata al Teatro della Pergola, l'anno seguente, ma non sono state ritrovate testimonianze che lo accertino.

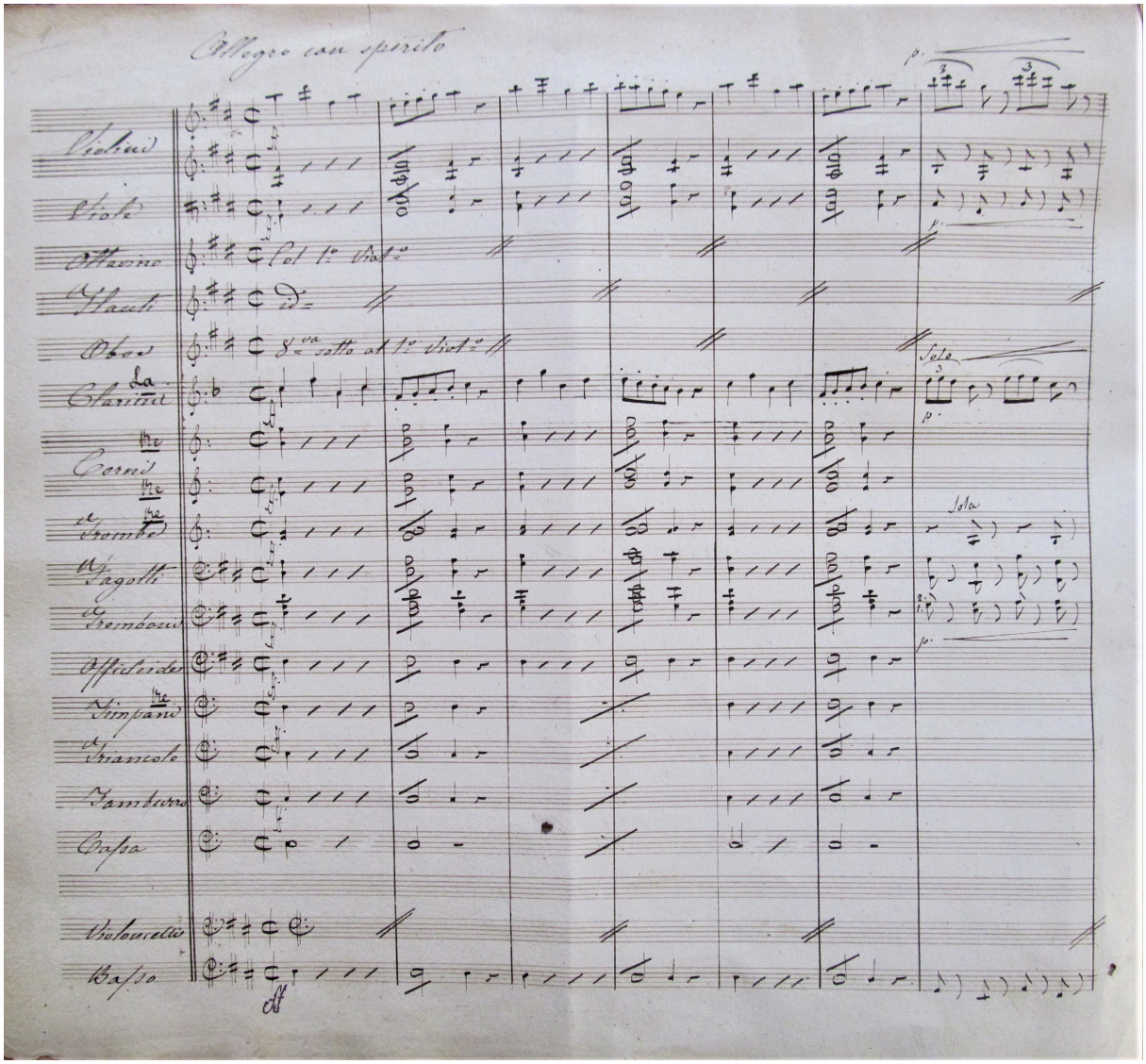
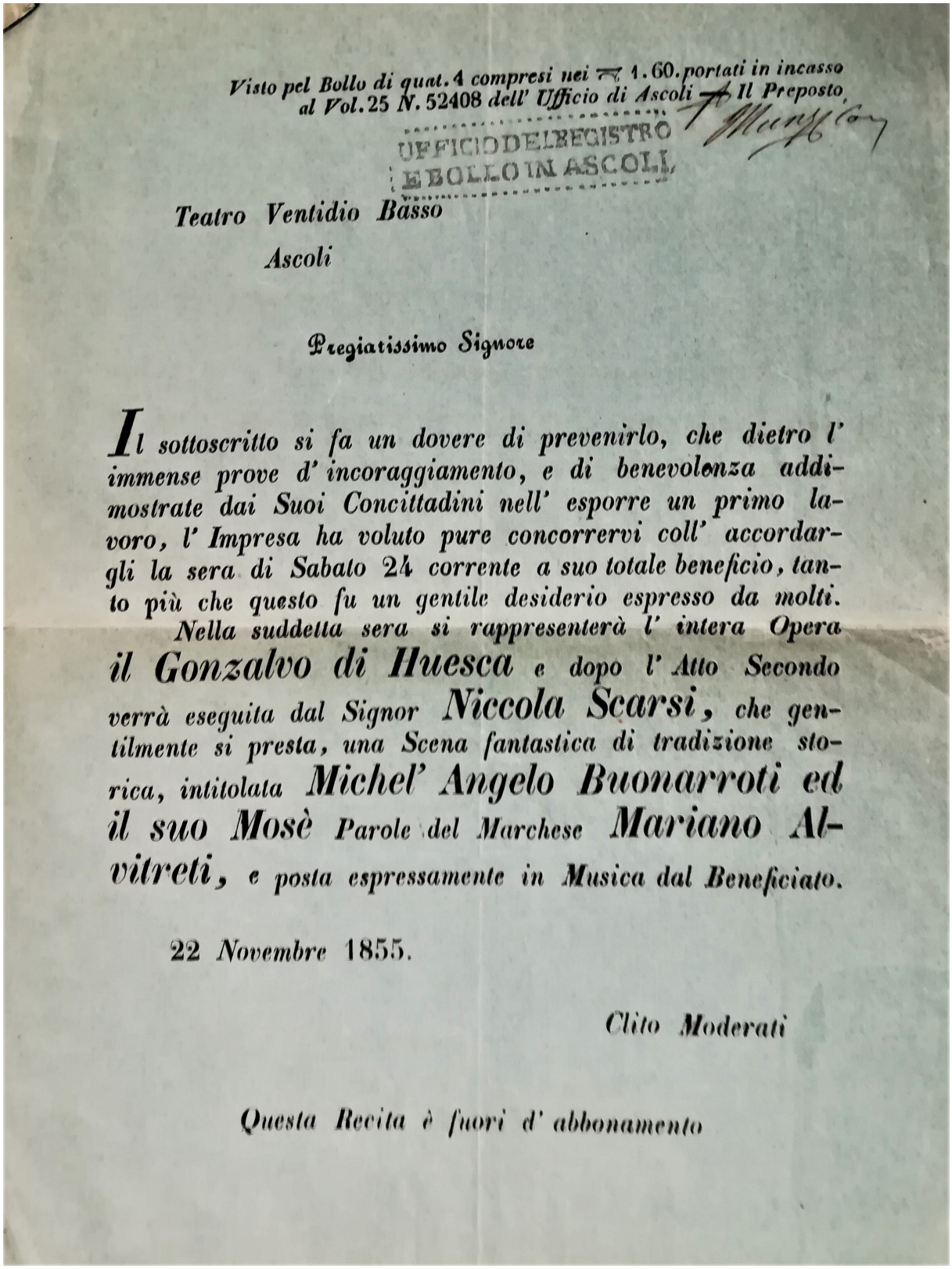



Figura 4. Incipit orchestrale autografo (1/I) dell'opera *Gonzalvo di Huesca/Il Cavaliere di Marillac* di Clito Moderati, Biblioteca "Gabrielli", Ascoli Piceno



Visto pel Bollo di qual. 4 compresi nei ~~£~~ 1.60. portati in incasso al Vol. 25 N. 52408 dell' Ufficio di Ascoli ~~£~~ Il Preposto,

UFFICIO DEL REGISTRO
E BOLLO IN ASCOLI

Teatro Ventidio Basso

Ascoli

Pregiatissimo Signore

Il sottoscritto si fa un dovere di prevenirlo, che dietro l' immense prove d' incoraggiamento, e di benevolenza addimostrate dai Suoi Concittadini nell' esporre un primo lavoro, l' Impresa ha voluto pure concorrervi coll' accordargli la sera di Sabato 24 corrente a suo totale beneficio, tanto più che questo fu un gentile desiderio espresso da molti.

Nella suddetta sera si rappresenterà l' intera Opera **il Gonzalvo di Huesca** e dopo l' Atto Secondo verrà eseguita dal Signor **Niccola Scarsi**, che gentilmente si presta, una Scena fantastica di tradizione storica, intitolata **Michel' Angelo Buonarroti ed il suo Mosè** Parole del Marchese **Mariano Alvitreti**, e posta espressamente in Musica dal Beneficiato.

22 Novembre 1855.

Clito Moderati

Questa Recita è fuori d' abbonamento

Figura 5. Comunicato della imminente rappresentazione dell'opera *Gonzalvo di Huesca* e della cantata *Michelangelo Buonarroti* di Clito Moderati , Biblioteca "Gabrielli", Ascoli Piceno

Il successo che ottenne il *Gonzalvo* nella patria del compositore è testimoniato dal poeta e scrittore Carlo Lozzi: «Avemmo contezza delle liete e ben fondate speranze, ch'egli seppe di se far concepire in Napoli, e come ottenne la stima e. benevoglienza de' maestri e condiscepoli e di tutti gl'intelligenti: onde ad ogni suo ritorno in patria volle, darci non dubbia prova del suo crescente profitto e con sinfonie e cantate, dalle quali traspariva studio e genio in sublime concordia. Ci è pur noto come in Firenze da parecchi anni sia reputato uno de' primi maestri, a cui s'affida la direzione delle musiche; e da quanti e quanto caldamente siano desiderate le sue lezioni, e le molte chiamate che ha avuto nelle più lontane parti. Ma tutti questi meriti sono un nulla appetto a quello di aver saputo teste deliziare i suoi concittadini e i molti forestieri accorsi in Ascoli per la fiera d'assegna, a'primi de'quali egli ha voluto consecrare. la sua grand'opera musicale - Gonzalvo d'Huesca - mettendola prima-volta sulle bellissime scene del nostro Ventidio Basso. Su molteplici pregi della quale noi non crediamo tornare; avendone fatta una giudiziosa esegesi e i più belli elogi i più riputati giornali di Firenze, e l'Arpa di Bologna».[14] A conclusione dell'articolo Lozzi dedica anche un sonetto al maestro Moderati e a se stesso come augurio ad entrambi gli artisti di poter portare in alto il nome della città di Ascoli[15] in Italia e nel mondo.

Tale fu la risonanza e il successo del *Gonzalvo* che Moderati fu immediatamente scritturato per una nuova rappresentazione per la successiva stagione al

14 «L'Album. Giornale letterario e di belle arti», XXII, 1856, vol. 21, pp. 395-396

15 Nati in riva del Tronto ambo i fiorenti
Giorni traemmo dell'età novella,
E al par disio speranze e sentimenti
Ci scorsero a seguir ciascun sua stella.
Tu cercator di musici concenti
Io d'arte un di reina or fatta ancella!
Ambo l'eterna Idea vaghi a ridenti
Forme sposar, onde la vita è bella. -
E a la terra natal dopo cotanto
Peregrinar sacriamo in prima oh come
Dolce tu la melode io non vil canto.
Ma oh sorte impari!.. tace ancor mio nome,
Te la Patria a ragion chiama suo vanto,
E d'immortale allór t'orna le chiome.
Carlo Lozzi

Teatro Comunale di Ferrara, da allestirsi entro il 22 maggio 1856. Purtroppo da un carteggio indirizzato al compositore si viene a sapere che l'opera, sebbene vivacemente voluta dall'impresario del Comunale di Ferrara, non approdò mai sulle sue scene, avendo Moderati ritirato le parti dell'opera già il 14 maggio, probabilmente in seguito alla condanna all'esilio impartito dal Governo Pontificio perché il giovane compositore si batté per l'indipendenza italiana. A seguito di ciò tentò di far rappresentare la sua opera in altri due teatri, prima di lasciare definitivamente l'Italia: alla Pergola di Firenze, come già visto dalla lettera di raccomandazioni di Rossini, e al Teatro Regio di Torino, come si può constatare dalla lettera di risposta di Angelo Mariani al compositore, in cui lo avvisava dispiaciuto che il teatro non era interessato a rappresentare opere nuove per quella stagione.

Moderati decise perciò di partire per Parigi, dove immediatamente si guadagnò la fama di professore di canto e di accompagnatore; fu direttore degli eleganti concerti privati dell'aristocrazia francese e, secondo le cronache,[16] diresse i teatri d'opera a Parigi, Lilla, Amiens, Douai e Nantes. Emilio Naudin, primo interprete di Vasco nell'*Africana* di Giacomo Meyerbeer scrisse a Madame Sasa nel 1858: «Se volete avere successi studiate col professore Moderati».[17]

Per la stagione del 1860 al Teatro Real (oggi National) de São Carlos di Lisbona diresse *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, che vide tra gli spettatori della rappresentazione del 15 febbraio anche il re Don Ferdinando II di Portogallo; in questa occasione fece scritturare per il ruolo del Paggio Elise Hensler, futura contessa d'Edla e moglie morganatica del sovrano portoghese.

L'anno seguente fu scritturato come direttore del Teatro Reale di Madrid dove rimase dieci anni con sporadici ritorni in Francia: è il suo primo lungo soggiorno in un paese straniero dopo aver lasciato l'Italia. A Madrid accettò la direzione del Teatro della Zarzuela, per il quale compose sei *zarzuelas*: *Margarita* (1864), *Los filibusteros* (1865), *El lago de las serpientes* (composta in collaborazione con José Rogel) e *Al son de los puritanos* (1866), *Los lirios del olvido* (1867) e infine *El diablo lo enreda* (1870).

16 *I-MAC* Rad. 2412
17 *I-MAC* Rad. 2413

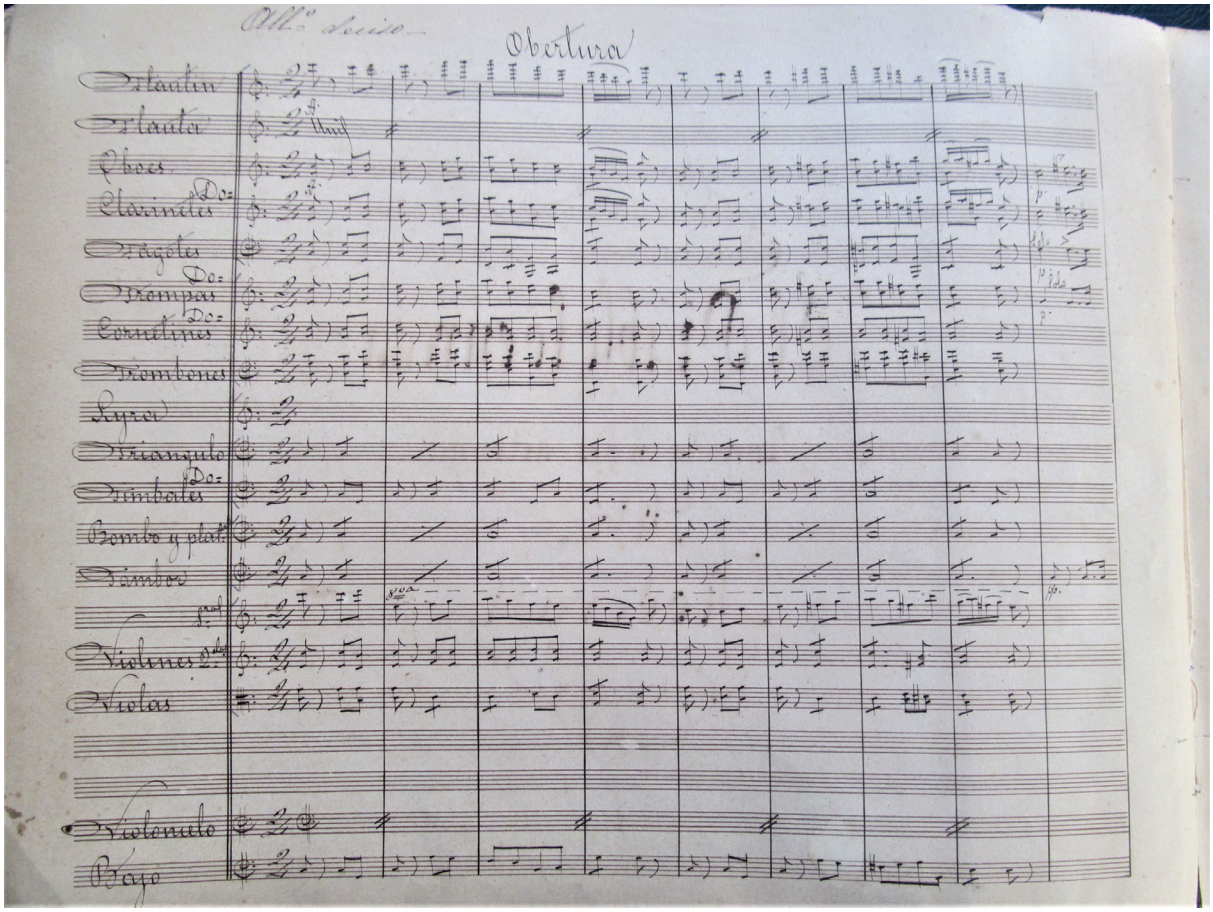



Figura 6. Incipit orchestrale autografo dell'"Obertura" della zarzuela *El diablo lo enreda* di Clito Moderati, Biblioteca "Gabrielli", Ascoli Piceno

Tutte ebbero grande successo, particolarmente *Los filibusteros*, *Al son de los puritanos* e *El diablo lo enreda.* Nel 1866 compose inoltre la musica del ballo *Dorina* per il Teatro Reale. Parallelamente continuò a svolgere la sua attività di eccellente e stimato insegnante di canto.

Nel 1871 si unì come direttore alla Grande Compagnia Tamberlick, grazie alla quale poté raggiungere il Messico, dove ottenne un grande successo e ricevette molti regali e corone, e L'Avana, dove rimase per due stagioni (1871-72 e 1872-73). Per la compagnia Tamberlick diresse *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata* di Giuseppe Verdi; *Lucrezia Borgia* e *La favorita* di Gaetano Donizetti; *La sonnambula* di Vincenzo Bellini; *Martha* di Friedrich von Flotow; *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini e *Roberto e il diavolo* di Giacomo Meyerbeer.

Si stabilì in seguito a New York, al numero 65 di Irving Place, e proseguì la sua attività come professore di canto, ottenendo da subito grande fama, impartendo lezioni ad artisti e dilettanti, alcuni dei quali ottennero numerosi successi (citiamo tra i tanti il baritono Emilio De Gogorza). Moderati soggiornò a New York per circa 20 anni, tornando di tanto in tanto nel Piceno, cogliendo l'occasione per organizzare concerti presentando musiche proprie e di autori suoi contemporanei. Nel 1888 partecipò come membro corrispondente all'Esposizione Internazionale di Musica di Bologna.

A New York tentò di far pubblicare da Schirmer parte dei suoi numerosi solfeggi, in una raccolta che avrebbe preso nome *12 Solfeggi Vocalizzi progressivi per Soprano*, dopo le numerose lettere di apprezzamento e lusinghe ricevute da colleghi e allievi a favore di tali esercizi. Da quella che sarebbe stata la Prefazione del volume, rimasta manoscritta, possiamo ricavare una presentazione professionale dettagliata del compositore ascolano: «Cavaliere dei Reali ordini di Carlo III (Spagna) e Corona d'Italia, Membro corrispondente dell'Ateneo Artistico e letterario di Madrid (Spagna), Società Artistico letteraria del Pilar (id)[18] Istituto Artistico Letterario dell'Avana (Cuba), Reale associazione di benemeriti Italiani di Palermo (Italia), Membro onorario delle Società filarmoniche di Firenze (Italia), Ascoli Piceno (id) Messicana (Messico), et Direttore per 25 anni dell'Opera Italiana nelle principali città d'Europa, dell'Avana e Messico».

Della vita privata del compositore conosciamo poco, anche perché non ci sono documenti che registrino il nome di una consorte;[19] tuttavia sappiamo per certo che ebbe una figlia – Mariannina – la quale dopo soli 14 mesi di matrimonio morì a causa di una complicazione dopo il parto (il figlio nacque morto) nel 1892 a New York. Lo stesso anno Moderati compose l'elegia per pianoforte *In memoria di mia figlia. Lagrime!*.

Nel 1896, dopo circa quarant'anni vissuti all'estero, decise di tornare in

18 Idem (N.d.A.)

19 Il certificato di morte del compositore (*I-MAC* Rad. 2404), infatti riporta lo stato civile di «ved. ignorasi di chi». Tuttavia dai diari delle lezioni di canto tenute a New York (conservati nella Biblioteca "G. Gabrielli" di Ascoli Piceno) il compositore riporta una visita a Parigi nel 1888 per liquidare i beni del suocero appena morto. Da questa notizia si può supporre che conobbe la moglie durante uno dei suoi soggiorni parigini.

Italia, dividendosi per lo più tra il Piceno e Roma. Nel 1898 pubblicò *La scuola del canto in Italia*, (Roma, F. Failli) raccolta di articoli estratti da «L'insegnante di musica. Giornale di Didattica e di Bibliografia musicale», diretto da Ida Nazari (I, n. 2, 7 e 8 –II, n. 1), su richiesta del Maestro Filippo Marchetti, a cui dedicò il testo stesso. In questa raccolta ampliata con ulteriori considerazioni Moderati riflette sulla situazione del canto e del suo insegnamento in Italia, mostrando una visione molto negativa della situazione contemporanea e mantenendo una posizione conservatrice. Rifiutata l'offerta di Teodoro Thommas di recarsi a Cincinnati come insegnante di canto nell'accademia cittadina, si stabilì a Roma, in via Colonna 52, dove morì di infarto il 19 febbraio 1907, all'età di settantasette anni.

Dalle testimonianze coeve e dalle numerosissime lettere di lode pervenuteci sul conto di Clito Moderati, constatiamo quanto egli sia stato apprezzato e stimato come esecutore, direttore e compositore, sia dal pubblico che dai colleghi musicisti e uomini di cultura. Ma è la sua figura di didatta quella che riscosse senz'altro i maggiori apprezzamenti, confermati dall'alta frequenza di allievi soprattutto a New York e dal successo che molti di questi ricevettero durante la loro carriera, come ci attestano i numerosi ritagli di giornale che il compositore conservò orgogliosamente.

Nonostante l'oblio seguito alla morte, in vita fu apprezzato molto anche come compositore, avendo portato «alto l'onore della musica italiana».[20]

Riportiamo qui anche una lettera del maestro Marchetti: «Roma 18 febbraio 1897. Caro Maestro Moderati, le sue composizioni da camera, e le sue idee sull'insegnamento del canto, mi provano che quanto sapevo già per fama è né più né meno che la verità. Ella è oltre che distinto ed elegante compositore di musica da camera, un vero maestro di canto, che conosce tutti i segreti di quella difficile arte, conseguenza della lunga pratica fatta. Accolga caro maestro l'omaggio della mia più viva ammirazione, e mi creda. Suo devotissimo, F. Marchetti».[21]

Moderati, infatti, si faceva portavoce di uno stile compositivo e dramma-

20 Marco Pietrzela, *I Musicisti Piceni tra il XVIII e il XXI secolo. Cronache musicali picene ed altre storie*, [Ascoli Piceno], Capponi, [2013], p. 88

21 Clito Moderati, *La scuola del canto in Italia*, Roma, tipografia F. Failli, 1898, pagine non numerate

turgico figlio della sua formazione al Conservatorio di Napoli, ovvero uno stile che possiamo ancora definire 'belcantistico', confermato anche dal suo acceso dissenso verso il trattamento della voce nella nuova musica, in particolar modo quella di Wagner, che lo portava ad auspicare la nascita di «un nuovo genio in questa terra del canto, che tutto accettando il progresso nelle forme, nel seguire il dramma, nel meglio armonizzare ed istrumentare, si rammenti che la voce umana è il più ricco, il più bello, il più espressivo di tutti gli istrumenti, come lo seppero Rossini, Donizzetti, Bellini, Pacini, Verdi, Weber, Gounod e Bizet ed altri».[22]

La produzione di Clito Moderati comprende sette lavori teatrali (un dramma lirico e sei *zarzuelas*), ma la maggior parte delle sue composizioni comprendono musica da camera vocale e strumentale: dalle semplici romanze per canto e pianoforte a cori con accompagnamento pianistico e/o strumentale, dai brani solistici per pianoforte a quelli per grande orchestra. Esigua è invece la produzione sacra.

Gonzalvo di Huesca o *Il Cavaliere di Marillac?*

Tutti gli scritti finora pubblicati sulla vita e la produzione di Clito Moderati sono accomunati da un'affermazione, che si è dimostrata erronea, secondo la quale il compositore ascolano oltre al *Gonzalvo* avrebbe scritto anche un'altra opera, mai rappresentata: *Il Cavaliere di Marillac*.

Effettivamente nel fondo della Biblioteca comunale ascolana è presente la partitura di un dramma lirico in quattro atti con questo nome del Cavaliere Canovai, nonché partitura e parti della Sinfonia, mentre vi risulta assente qualsiasi fonte riguardante il *Gonzalvo di Huesca*.

Leggendo la partitura tuttavia ci si rende conto che essa ha subìto delle modifiche, essendo presenti delle aggiunte a delle scene completamente tagliate (vedi *Catalogo,* n. 3) e delle parti testuali erase e coperte con i nomi dei personaggi. Un fatto curioso è stato trovare dei nomi all'interno della partitura che secondo il libretto manoscritto del *Cavaliere* conservato nella Biblioteca non sono presenti in quest'opera, ma piuttosto sono personaggi appartenenti al *Gonzalvo*. A questo

22 *Ibidem*, p. 7

punto si è fatta largo l'ipotesi di non escludere la possibilità che le due opere siano in realtà l'una la revisione dell'altra; due risultano essere le prove a convalidare la definitiva smentita dell'esistenza di due distinte opere italiane di Moderati: la prima è il confronto tra il libretto pubblicato per la prima del *Gonzalvo* e la partitura e libretto manoscritto del *Cavaliere,* che ha portato alla constatazione che si tratta per la maggior parte dello stesso libretto con ambientazione e nomi dei personaggi cambiati; la seconda prova ce la fornisce lo stesso Moderati, il quale racchiuse le parti d'orchestra per l'esecuzione parigina della Sinfonia del *Cavaliere* all'interno di un foglio su cui scrisse: «Sinfonia dell'Opera/ Il Cavaliere di Marillac, o/ Gonsalvo di Uesca di C. Moderati/ Parti di Orchestra» e lo stesso libretto insieme ad altri documenti all'interno di un altro foglio su cui annotò: «Libretto Il Cavaliere di Marillac/ (Gonsalvo di Huesca)/ e documenti di Ferrara».

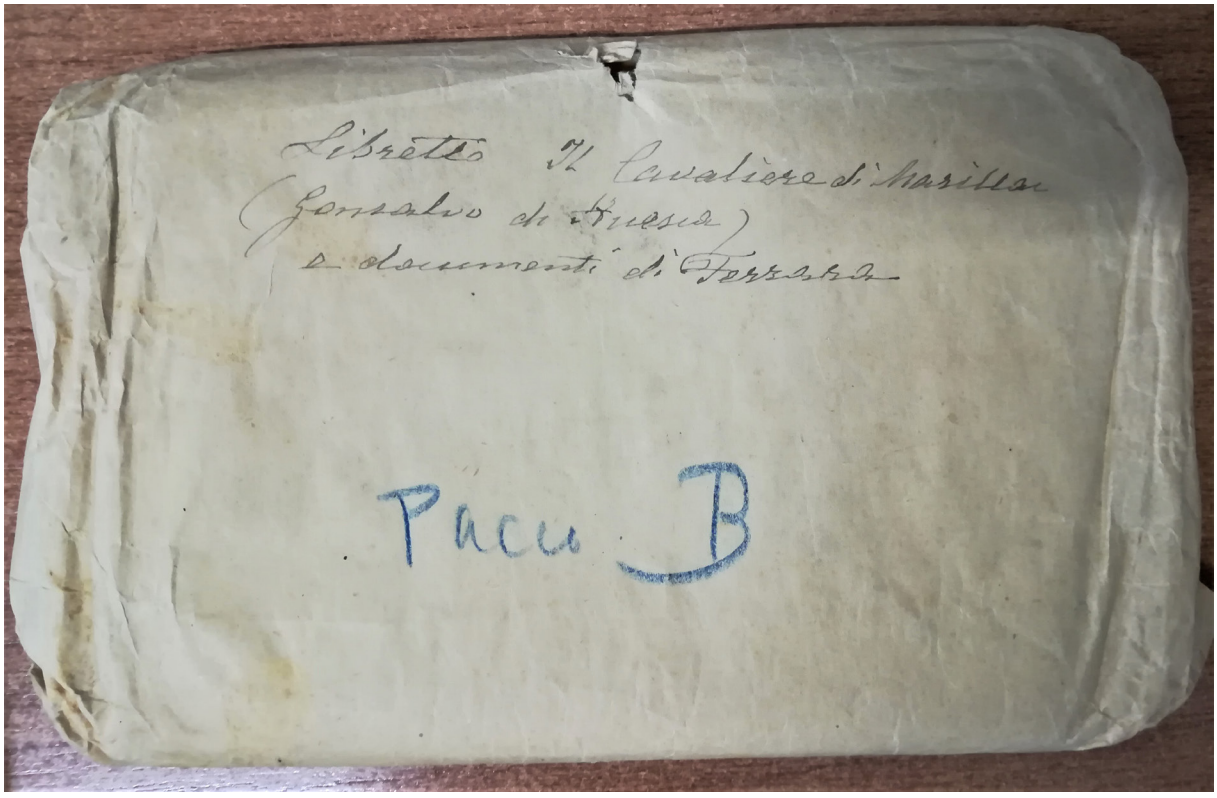


Figura 7. Foglio entro cui è conservato il libretto manoscritto autografo dell'opera *Il Cavaliere di Marillac* di Clito Moderati con indicazioni autografe sul contenuto, Biblioteca "Gabrielli", Ascoli Piceno

Non abbiamo documenti che ci informano delle motivazioni che spinsero il compositore ascolano a modificare la sua prima opera, ma possiamo affermare con certezza che la revisione avvenne tra l'estate del 1856 e la primavera del 1858, (ovvero dopo aver ritirato gli spartiti per la rappresentazione del *Gonzalvo* a Ferrara, che ricordiamo doveva tenersi entro il 22 maggio) e il suo soggiorno a Parigi: il 5 marzo 1858 Moderati tenne un concerto in cui fu eseguita la Sinfonia della sua opera che in questa occasione reca già il titolo di *Il Cavaliere di Marillac*, come ci testimonia il programma di sala conservato alla Biblioteca "G. Gabrielli". Tutto ciò fa presupporre che il compositore avesse revisionato la sua opera nel periodo in cui tentò di farla rappresentare con insuccesso in altri teatri italiani a seguito dell'esilio imposto dal governo pontificio.

Le differenze tra le due versioni riguardano sostanzialmente l'ambientazione e perciò anche i personaggi della vicenda. Dalla Spagna della seconda metà del XVI secolo la storia viene spostata alla Francia della prima metà del XVII secolo e i personaggi, perciò, sono stati così modificati: Gonzalvo di Huesca diventa il Cavaliere di Marillac, Rodrigo il re Luigi XIII, Ximena diviene Anna, Ferrante il Duca di Rochfort, Diego diventa Lesuer, Ines Luisa, il Conte di Gormaz De Rieux e Alfonso Sirois.

Ordinamento del catalogo

Sono qui catalogati tutti i materiali di interesse musicale composti o semplicemente rielaborati da Clito Moderati, conservati nella Biblioteca Comunale "G. Gabrielli" di Ascoli Piceno.

Il catalogo è stato redatto in riferimento alle norme RISM e SBN con le modifiche ed integrazioni rese opportune dalla fisionomia del fondo, come specificato di seguito.

MUSICA MANOSCRITTA

I manoscritti sono catalogati in quattro sotto-sezioni comprendenti:

I Opere teatrali (n. 1 – 21)

II Opere vocali (n. 22 – 49)

III Opere strumentali (n. 50 – 58)

IV Musica sacra (n. 59 – 61)

La descrizione dei materiali è così formulata:

- Numero di ordinamento e collocazione (segnatura)
- Titolo convenzionale tra parentesi quadre (come tutte le altre aggiunte del catalogatore, in questa ed altre sezioni)
- Riproduzione integrale del titolo originale della fonte e di quanto altro appaia nel frontespizio (eventuali omissioni sono evidenziate da «[…]» in questa come nelle altre sezioni)
- Dati bibliografici, descrizione della fonte
- Organico nell'ordine presente in partitura originale, elenco delle parti o eventuale presentazione in dettaglio se più autografi e/o copie o formati diversi correlati di organico o elenco delle parti
- Eventuali note
- Incipit musicale (secondo la fonte)

L'ordinamento è dato dal titolo delle composizioni o in mancanza di esso all'incipit testuale.

MUSICA A STAMPA

Per la musica a stampa (n. 62 – 75) le singole schede forniscono:

- Numero di ordinamento e collocazione (segnatura)
- Titolo convenzionale (quando necessario all'ordinamento; quando non compare sul frontespizio della fonte; quando il titolo originale non compare in lingua italiana)
- Titolo originale (edizione diplomatica del contenuto del frontespizio), luogo, editore, anno, numero pagine, formato in cm, eventuale codice identificativo ICCU, numero di lastra
- Numero delle copie in possesso della Biblioteca
- Eventuali note

ARRANGIAMENTI DA ALTRI AUTORI

I materiali sono catalogati secondo il seguente ordine:

I musica manoscritta (n. 76 – 77)

II musica a stampa (n. 78).

Le schede forniscono le stesse informazioni e nello stesso ordine già esplicati in precedenza per quando riguarda la musica originale di Moderati, con l'aggiunta del nome dell'autore dopo il numero di ordinamento e collocazione (segnatura).

CATALOGO

Tavola delle abbreviazioni e sigle[23]

Abbreviazione	**Significato**
A	contralto
arp	arpa
arr.	arrangiamento
b	basso
B	basso (voce)
Br	baritono
camp	campana
cart	carillon
cb	contrabbasso
cc	carte
cl	clarinetto
clno	clarino
cm	centimetri
cnta	cornetta
cor	corno
eh	corno inglese
fag	fagotto
fasc	fascicolo
fis	harmoniflüte
fl	flauto
gc	grancassa
magg	maggiore
min	minore
mm	misure
ms	manoscritto
Mzs	mezzosoprano
n	numero
nl	numero lastra
ob	oboe
obbl	obbligato
of	oficleide
orch	orchestra
org	organo

23 Per le abbreviazioni e sigle si è scelto di seguire quelle proposte dall'URFM

ott	ottavino
pf	pianoforte
pf-qt	pianoforte a 4 mani
S	soprano
sec	secolo
str	strumenti
T	tenore
tamb	tamburo
timp	timpani
tr	tromba
trb	trombone
triang	triangolo
V	voce
vl	violino
vla	viola
vlc	violoncello
vol	volume

MUSICA MANOSCRITTA

I. Opere teatrali

1 - FMus.ModeC.Ms.1/I

[Al son de los Puritanos, 3 V, coro, orch.]

Al Suen [sic] de los Puritanos/ Zarzuela en/ Un Acto/ Musica di/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 1, 42. 310 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II, cl I-II[24], cor I-II, tr I-II, fag I-II, trb I-II-III, triang, timp, S (*Victoria*), T (*Don Ricardo*), B (*Don Pedro*), coro (S, A, T, B), vlc, cb

24 La presenza di 'clarino' e 'clarinetto' è data dal fatto che i due termini compaiono per numeri musicali diversi. Si è molto propensi a credere che Moderati intendesse sempre per 'clarino' il clarinetto.

cc. 1-42 di ms FMus.ModeC.Ms.1

2 - FMus.ModeC.Ms.2

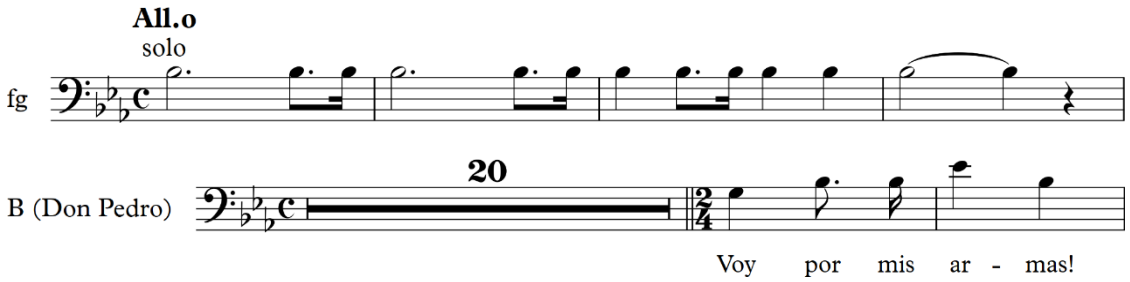
[Al son de los puritanos. Voy por mis armas!, 2 V, coro, orch., mib magg.]

N° 4 All° = Ricardo – D. Pedro, y Coro =/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 12, 310 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob, clno in sib, cor in mib, tr in mib, fag, trb, timp in mib, triang, T (*Don Ricardo*), B (*Don Pedro*), coro (S, T, B), vlc, cb

Scena eliminata poiché non compare in FMus.ModeC.Ms.1/I



3 - FMus.ModeC.Ms.3

[Il cavaliere di Marillac, 4 atti, 8 V, coro, orch.]

Il Cavaliere di Marillac/ Del M.tro Moderati

Autografo, metà 19 sec., partitura, 2 vol., (cc. 136, 102), 270 x 360 mm

Br (*Cavaliere di Marillac*), B (*Luigi XIII*), S (*Anna*), B (*Duca di Rochfort*), T (*Lesuer*), S (*Luisa*), T (*De Rieux*), B (*Sirois*), coro (S, A, T, B), ott, fl I-II, ob I-II, clno I-II, fag I-II, cor I-II, tr I-II, trb I-II-III, of, timp, triang, gc e pt, tamb, vl I-II, vla, vlc, cb, banda

Le cc. 30-35, 89-98, 114-136 del primo vol. e le cc. 5-16, 32-39, 93-94, 100-102 del secondo sono di formato 240 x 320 mm e tipo di carta differente

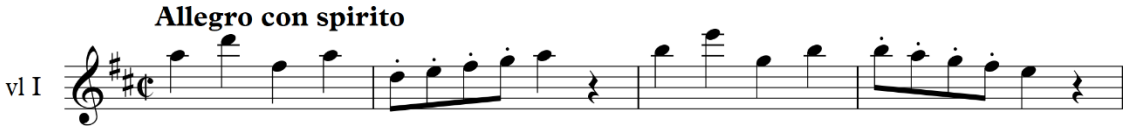
4 - FMus.ModeC.Ms.4

[Il cavaliere di Marillac. Sinfonia, orch., re magg.]

Sinfonia per Orchestra/ dell'Opera seria in 4 Atti, Il Cav.re di Marillac/ Dell'Avv.to G. B. Canovai/ Musica del M.tro/ C. Moderati/ Composta e rapp.ta nel 1855

Autografo, II metà 19 sec., partitura, cc. 23, 1. 285 x 325 mm

vl I-II, vla, ott, fl I-II, ob I-II, clno I-II in la, cor I-II in re, cor III-IV in re, tr I-II in re, fg I-II, trb I-II-III, of, timp in re, triang, tamb, gc, vlc e cb

Foglio guida iniziale e prima carta incollati

5 - FMus.ModeC.Ms.5

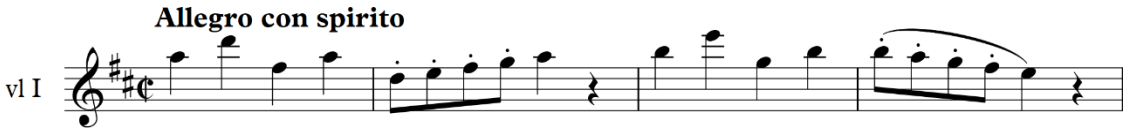
[Il cavaliere di Marillac. Sinfonia, orch., re magg.]

Sinfonia/ Il Cavaliere di Marillac/ del Mtro/ Moderati

Copia, II metà 19 sec., 42 parti, cc. 214, 1. fomati diversi

Presentazione: 41 parti, cc. 210, 315 x 220 mm: 7 vl I, 6 vl II, 2 vla, ott, fl I-II, ob I, ob II, cl I in la, cl II in la, fg I-II, fg II, cor I-II in re, cor III-IV in re, 2 cnta in re, trb I-II, trb III, of, 2 vlc, 3 cb, 2 vlc e cb, timp in re, tamb, triang, gc e pt; 1 parte, cc. 4, 350 x 265 mm: vl I

In molte parti si nota la filigrana “Lard 25, R. Feyedau, Paris”

Parti raccolte in un foglio su cui Moderati ha scritto *Sinfonia dell’Opera/ Il Cavaliere di Marillac, o/ Gonsalvo di Uesca di C. Moderati/ Parti di Orchestra*

6 - FMus.ModeC.Ms.6

[El diablo lo enreda, 2 atti, 8 V, coro, orch.]

El Diablo lo enreda/ Zarzuela en dos actos del/ M^tro^/ Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 1, 149, 1. 270 x 350 mm

ott, fl I-II, ob I-II, cl I-II, fag I-II, cor I-II, cnta I-II, trb I-II-III, arp, triang, timp, gc e pt, tamb, vl I-II, vla, S (*Isaura*), S (*Rita*), A (*Marchesa di Tivoli*), T (*Alfredo*), T (*Andres*), T (*Notario*), B (*Barone di Trapani*), B (*Conte di Capua*), coro (S, T, B), vlc, cb

7 - FMus.ModeC.Ms.7

[Los filibusteros, 3 atti, 7 V, coro, orch.]

Los Filibusteros/ Zarzuela en tres actos/ Original de/ Moreno Gil/ Musica/ del Maestro C. Moderati/ Original/ C. Moderati/ Madrid

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 1, 222. 300 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II, cor I-II, tr I-II, fag I-II, trb I-II, triang, timp, gc e pt, cor, camp, arp, S (*Estela*), S (*Laura*), T (*Pablo*), T (*Dottor Sousa*), T (*Andres*), Br (*Eduardo David*), B (*Daniel*), coro (S, T, B), vlc, cb

Mancante piatto posteriore della copertina

8 - FMus.ModeC.Ms.8

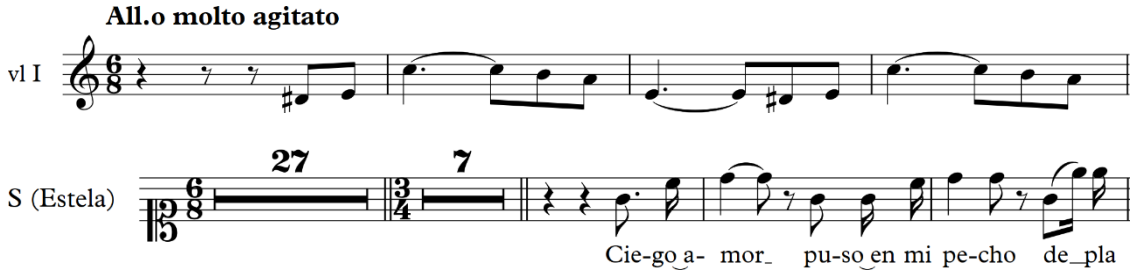
[Los filibusteros. Ciego amor, S, orch., do magg.]

Acto 3ro/ Allo molto agitato Romanza Estela (Tiple)/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura incompleta, cc. 10, 305 x 320 mm

vl I-II, vla, fl, eh, ob, clno, cor, tr, fag, trb, timp, arp, S (*Estela*), vlc, cb

Abbozzo mancante di tutta l'orchestrazione, eccetto le parti di S (*Estela*) e qualche sezione di vl I, b, fl, eh

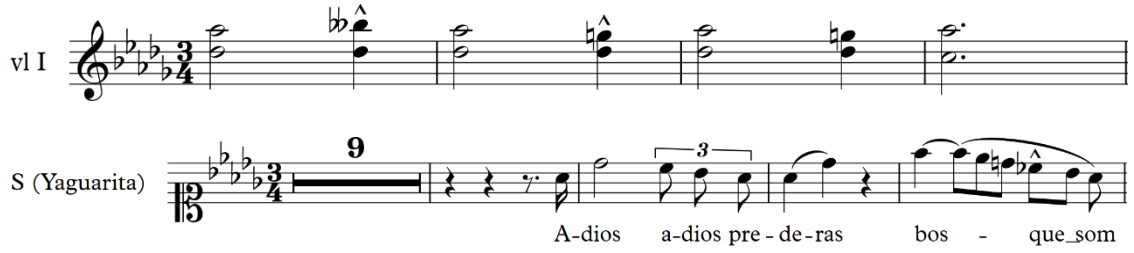
Scena eliminata poiché non compare in FMus.ModeC.Ms.7

9 - FMus.ModeC.Ms.9

[El lago de las serpientes. I/3. Adios praderas, 4 V, orch., reb magg.]

Acto 1ro/ No 3/ Romanza de Yaguarita (Tiple)/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 7, 310 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, cl I-II, cor I-II, tr I-II, fag I-II, timp, S (*Yaguarita*), T (*Don Vasco*), B (*Andrade*), B (*Perogardo*), vlc, cb



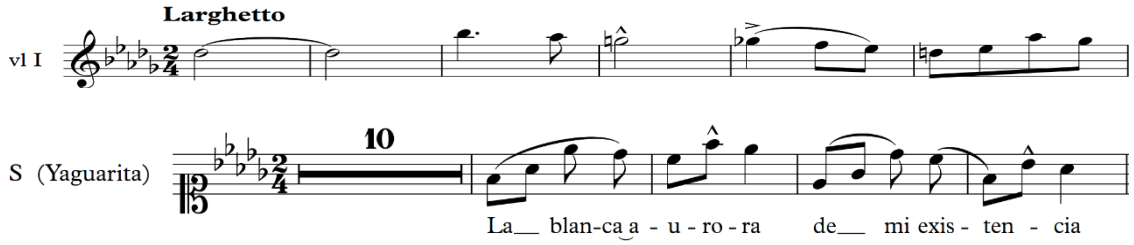
10 - FMus.ModeC.Ms.10

[El lago de las serpientes. III/13. La blanca aurora, S, coro, orch., reb magg.]

N. 13/ Acto 3ro/ Larghetto Aria de Yaguarita y Coro de Mujeres y Bajos-

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 8, 310 x 310 mm

vl I-II, vla, fl, ob I-II, clno I-II, cor I-II, tr I-II, fag I-II, trb I-II-III, timp, S (*Yaguarita*), coro (S, B), vlc, cb



11 – FMus.ModeC.Ms.11

[El lago de las serpientes. La blanca aurora, S, coro, pf, reb magg.]

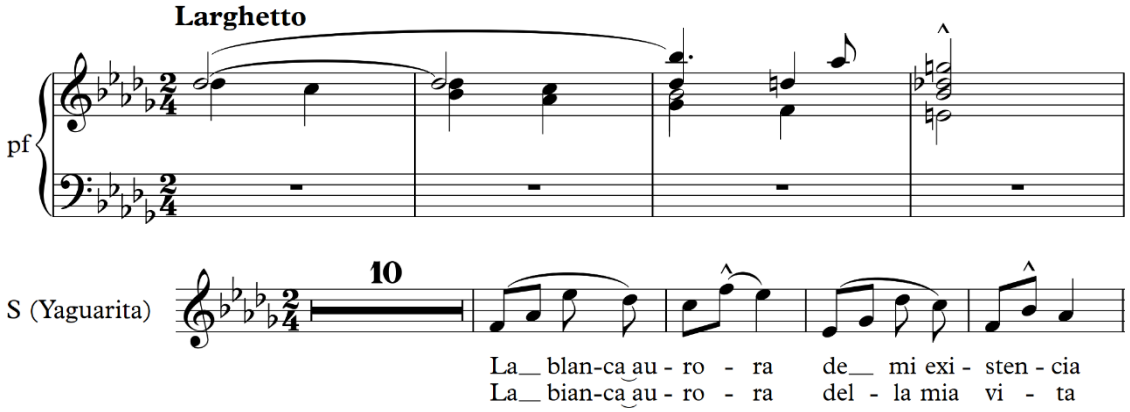
Romanza en la Zarzuela/ El lago del las Serpientes/ por Tiple y Coro de/ Tiples y Bajos/ Musica del Maestro Moderati

Autografi e copia, II metà 19 sec., 2 partiture e 31 parti, cc. 38, formati diversi

Presentazione: 1 spartito, autografo, cc. 5, 217 x 305 mm: S (*Yaguarita*), coro (S, T, B), pf; 1 partitura, autografo, cc. 2, 350 x 270 mm: coro (S, T, B); copia, 31 parti, cc. 31, 340 x 270 mm: coro (9 S I, 7 S II, 6 S III, 4 T I-II, 5 B I-II)

La partitura completa riporta il testo di S in spagnolo e in italiano (quest'ultimo scritto con inchiostro differente), mentre il testo del coro riporta solo la versione spagnola. La partitura di coro e le parti riportano solo il testo in italiano.

Sul frontespizio della partitura per coro *Romanza per Soprano/ nell'Opera/ Il Lago dei Serpenti/ del Maestro/ C. Moderati.* Sulle carte si nota la filigrana "Schirmer, New York"

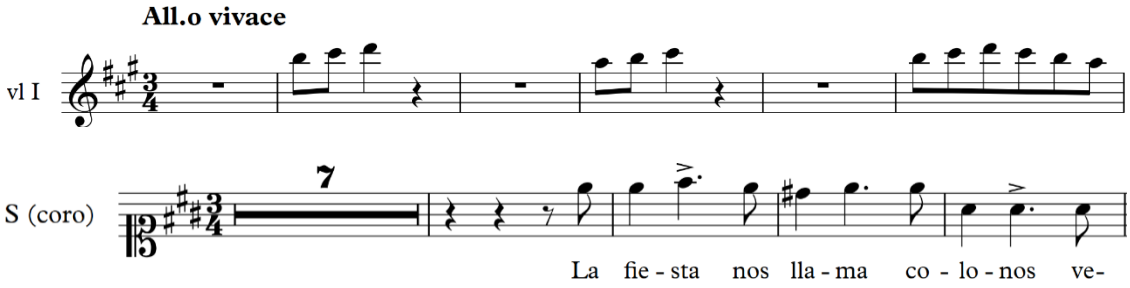


12 – FMus.ModeC.Ms.12

[El lago de las serpientes. I/5. La fiesta nos llama, coro, orch., la magg.]

N. 5/ Acto 1ro/ Allo vivace =Final= =Yaguarita, Beatris, Vasco, Andrade, Caonabo, y Coro=/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 16, 310 x 310 mm

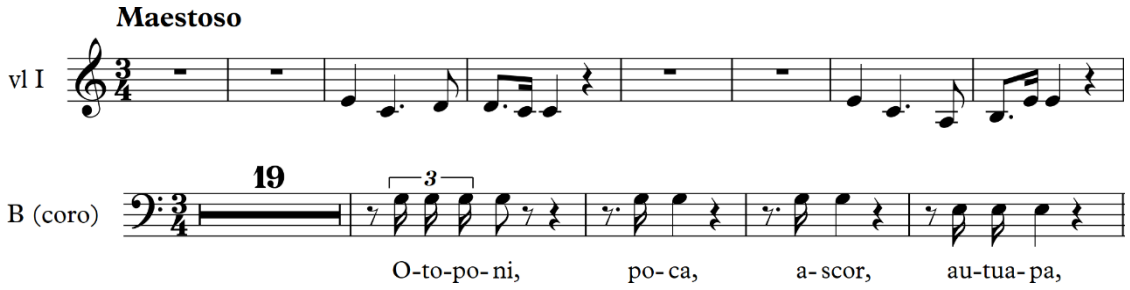
vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II, cor I-II, tr I-II, fag I-II, trb I-II-III, triang, timp, tamb, S (*Beatris*), T (*Don Vasco*), B (*Andrade*), S (*Yaguarita*), B (*Caonabo*), coro (S, T, B), vlc, cb, banda

13 – FMus.ModeC.Ms.13

[El lago de las serpientes. III/12. Otoponi, poca, ascor, 3 V, coro, orch., do magg.]

Nº 12/ Acto 3º/ El lago/ de los serpientes= Maestoso Escena de la Boda del Dios-Bambuchi=/ D. Vasco- Mamajuba- Perogardo- Coro- Indias- Piris- Indios

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 28, 310 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, cl I-II in do, cor I-II in do, tr I-II in do, fag I-II, trb I-II-III, timp in do, pt, T (*Don Vasco*), S (*Mama-jumba*), B (*Perogardo*), coro (S, T, B), vlc, cb

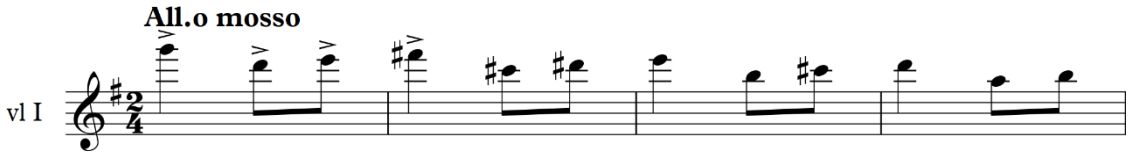


14 – FMus.ModeC.Ms.14

[El lago de las serpientes. Preludio, orch., sol magg.]

Preludio/ C. Moderati/ El lago de las Serpientes

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 8, 300 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, cl I-II in la, cor I-II in re, cnta I-II in re, fg I-II, trb I-II-III, timp in mi, triang, vlc e cb

15 – FMus.ModeC.Ms.15

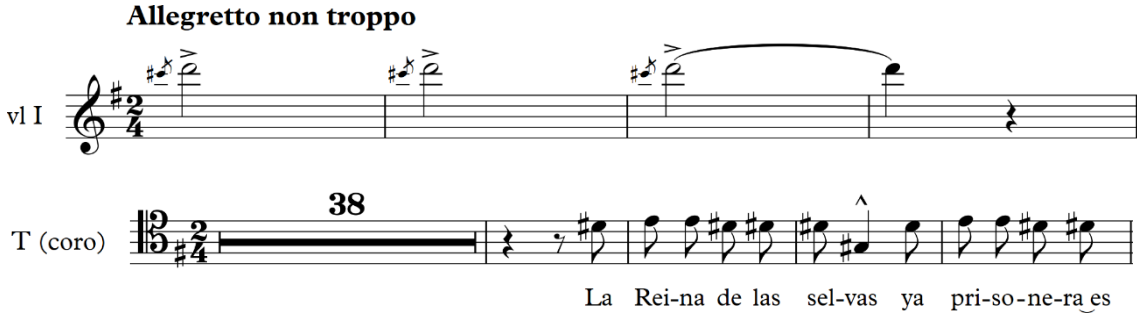
[El lago de las serpientes. I/2. La reina de las selvas, 7 V, coro, orch., sol magg.]

Acto 1ro/ Nº 2/ Allegretto non troppo- Yaguarita- Beatris= Mamajuba= D. Vasco- Andrade Tobias=/ Perogardo- Caunabo- y Coro de hombres=/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 20, 310 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II, cor I-II, tr I-II, fag I-II, trb I-II-III, triang, pt, timp, B (*Pero-*

gardo), B (*Andrade*), T (*Don Vasco*), S (*Mamajumba*), S (*Yaguarita*), S (*Beatris*), B (*Caonabo*), coro (T, B), timp, vlc, cb

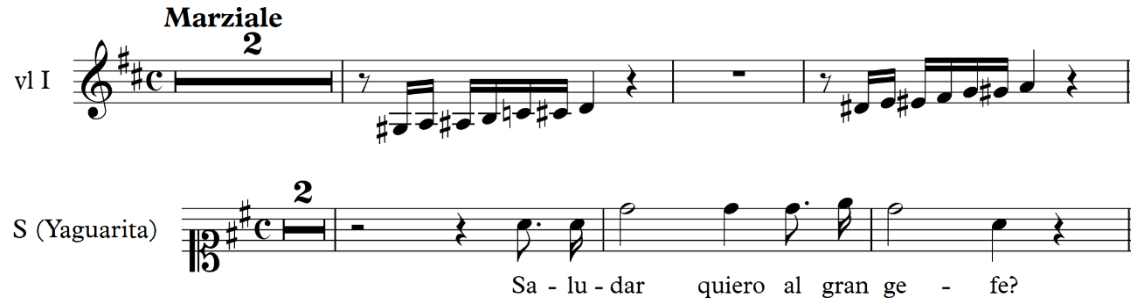


16 – FMus.ModeC.Ms.16

[El lago de las serpientes. I/4. Saludar quiero al gran gefe?, 3 V, orch., re magg.]

Acto 1ro/ Nº 4/ Marziale modto Cancion. Indios (Yaguarita, y Yeruto – Yguarita. D. Vascos -/ (y Andrade)/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 24, 310 x 310 mm

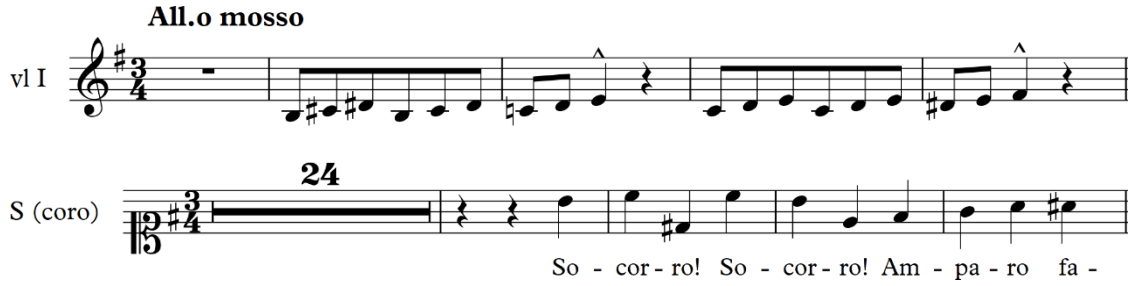
vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II in la, cor I-II in re, tr I-II in re, fag I-II, trb I-II-III, timp in re, triang, S (*Yaguarita*), T (*Don Vasco*), B (*Andrade*), vlc, cb

17 – FMus.ModeC.Ms.17

[El lago de las serpientes. I/1. Socorro! Socorro!, 4 V, coro, orch., sol magg.]

Acto 1ro/ Nº 1/ Allo mosso- Coro, y Tobias – Solida de D. Vascos, Perogardo, y Beatris/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 24, 310 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II in la, cor I-II in mi, tr I-II in mi, fag I-II, trb I-II-III, timp in mi, tamb, B (*Tobias*), T (*Don Vasco*), B (*Perogardo*), S (*Beatris*), coro (S, T, B), vlc, cb



18 – FMus.ModeC.Ms.1/II

[Los lirios del olvido, 3 V, coro e orch.]

Los Lyrios [sic] del Olvido/ Zarzuela en 1 Acto/ Del S.r D. Puente y Braña/ Musica/ De C. Moderati/ Original/ Madrid Agosto 1865

Autografo, 1865, partitura, cc. 63+1, 310 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II, cor I-II, tr I-II-III, fg I-II, trb I-II-III, timp, triang, tamb, S (*Amaro*), S (*Isabela*), B (*Bartolo*), coro (S, T, B), vlc, cb

cc. 43-105 di ms FMus.ModeC.Ms.1

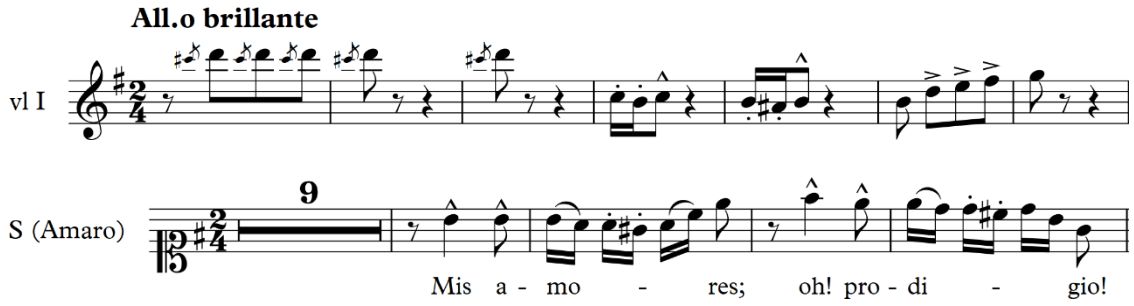
19 – FMus.ModeC.Ms.18

[Los lirios del olvido. Mis amores, oh! Prodigio!, S, coro, orch., sol magg.]

N° 5= All° brillante Polka Final. Amaro y Coro- (Los lirios)/ C. Moderati

Autografo e copia, 19 sec., partitura e paricella, cc. 7, formati diversi

Presentazione: 1 partitura, autografo, cc. 5, 310 x 310 mm: vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II, cor I-II, cor I-II, tr I-II, fg I-II, trb I-II-III, timp, S (*Amaro*), coro (S, T, B), vlc, cb; 1 particella, copia, cc. 2, 213 x 307 mm: S (*Amaro*), b

Scena eliminata poiché non compare in FMus.ModeC.Ms.1/II

20 – FMus.ModeC.Ms.19

[Margarita, 3 atti, 6 V, coro, orch.]

Margarita/ Zarzuela en 3 Actos/ Musica de C./ Moderati/ Madrid 1864

Autografo, 1863-1864, partitura, cc. 1 + 218 + 1, 270 x 350 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob I-II, clno I-II, cor I-II, cor III-IV, tr I-II, fag I-II, trb I, trb II-III, triang, timp, gc, S (*Margarita*), S (*Laura*), T (*Sandoval*), T (*Cañizares*), B (*Duca di Navia*), B (*Don Jorge Carvajal*), coro (S, T, B), vlc, cb

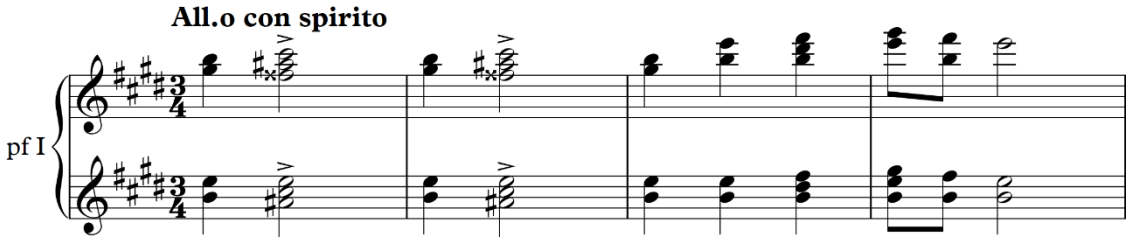
A conclusione di ogni n. musicale sono riportati data e luogo di composizione: *Introduzione* (in calce *Madrid 18 Febraio 1864/ C. Moderati*), c. 13; n. 1 *Coro d'introduzione* (in calce *Madrid 14 Dicembre 1863/ C. Moderati*), c. 21; n. 2 *Andante molto moderato* (in calce *Madrid 16 Dicembre 1863/ C. Moderati*), c. 28; n. 3 *Duetto Cañizares e Jorge* (in calce *Madrid 19 gennaio 1864/ C. Moderati*), c. 46; n. 4 *Duetto Margarita e il Duca* - n.5 *Bolero Margarita* (in calce *Madrid 20 Dicembre 1863/ C. Moderati*), c. 62; n. 6 *Romanza Sandoval* - n. 7 *Finale I* (in calce *Madrid 22 gennaio/ 1864/ C. Moderati*), c. 85; n. 8 *Coro* - n. 9 *Duetto Margarita e Sandoval* (in calce *Madrid 2 Febraio 1864/ C. Moderati*), c. 115; n. 10 *Scena concertante Margarita, Laura, Sandoval, Cañizares, il Duca* (in calce *Madrid 4 gennaio 1864/ C. Moderati*), c. 132; [cc. 133-138: 6 carte non rilegate al resto della fonte. n. 12, scena successivamente eliminata, partitura incompleta]; n. 11 - 12 *Coro e Brindisi nel Finale II* (in calce *Madrid 9 Febbraio 1864/ C. Moderati*), c. 170; n. 13 *Aria Cañizares* (*Madrid 26 gennaio 1864/ C. Moderati*), c. 186; n. 14 *Aria Sandoval* (in calce *Madrid 26 gennaio 1864/ C. Moderati*), c. 195; n. 15 *Scena e Cabaletta Margarita e Coro* (in calce *Madrid 27 gennaio 1864/ C. Moderati*), c. 207; n. 16 *Scena e Rondò Finale Margarita e Tutti* (in calce *Madrid 29 gennaio 1864/ C. Moderati*), c. 218

21 – FMus.ModeC.Ms.20

[Margarita. Ouverture, arr., pf-qt, mi magg.]

Ouverture de/ Margarita/ Opera comique Espagnol en 3 actes/ De M.r E. Olavarria, musique/ de/ C. Moderati/ Reduction pur Piano à 4 mains de l'auteur/ Paris 18 Mai 1864/ C. Moderati

Autografo, 1864, partitura, cc. 7, 353 x 270 mm

pf-qt

II. Opere vocali

22 – FMus.ModeC.Ms.21

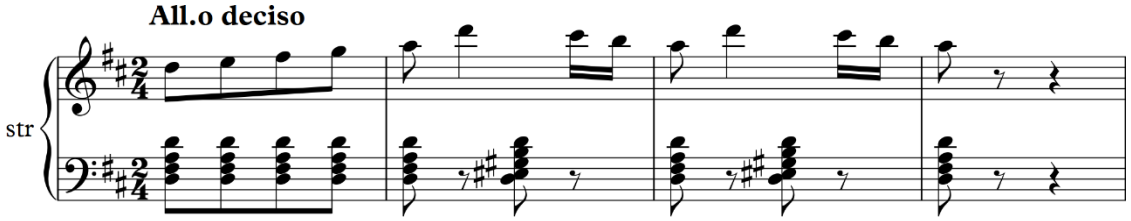
[2 Scene, 2 V, coro, str., re magg., sol magg.]

Autografo, 19 sec., particella, cc. 8, 230 x 290 mm

Contiene:

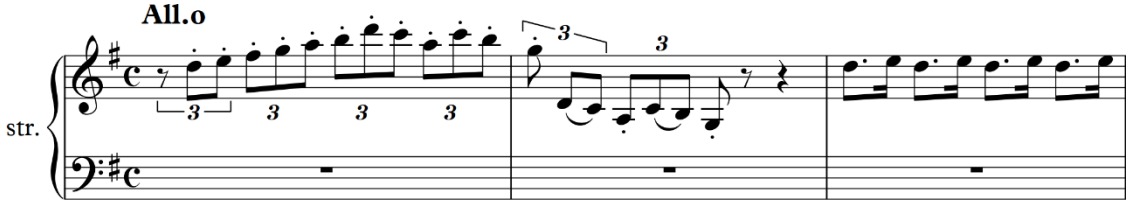
Scena 1ma/ Coro d'Introduzione

S, coro (S, T, B), str.

Testo mancante

Scena 2da/ Cavatina di sortita di D. Sembronio

T, S, coro (S, T, B), str.

Testo mancante



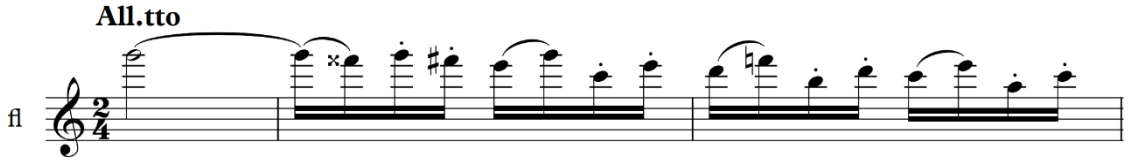
23 – FMus.ModeC.Ms.22

[Composizione, 1 V [S?], fl, do magg.]

All.tto

Autografo, 19 sec., partitura incompleta, c. 1, 110 x 310 mm

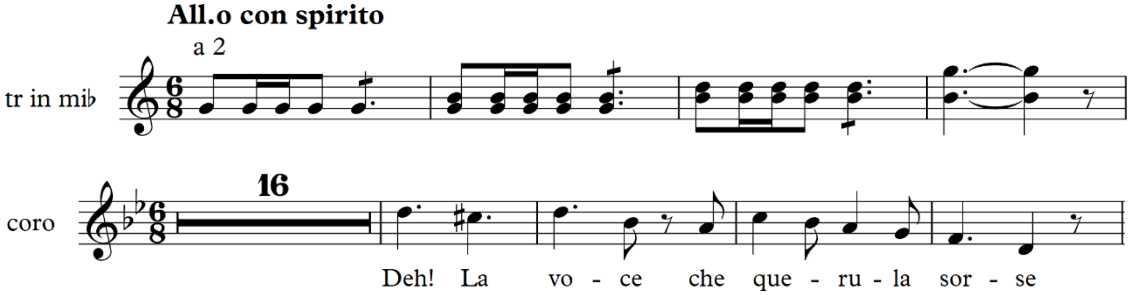
V, fl

Abbozzo con testo mancante

24 – FMus.ModeC.Ms.23

[Coro popolare in onore di Pio IX, coro, orch., sib magg.]

Originale/ Coro popolare/ in onore/ di Pio Nono/ di/ Clito Moderati

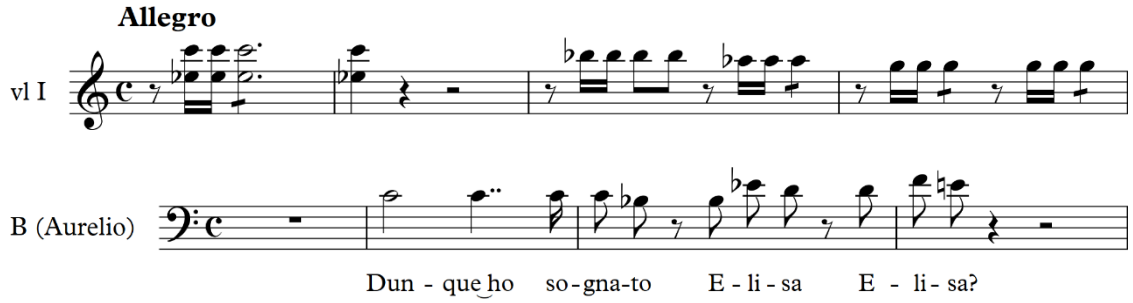
Autografo, 19 sec., partitura, cc. 6, 303 x 265 mm

vl I-II, vla, ott, fl, clno I-II in sib, cor I-II in sib, tr I-II in mib, trb I-II-III, fag I-II, of, tamb, gc, of, coro, ob I-II, vl I-II, vlc e cb

25 – FMus.ModeC.Ms.24

[Dunque ho sognato Elisa?, S, B, coro, orch., lab magg. e reb magg.]

Originale/ All'Egregia Artista/ Sig.ª Mariannina Cavalli/ Aria e Rondò finale/ Nell'Opera Columella del Mº Fioravanti/ Posta nuovamente in musica da/ Clito Moderati/ Ascoli 17 del 1849

Autografo, 1849, partitura, cc. 12, 235 x 315 mm

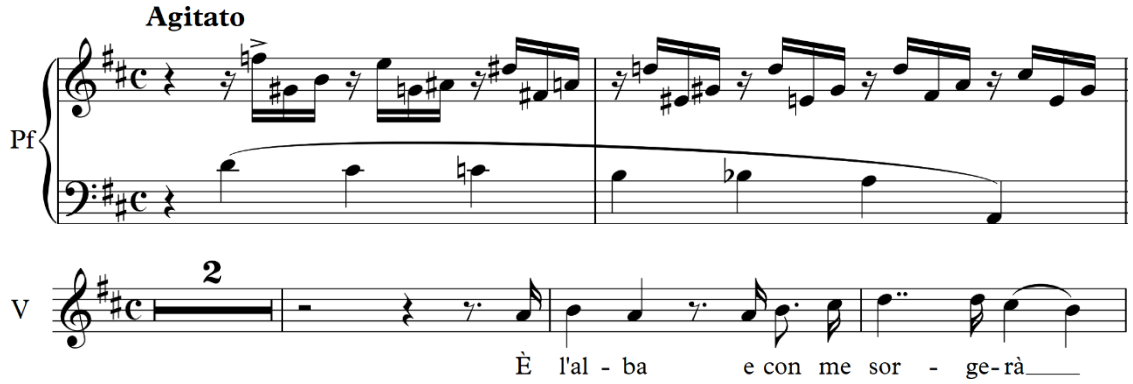
vl I-II, vla, fl, clno I-II in sib, cor I-II in mib, tr I-II in mib, fag I-II, trb I-II-III, of, S (*Elisa*), B (*Aurelio*), coro (T, B), vlc, cb

26 – FMus.ModeC.Ms.25

[È l'alba e con me sorgerà, Melodia, 1 V [S o T ?], pf, re magg.]

È l'alba, e con me risorgerà/ Melodia in chiave di Sol, per/ L'Album dell'amico/ Achille Ciccodicola/ Parole di Vincenzo Ponti/ Musica di/ Clito Moderati/ Arpino 30 8bre 1848

Autografo, 1848, partitura, cc. 2, 287 x 231 mm

V, pf



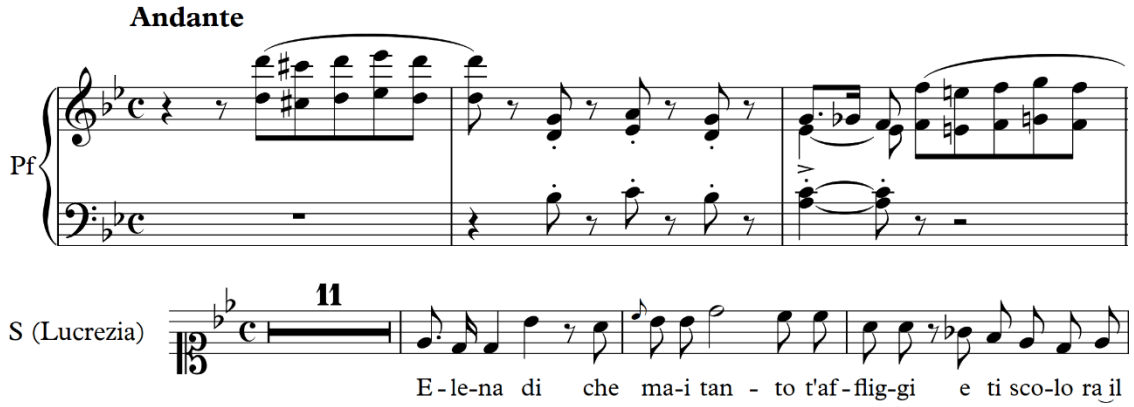
27 – FMus.ModeC.Ms.26

[Elena di che mai tanto t'affligge, Duetto, S, A, pf, sib magg.]

Scena e Duetto/ Per Soprano e Contralto/ Parole di S. Capocci/ Posto in musica e dedicato alle virtuose giovani/ Luisa ed Amalia Calisti da/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 6, 260 x 370 mm

S (*Lucrezia*), A (*Elena*), pf



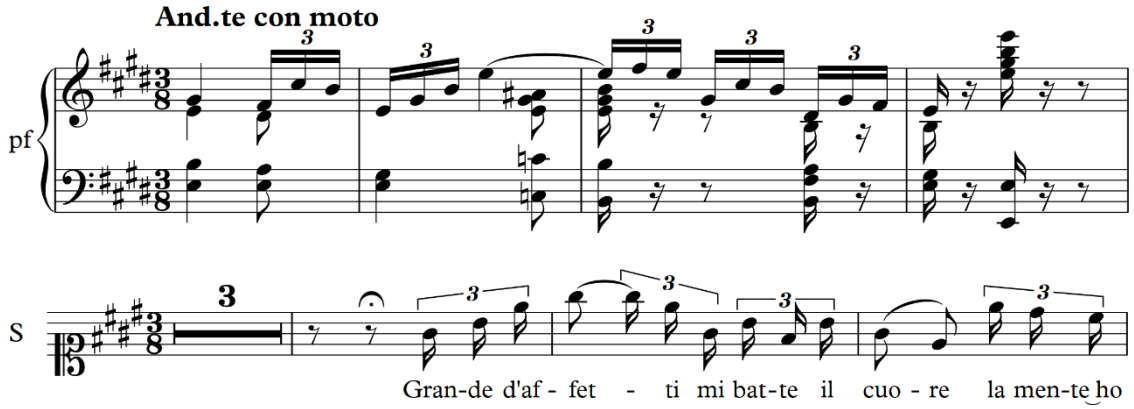
28 – FMus.ModeC.Ms.27

[Un fiore, Romanza, S, pf, mi magg.]

Originale/ Alla Distintissima Artista/ Augusta Albertini/ Un fiore/ Romanza di Leopoldo Bruzzi/ Posto in musica da/ Clito Moderati/ Firenze 1 Aprile 1850

Autografo, 1850, partitura, cc. 2, 247 x 307 mm

S, pf



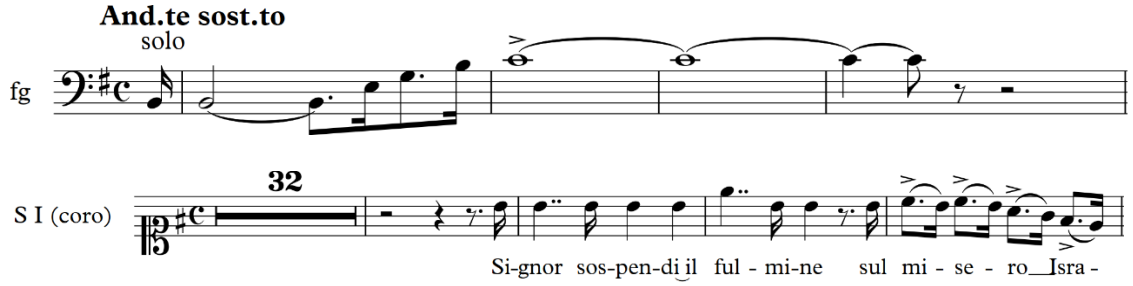
29 – FMus.ModeC.Ms.28

[Giuditta, Cantata, S, coro, orch., mi min.]

Originale/ Giuditta/ Cantata per Soprano, e Coro/ Parole del Sig. Vincenzo Conti/ Posta in musica/ e Dedicata/ A. S. E. Il Principe Carlo Poniatomvski/ da/ Clito Moderati/ Firenze 30 Maggio 1851

Autografo, 1851, partitura, cc. 58, 430 x 300 mm

vl I-II, vla, ott, fl I-II, ob I-II, clno I-II in do, fg I-II, cor I-II in sol, cor III-IV in do, tr I-II in sol, trb I-II-III, of, timp, S (*Giuditta*), coro (S, T, B), triang, gc e pt, vlc, cb



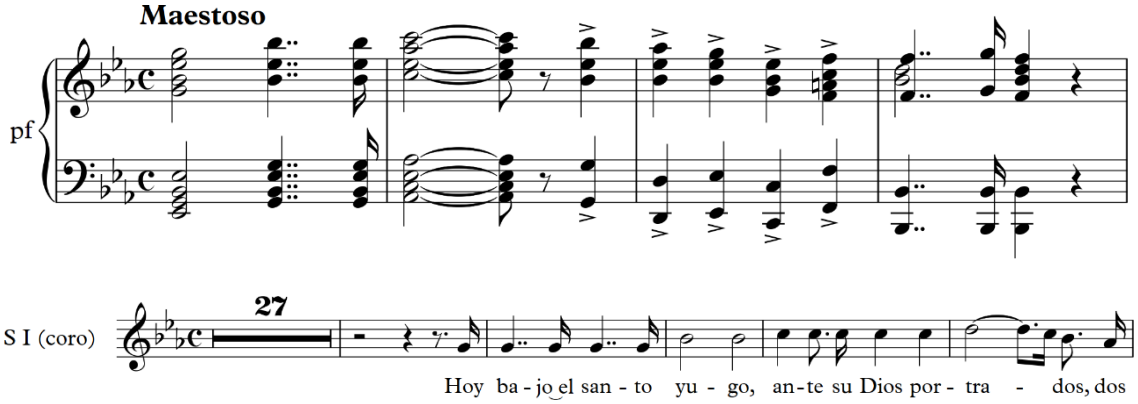
30 – FMus.ModeC.Ms.29

[Hoy bajo el santo yugo, Cantata, S, coro, pf, mib magg.]

Himno/ Al casamiento de la Señorita D.a Imena de Cueto/ Con el Señor D. Luìs del Rosales/ Letra de D. Ramon de Campoamor, Musica/ del maestro/ C. Moderati/ Madrid 31 de Julio 1870/ Original C. Moderati

Autografo, 1870, partitura, cc. 13, 215 x 305 mm

S, coro (S), pf



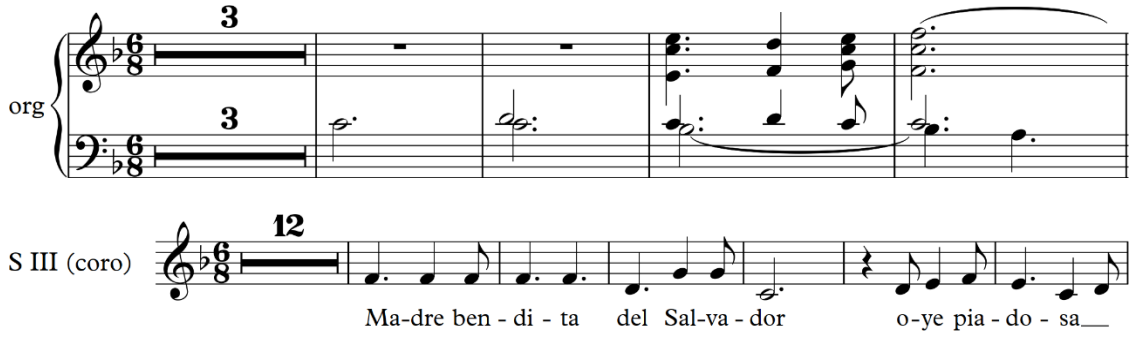
31 – FMus.ModeC.Ms.30

[Madre bendita del Salvador, S, coro, orch., fa magg.]

C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura incompleta, cc. 14, 320 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob, clno, cor, cnta, fg, trb, camp, timp, org, S (*Gonara*), coro (S), vlc, cb

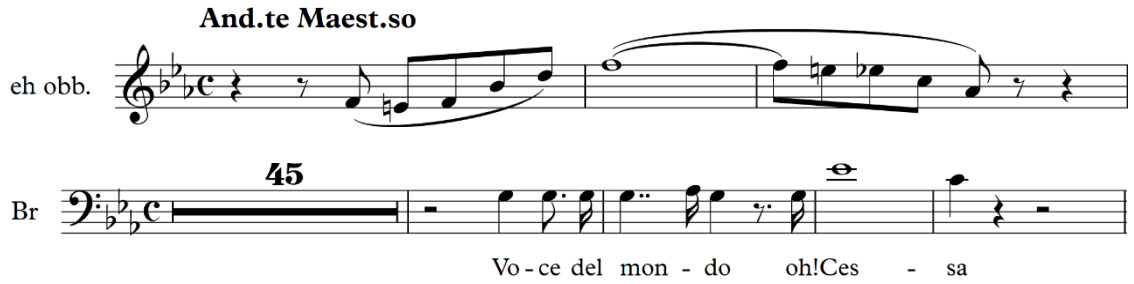
Abbozzo mancante di tutta l'orchestrazione, eccetto le parti di S (*Gonara*) e coro e qualche sezione di camp, org, b, e vl

32 – FMus.ModeC.Ms.31

[Michelangelo Buonarroti, Cantata, Br, coro e orch., mib magg.]

Michelangelo Buonarroti/ Scena per Baritono e Coro/ Composta espressamente, e cantata in Ascoli/ dal S.r Nicola Scarsi, per il beneficio/ del M.o C. Moderati/ Originale Ascoli Novem.bre 1856/ C. Moderati

Autografo, 1856, partitura, cc. 11, 275 x 355 mm

vl I-II, vla, fl, ott, ob I-II, clno I-II in sib, cor I-II-III-IV in sib, tr I-II in mib, fg I-II, of, timp, gc, eh obbl., Br, coro (S, T, B), vlc, cb

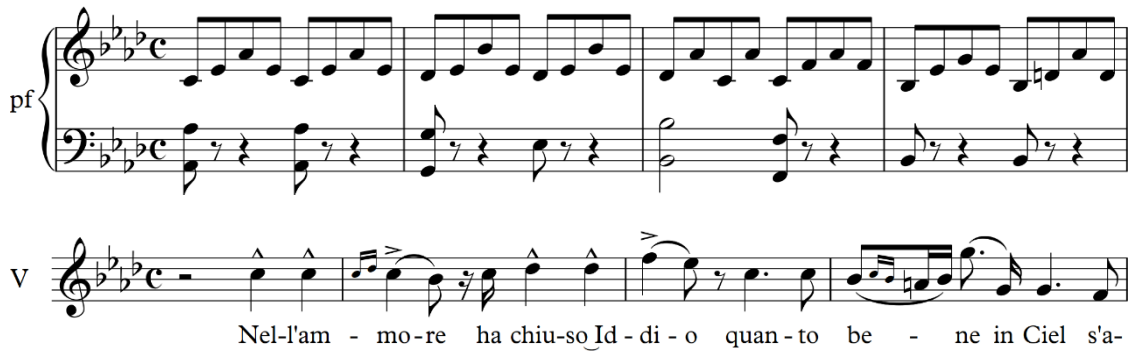


33 – FMus.ModeC.Ms.32

[Nell'amore ha chiuso Iddio, Romanza, 1 V [S o T ?], pf, lab magg.]

Romanza/ Alla Gentilissima Signorina/ Adele Palantonj C. Moderati

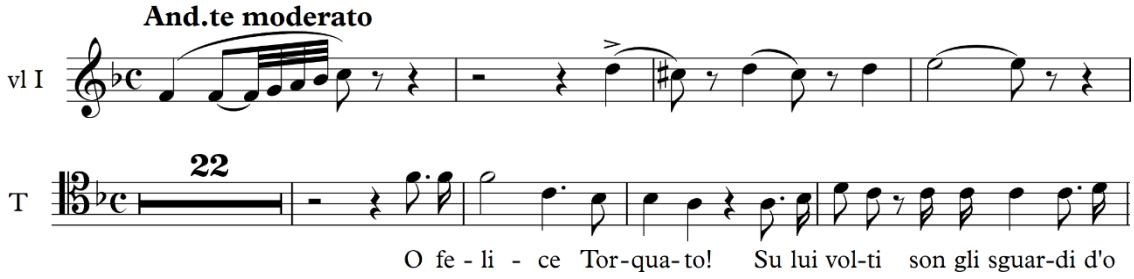
Autografo, 19 sec., partitura, cc. 2, 247 x 307 mm

V, pf

34 – FMus.ModeC.Ms.33

[O felice Torquato, T, orch., fa magg.]

Aria per Tenore/ Scritta per sostituire nel Torquato Tasso/ a quell'a dell'Opera/ Parole di A. Lanari/ Musica di C. Moderati/ All'Amico Antonio Giuglini/ Firenze 10 Novembre 1851

Autografo, 1851, partitura, cc. 19, 303 x 220 mm

vl I-II, vla, ott, fl, clno I-II in sib, fag I-II, cor I-II in mib, tr I-II in mib, trb I-II-III, of, timp in sib, T, cor III-IV in mib, vlc, cb

35 – FMus.ModeC.Ms.34

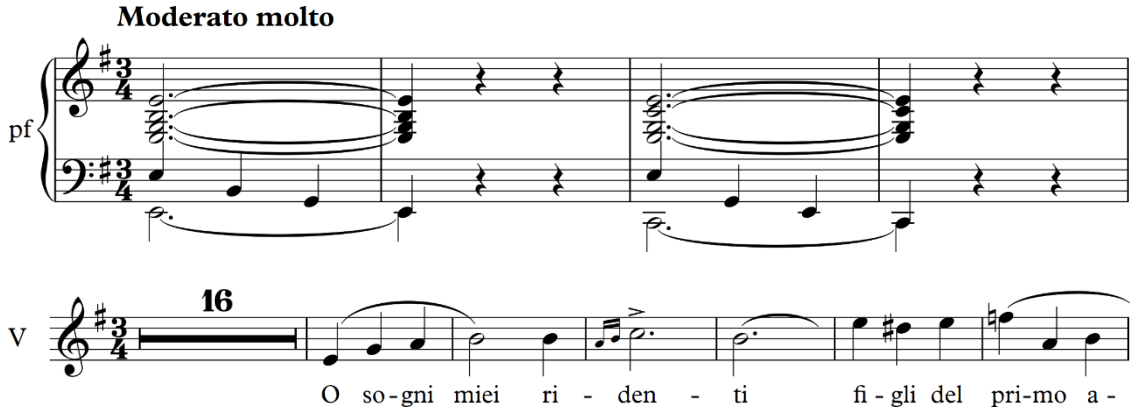
[O sogni miei ridenti, Romanza, 1 V [S o T ?], pf, mi min.]

Romanza/ di C. Moderati/ A' Mademoiselle/ Marianne Ttodnett

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 4, 305 x 220 mm

V, pf

Sul verso della quarta carta è abbozzato un incipit musicale per pf successivamente aggiunto



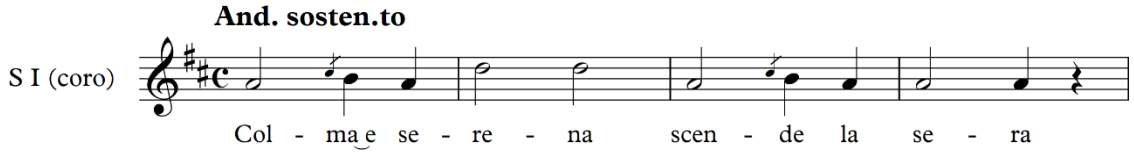
36 – FMus.ModeC.Ms.35

[Preghiera della sera, coro, re magg.]

Preghiera della sera

Autografo, 1856, 13 parti, cc. 13, 340 x 260 mm

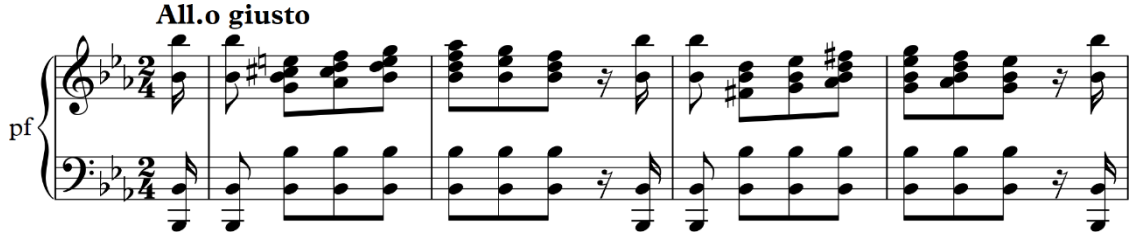
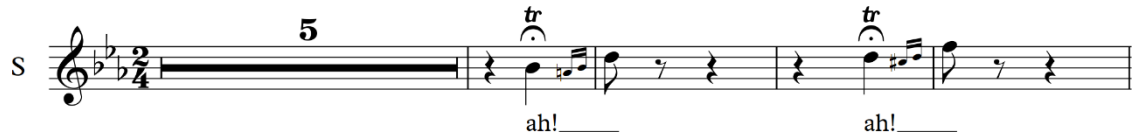
13 parti: coro (3 S I, 6 S II, 4 A)

È presente una numerazione non contemporanea alla stesura del manoscritto che segna cc. 18. Ciò lascia affermare cc. 2, 3, 4, 13, 15 siano mancanti.

37 – FMus.ModeC.Ms.36

[Quasi polka, S, cnta, pf, mib magg.]

Quasi Polka/ Per Soprano e Cornetta obbligata/ C. Moderati/ New York 3 Ottobre 1878

Autografo, 1878, partitura, cc. 8, 340 x 265 mm

S, cnta in sib, pf



38 – FMus.ModeC.Ms.37

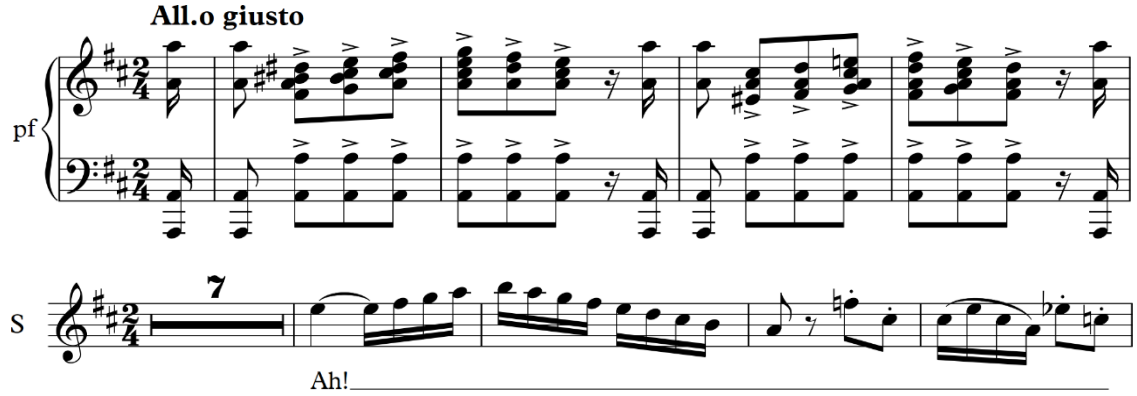
[Quasi polka, arr., S, fl, pf, re magg.]

Quasi Polka/ Per Soprano e Flauto obbligato/ di/ C. Moderati

Autografo, II metà19 sec., partitura, cc. 8, 340 x 265 mm

S, fl, pf

La parte di pf è incompleta rispetto a ms 81



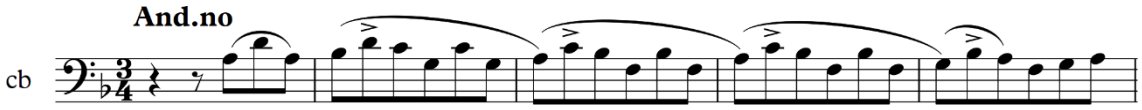
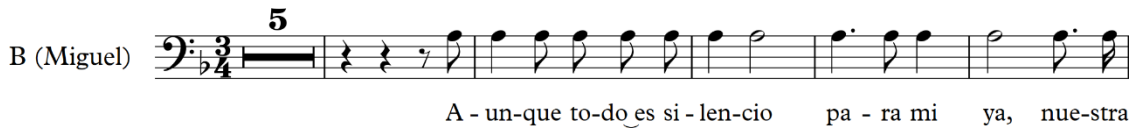
39 – FMus.ModeC.Ms.38

[Qunque todo es silencio, Br, orch., re min.]

N^o^ 2. And^no^/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura incompleta, cc. 7, 310 x 310 mm

vl I-II, vla, ott, fl, ob, clno I-II in sib, cor I-II in fa, tr I-II in fa, fg I-II, trb, timp, Br (*Miguel*), vlc, cb

Abbozzo mancante di tutta l'orchestrazione, eccetto le parti Br (*Miguel*) e b e qualche sezione di vl I-II, vla, cor, tr, fg e trb



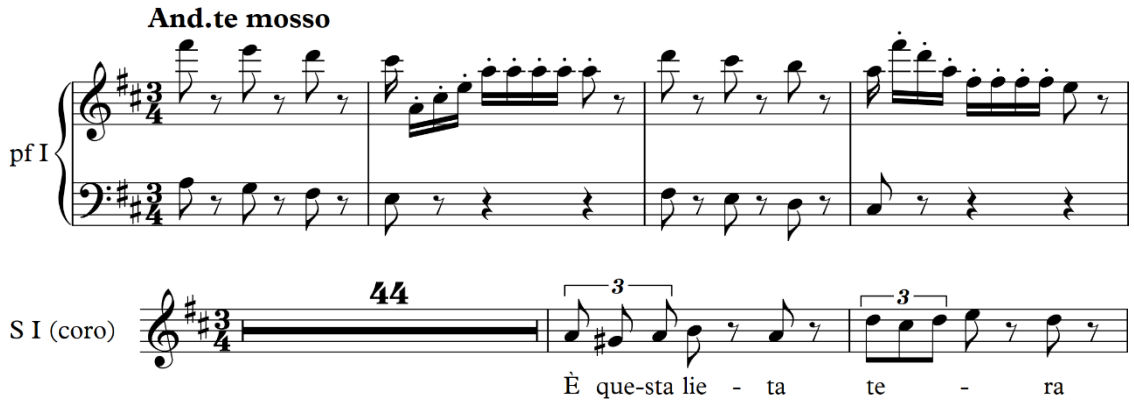
40 – FMus.ModeC.Ms.39

[Ricordo di San Sebastiano, coro, str., re magg.]

Ricordo di San Sebastiano/ Coro di Donne/ di/ C. Moderati

Autografi e copie, 19 sec., 34 parti, cc. 39, formati diversi

Presentazione: 1 parte, autografo, cc. 1, 255 x 265 mm: coro (S I); 6 parti, copia, cc. 6, 217 x 307 mm: coro (2 S I, 4 S II); 9 parti, copia, cc. 9, 350 x 270 mm: coro (4 S I, 5 S II); 11 parti, copia, cc. 11, 340 x 260 mm: coro (5 S I, 6 S II); 1 parte, autografo, cc. 6, 346 x 266 mm: pf-qt; 6 parti, autografo, cc. 6, 220 x 310 mm: vl I, vl II, vla, vlc, triang, cb



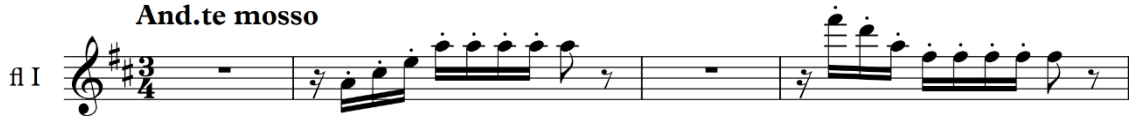
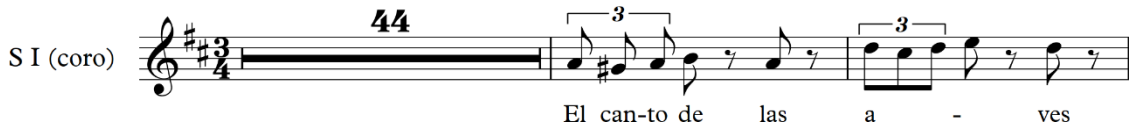
41 – FMus.ModeC.Ms.40

[Ricordo di San Sebastiano, arr, coro, str., re magg.]

Ricordo di San Sebastiano/ Coro/ Para Tiples/ Original/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 17, 215 x 310 mm

fl I-II, fis, coro (S I-II), pf-qt

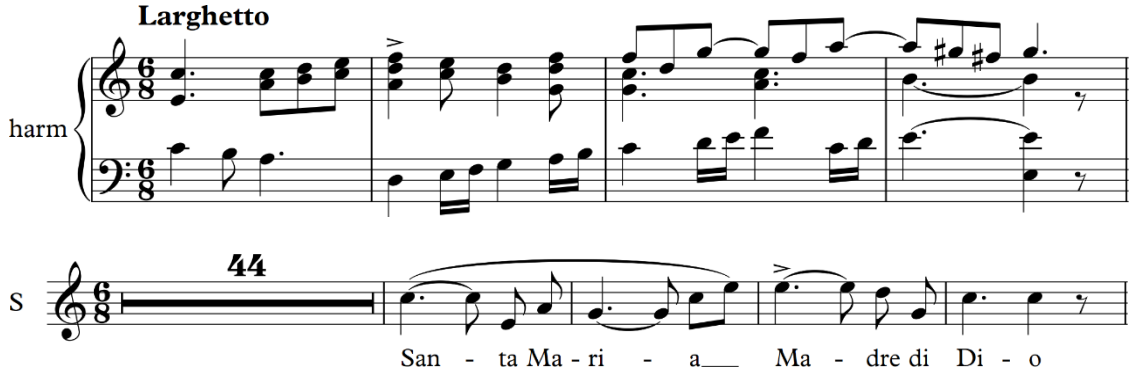
Testo in italiano e spagnolo

42 – FMus.ModeC.Ms.41

[Santa Maria, S, coro, str., do magg.]

Originale/ C. Moderati/ Santa Maria/ Per Soprano, e Coro/ Con accompagnamento di Violino, Violoncello, Armonium,/ e Piano Forte/ Di Clito Moderati/ Madrid 26 Marzo 1866

Autografi e copie, 1866, partitura e 34 parti, cc. 50, formati diversi

Presentazione: 1 partitura, autografo, cc. 11, 218 x 310 mm: S, coro (S, T. B), vl, vlc, harm, pf; 4 parti, autografo, cc. 4, 220 x 318 mm: coro (S I, 2 S II, S II-III); 5 parti, autografo, cc. 8, 217 x 310 mm: coro (S I, S II, T, B), harm (incompleta); 1 parte, autografo, cc. 1, 257 x 265 mm: coro (S III); 2 parti, autografo, cc. 4, 310 x 215 mm: fis I, fis II; 12 parti, copia, cc. 12, 340 x 253 mm: coro (6 S I, 3 S II, 3 S III); 10 parti, copia, cc. 10, 340 x 265 mm: coro (5 S II, 5 S III)

Partitura e parti raccolte in un foglio su cui Moderati ha scritto *Santa Maria/ per Sop^no^ e Coro/ Accomp^to^ di Piano, Armonium,/ Violino e Violoncello/ di/ C. Moderati*

43 – FMus.ModeC.Ms.42

[Solfeggi-Vocalizzi]

Solfeggi Vocalizzi

Autografo, 19 sec., cc. 98, formati diversi

Miscellanea di fogli non rilegati. I solfeggi e vocalizzi (per tutte le voci) sono stati raccolti in una cartella comune appartenendo tutti allo stesso genere.

Sono state aggiunte cc. 8 recanti la Prefazione in italiano e in francese a quella che sarebbe dovuta essere l'edizione di 12 Solfeggi-Vocalizzi per S.

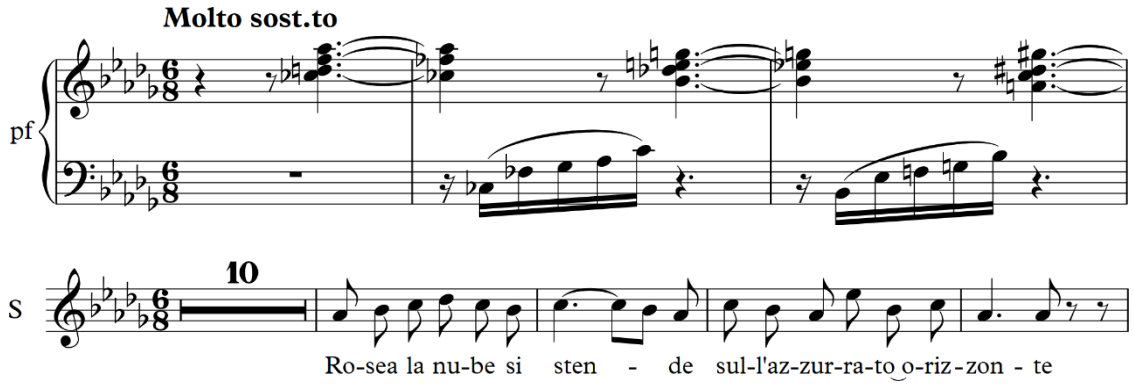
44 – FMus.ModeC.Ms.43

[Il tramonto, Duetto, S, Mzs, pf, reb magg.]

Il Tramonto/ Duetto per/ Soprano e Mezzo Soprano/ Parole e Musica di/ C. Moderati/ New York 22 Febbraio 1890

Autografo, 1890, partitura, cc. 6, 340 x 265 mm

S, Mzs, pf

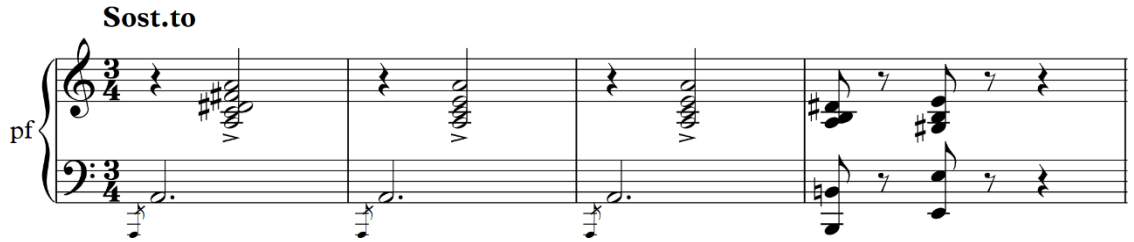
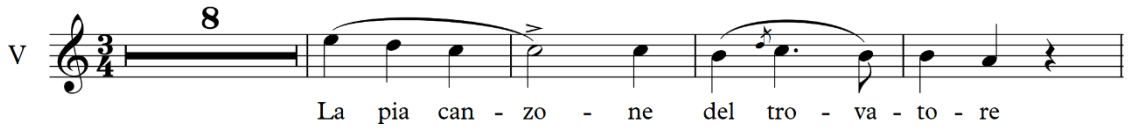


45 – FMus.ModeC.Ms.44

[Il trovatore, Ballata, 1 V [S o T ?], pf, la min.]

Originale Il trovatore/ Ballata/ Parole di Vincenzo Conti/ musica di/ Clito Moderati/ Napoli 15 Marzo 1847

Autografo, 1890, partitura, cc. 4, 230 x 290 mm

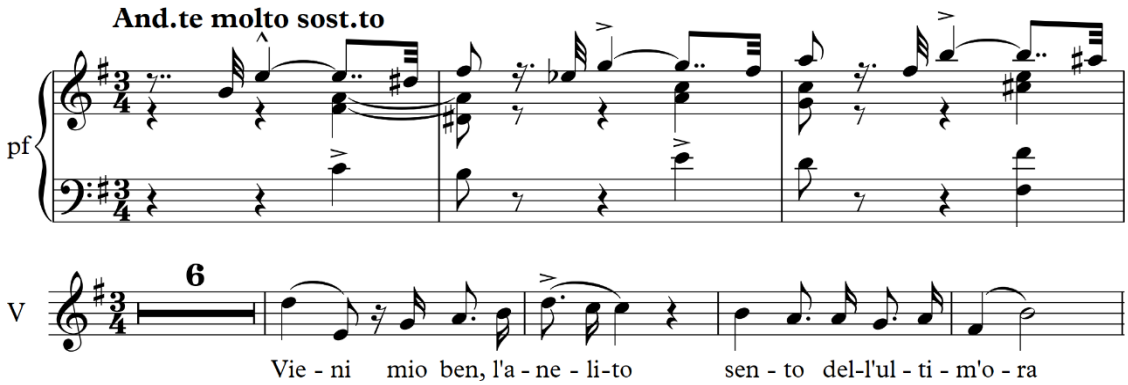
V, pf

46 – FMus.ModeC.Ms.45

[L'ultimo bacio d'amore, Romanza, 1 V [S o T ?], pf, mi min.]

Alla Gentilissima Signorina/ Contessa Olga Bobrinskoy/ L'ultimo bacio d'Amore/ Romanza/ di G. B. Canovai con musica di/ Clito Moderati/ Firenze 27 Giugno 1851

Autografo, 1851, partitura, cc. 4, 225 x 300 mm

V, pf



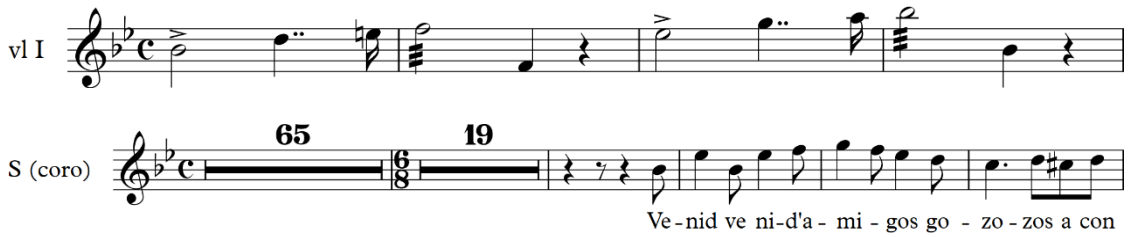
47 – FMus.ModeC.Ms.46

[Venid amigos, Cantata, 3 V, coro, str., sib magg.]

Cantata/ para/ la inauguracion del teatro de los/ SSres de Albarez/ por el/ Mtro C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 30, 220 x 310 mm

vl I-II, vla, fl I-II, vlc, pf I-II, S, A, Br, coro (S, T, B), timp in sib, triang, cb



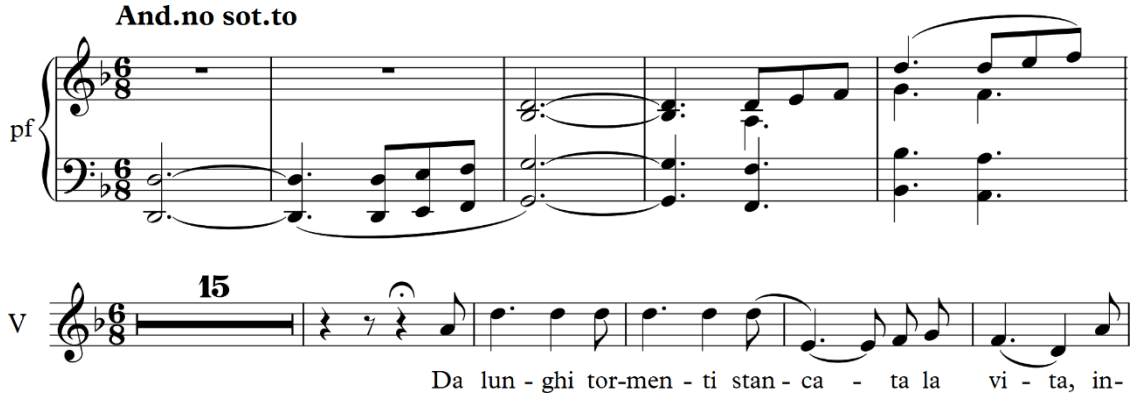
48 – FMus.ModeC.Ms.47

[La visione, Romanza, 1 V [S o T ?], pf, re magg.]

La Visione Romanza/ Di C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 4, 247 x 307 mm

V, pf



49 – FMus.ModeC.Ms.48

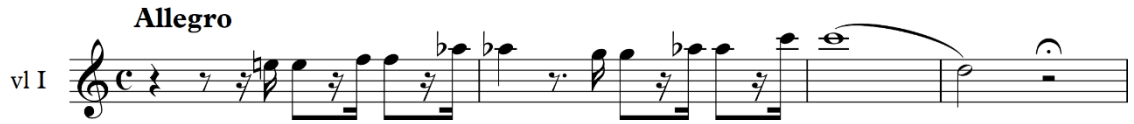
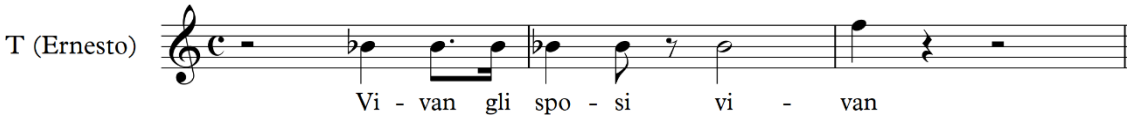
[Vivan gli sposi, 2 V, coro, orch., mib magg.]

Cabaletta Per suggerire Finale 3º

Copie, 1863, 1 particella e 32 parti, cc. 60, formati diversi

Presentazione: 1 particella, cc. 5, 205 x 265 mm: V, coro, b; 32 parti, cc. 55, 315 x 235 mm: coro (2 S I, 2 S II, 2 T I, 2 T II, 2 B), T (*Ernesto*), B (*Don Pasquale*), 2 vl I, 2 vl II, vl, vlc, cb, vlc e cb, ott e fl, ob I-II, cl I-II in sib, fg I-II, cor I-II in sib, cor III-IV in sib, tr I-II in mib, trb I-II, trb III, of, timp in mib, gc

Nella particella: sul verso dell'ultima carta sul lato sinistro *2 Parte di Canto/ 1 Parte per Suggerire/ e/ 10 parte per i Cori/ 20 Parte D'Orchestra/ L. Grimaldi*, sul verso dell'ultima carta sulla parte centrale *33 parti*, sul verso dell'ultima carta sul lato destro *Amins/ 10 di Giulio* [sic.] *1863*

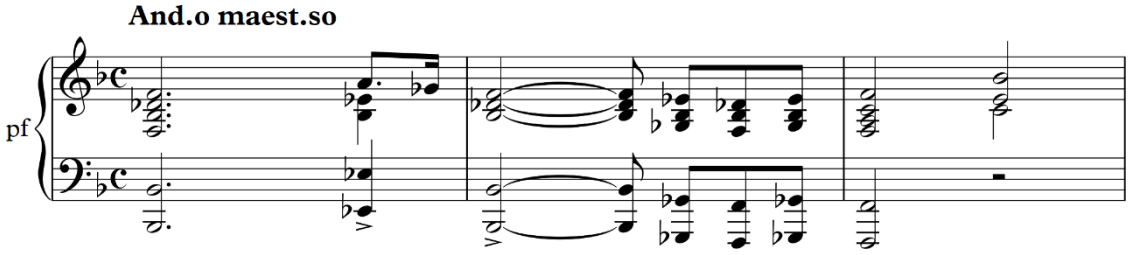
La particella è stata racchiusa in un foglio su cui il Moderati a matita ha scritto *Cabaletta scritta per/ la Sig^ra^* [nome illeggibile] *Cantata/ nel finale dell'opera/ Don Pasquale, del M^tro^/ C. Moderati*

III. Opere strumentali

50 – FMus.ModeC.Ms.49

[Composizione, cnta, harm, pf, fa magg.]

And.te maest.so

Autografo, 19 sec., partitura incompleta, pp. 8, 220 x 300 mm

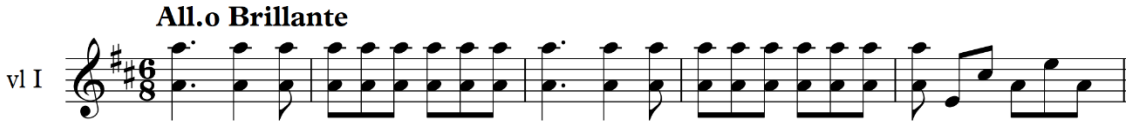
cnta in sib, harm, pf

51 – FMus.ModeC.Ms.50

[Dorina, orch.]

Partitura Originale/ Proprietà dell'autore/ C. Moderati/ Dorina/ Balletto in un atto/del Sig.r/ E. Poggiolesi. Musica/ del M.tro/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 81, 215 x 310 mm

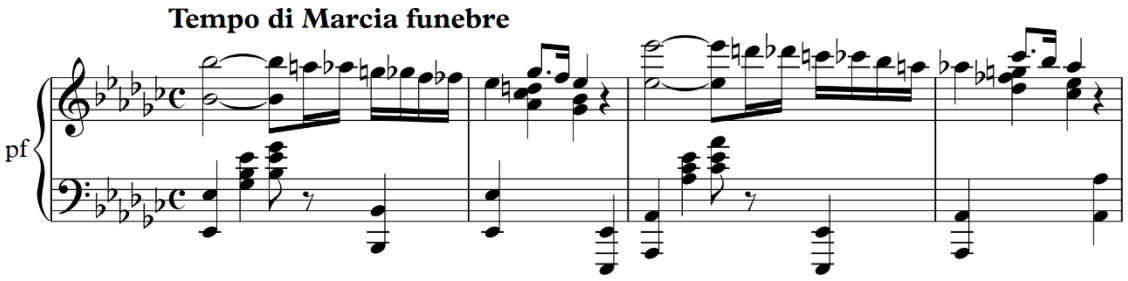
vl I-II, vle, ott, fl I-II, ob I-II, clno I-II, cor I-II, cor III-IV, cnta I-II, fg I-II, trb I-II-III, of, triang, timp, gc e pt e tamb, vlc, cb

Pagine numerate dall'autore stesso per numero musicale: n. 1 *Introduzione e primo quadro mimico*, pp. 34; n. 2 *Ballabile*, pp. 24; n. 3 *Scena mimica terzo quadro*, pp. 11; n. 4 *Polka mazurka*, pp. 11; n. 5 *Quarto quadro*, pp. 16; n. 6 *Ballabile finale*, pp. 52

52 – FMus.ModeC.Ms.51

[In memoria di mia figlia. Lagrime!, pf, mib min.]

In memoria di mia Figlia/ Lagrime!!/ Elegia per Piano Forte/ di/ C. Moderati/ New York 30 Set. 1892

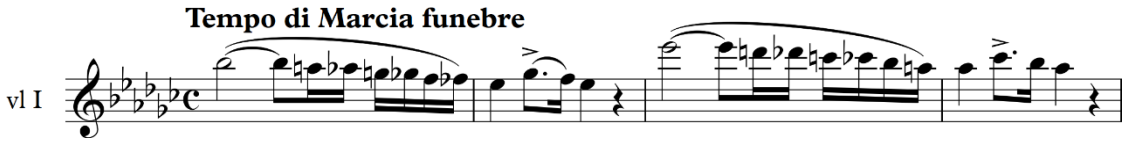
Autografo, 1892, spartito, pp. 6, 340 x 265 mm

pf

53 – FMus.ModeC.Ms.52

[In memoria di mia figlia. Lagrime!, arr., orch., mib min.]

In memoria di mia figlia/ Lagrime!/ Elegia per Piano Forte Instrumentata/ dall'Autore/ C. Moderati/ New York 30 Sett.bre 1892 Ascoli Piceno 12 Ott.bre 1896

Autografo, 1896, partitura, cc. 16, 225 x 295 mm

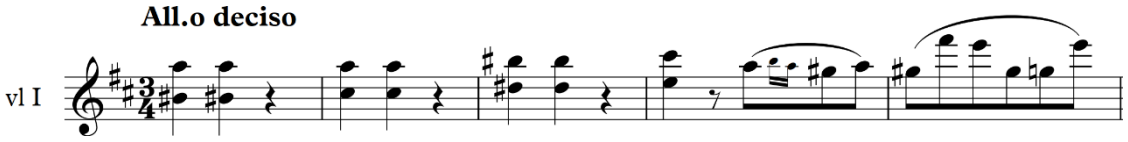
vl I-II, vla, fl I-II, ob I-II, clno I-II in sib, fg I-II, cor I-II in mib, cnta I-II in mib, trb I-II-III, of, arp, vlc, cb, timp in mib

54 – FMus.ModeC.Ms.53

[Nous-nous reverrons?, orch., re magg.]

Nous-nous Reverrons?/ Polka Mazurka/ Impromptus/ de/ C. Moderati

Autografo e copie, 1868, partitura e 49 parti, cc. 107, formati diversi

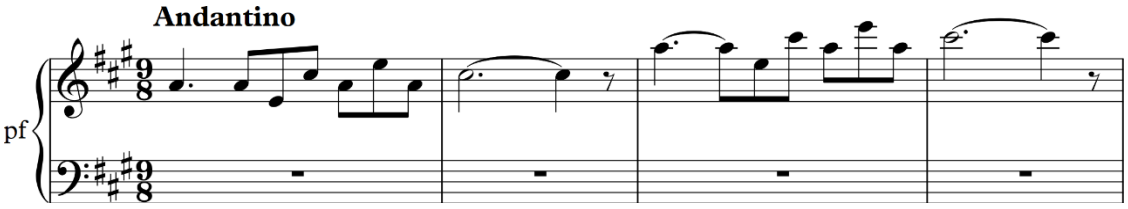
Presentazione: 1 partitura, autografo, cc. 10, 216 x 310 mm: vl I-II, vla, ott, fl I-II, ob I-II, clno I-II in la, cnta I-II in re, cor I-II in re, cor III-IV in sol, fg I-II, trb I-II-III, of, timp in re, tamb e triang, gc e pt, vlc e cb; 49 parti, copia, cc. 97, 220 x 320 mm: 9 vl I, 7 vl II, 3 vla, 2 vlc, 6 cb, ott, fl, ob I, ob II, cl I in la, cl II in la, fg I-II, fg II, cor I-II in re, cor III-IV in sol, cnta I-II in re, cnta I in re, cnta II in re, trb I, trb II, trb III, 2 of, 2 timp in re, triang, tamb, gc e pt

Sul recto di c. 9 della partitura in fondo a destra *Instrumentata à Madrid/ 20 Febraio 1868/ Originale C. Moderati*

55 – FMus.ModeC.Ms.54

[La reina de las Antillas, pf, la magg.]

A Mademoiselle/ Celina Alfonso/ La reina de las Antillas/ Valzer=Polka/ Pour Piano/ Par/ C. Moderati

Autografo, 19 sec., spartito, cc. 6, 350 x 270 mm

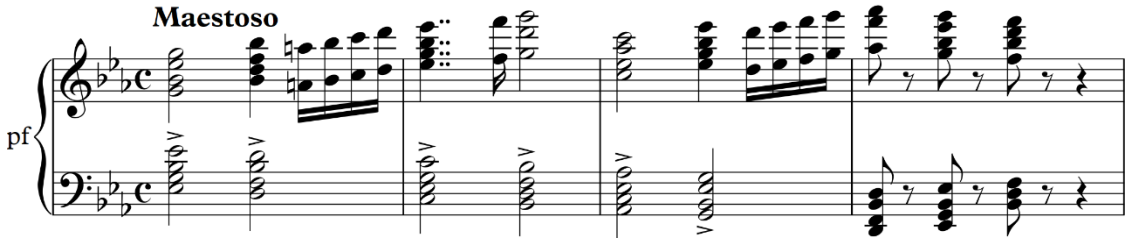
pf

56 – FMus.ModeC.Ms.55

[Santa Claus. Blanca, pf, mib magg.]

Santa Claus/ 1874/ Blanca/ Polka Mazurka pour Piano, par/ C. Moderati/ New York 24 Decembre 1874/ C. Moderati

Autografo, 1874, spartito, cc. 3, 222 x 317 mm

pf

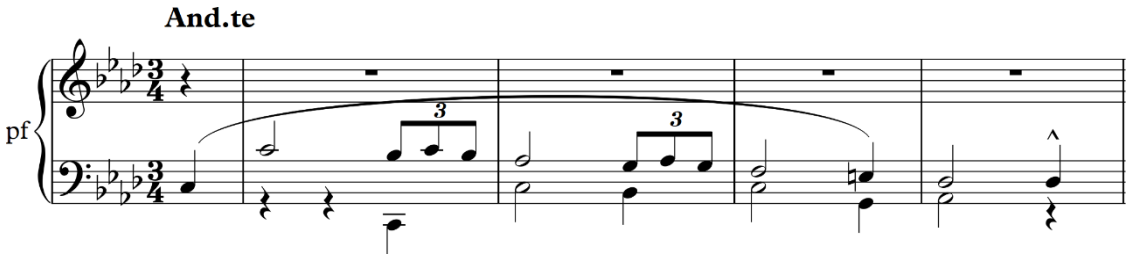


57 – FMus.ModeC.Ms.56

[Valzer de los hermanos segundo, pf, fa min.]

Valzer/ De los Hermanos Segundo/ Transcrito de memoria/ Por Piano/ Da C. Moderati

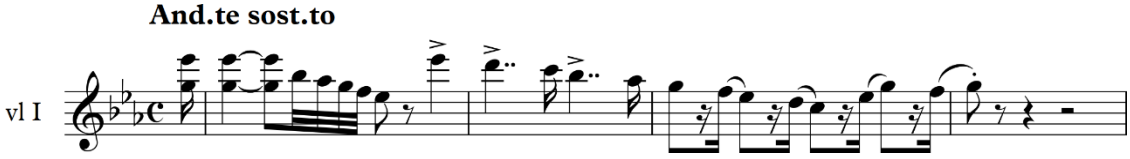
Autografo, 19 sec., spartito, cc. 4, 215 x 310 mm

pf

58 – FMus.ModeC.Ms.57

[Virginia y Carmen, orch., mib magg.]

Virginia y Carmen/ Polka/ Del Mtro C. Moderati/ Original/ Madrid 19 Febbraio 1868

Scrittura a più mani, 1868, partitura e 52 parti, cc. 109, formati diversi

Presentazione: 1 partitura, autografo, pp. 13, 218 x 315 mm: vl I-II, vla, ott, fl I-II, ob I-II, clno I-II in sib, cnta I-II in mib, cor I-II in mib, cor III-IV in lab alto, fg I-II, trb I-II-III, of, timp in mib, triang, gc e pt, vlc, cb, tamb; 52 parti, copia, cc. 101, 220 x 320 mm: 10 vl I, 7 vl II, 3 vla, ott, fl I, fl II, ob I, ob II, cl I in sib, cl II in sib, cnta I in mib, cnta II in mib, cor I-II in mib, cor III-IV in lab alto, fg I, fg II, trb I, trb II, trb III, 2 of, 2 vlc e cb, 6 cb, 2 timp in mib, triang, cart, tamb, gc

IV. Musica sacra

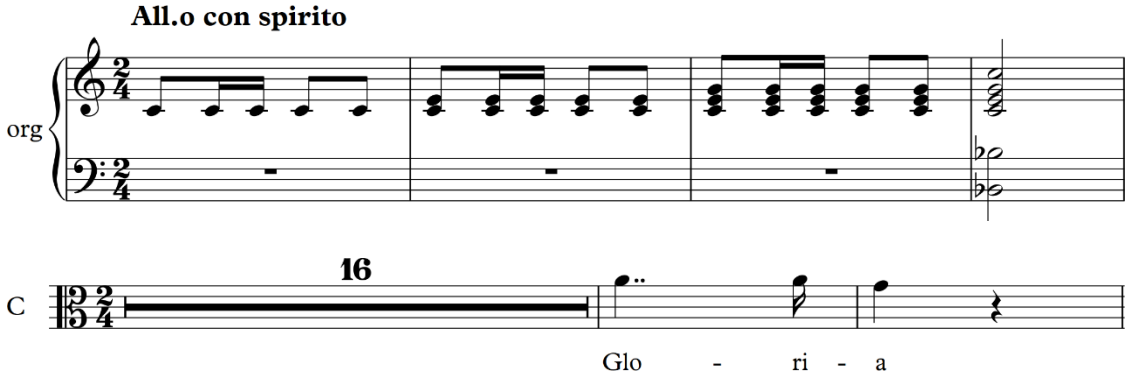
59 – FMus.ModeC.Ms.58

[Messe. Gloria, coro, org, do magg.]

Gloria a 4º voci/ di/ Clito Moderati/ 10 Maggio 1847

Autografo, 1847, partitura, cc. 5, 225 x 285 mm

coro (S, A, T, B), org

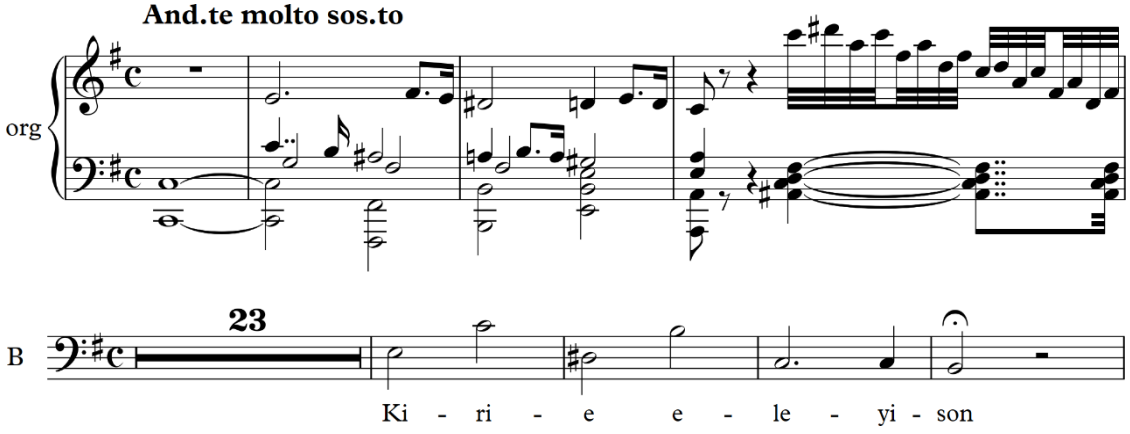


60 – FMus.ModeC.Ms.59

[Messe. Kirie, coro, org, mi min.]

Kirie a/ quattro/ Voci

Autografo, 19 sec., partitura, cc. 6, 230 x 285 mm

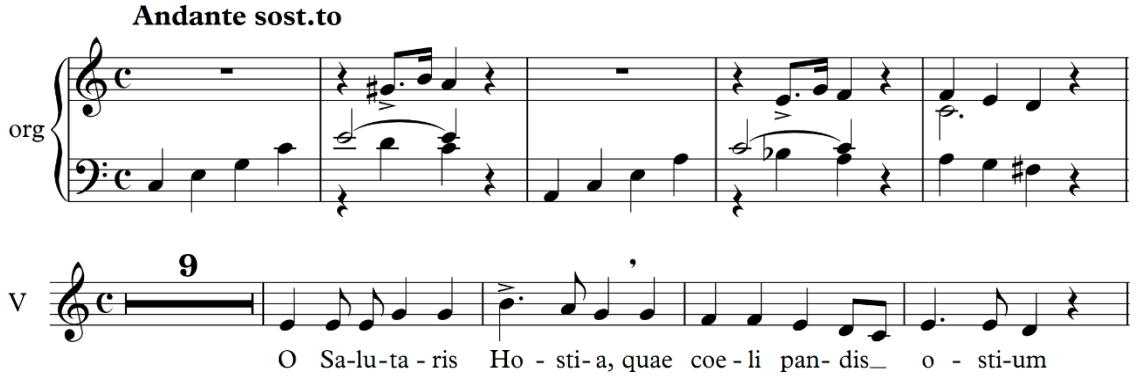
coro (S, A, T, B), org

61 – FMus.ModeC.Ms.60

[O Salutaris Hostia, 1 V [A o B], org, re magg.]

O Salutaris per Contralto o Basso/ di C. Moderati

Autografo, 1890, partitura, cc. 2, 353 x 270 mm

A o B, org

Sul recto di c. 2 in fondo *New York 3 Gennaio 1890. Clito Moderati*

MUSICA A STAMPA

62 – FMus.ModeC.St.1

[Ama!. Love, S, C, pf]

Love| *ANNO* [sic.]| *Duet*| *FOR*| *SOPRANO*| *AND*| *CONTRALTO*| *BY*| *C. MODERATI […]*, New York, Schirmer, 1891, pp. 9, 34,7 cm, IT/ICCU/MUS/0304565, nl 9477c

63 – FMus.ModeC.St.2

Amare| *(LOVING)*| *Barcarola*| *Poesia e Musica*| *di*| *C. Moderati […]*, New York, Schirmer, 1883, pp. 5, 35,5 cm, nl 3530

8 copie

Sul frontespizio in alto *To Miss Berenice Morrisson*

64 – FMus.ModeC.St.3

AMORE FIN DI SECOLO| 1899!| STORENELLO| Per Canto con accompagnamento di Pianoforte| PAROLE E MUSICA DI| C. MODERATI […], Roma, Consorti, [1899], pp. 3, 35,3 cm, IT/ICCU/RMR/0077000

64 copie

Sul frontespizio in alto *To my kind Pupil Miss Gertrude Charles*

65 – FMus.ModeC.St.4

Da te lontano| (FROM THEE AFAR)| SONG| WORDS AND MUSIC BY| C. MODERATI […], New York, Schirmer, 1884, pp. 7, 34,5 cm, IT/ICCU/MUS/0304566, nl A/Br 4432, 3866

8 copie

2 copie per A o Br in do. 6 copie per S o T in mib

Sul frontespizio in alto *To/ Miss Zelie de Lussan*

66 – FMus.ModeC.St.5

LA MIA| PREGHIERA| Melodia| POESIA E MUSICA| DI| C. MODERATI […] Cantata dalla S.na Tilde Milanesi al Concerto dell'Associazione Artistica Internazionale dato in onore di delegati del VI Congresso della stampa in Roma il 5 Aprile 1899, Roma, Consorti, pp. 4, 36 cm

36 copie

Sul frontespizio in alto *Alla mia allieva Signora F. W. White*

67 – FMus.ModeC.St.6

[Preghiera della sera. O holy Father, 4 V]

SCHIRMER'S OCTAVO CHORUSES| FOR| WOMEN'S VOICES, New York, Schirmer, [1895], vol. 331, pp. 4, 27,5 cm, nl 11889

21 copie

68 – FMus.ModeC.St.7

[La Primavera. The Spring, 4 V, pf]

SCHIRMER'S OCTAVO CHORUSES| *FOR*| *WOMEN'S VOICES*, New York, Schirmer, [1881], vol. 8, pp. 16, 27,5 cm, IT/ICCU/MUS/0305056, nl 2499

38 copie

69 – FMus.ModeC.St.8

[La Primavera. The Spring, 4 V, pf]

The Spring| *(PRIMAVERA)*| *Solo and Chorus*| *for*| *FEMALE VOICES*| *BY*| *C. MODERATI […]*, New York, Schirmer, [1881], pp. 17, 29 cm, nl 2499

13 copie

70 – FMus.ModeC.St.9

[La Primavera. The Spring, 4 V, pf]

G. SCHIRMER'S OCTAVO COLLECTION OF CHORUSES| *(OR SOLO TRIOS AND QUARTETS.)*| *FOR*| *FEMALE VOICES.*, New York, Schirmer, 1882, vol. 8, pp. 17, 29,5 cm, nl 2499

7 copie

71 – FMus.ModeC.St.10

Rosa senza odor| *(I lived forlon)*| *Romanza*| *for Soprano*| *with Accompaniment of*| *Piano, Violin and Harp*| *Words and Music*| *BY*| *C. MODERATI […]*, New York, Schirmer, 1895, pp. 15, 34,5 cm, nl 11888c

2 copie

2 parti: arp (pp. 4), vl (pp. 3)

72 – FMus.ModeC.St.11

SANTA MARIA| MUSICA DEL MTRO| C. MODERATI, Madrid, Antonio Romero y Andìa, cc. 17, 35,3 cm, nl A.R.1382

13 parti: 2 vl, pp. 4; 3 vlc, [p. 1]; 1 coro (T), [p. 1]; 3 coro (B), [p. 1]; 3 harm, pp. 4

73 – FMus.ModeC.St.12

Sempre con te| Always with me| Brilliant Waltz Song| FOR SOPRANO| C. Moderati […], Chicago, Clayton F. Summy, [1897], pp. 9, 35,5 cm, IT/ICCU/MUS/0304569, [nl c1897]

6 copie

Sul frontespizio in alto *To Mrs. Katherine Wallace Davis*

74 – FMus.ModeC.St.13

[Solenni vespri, 4 V, pf]

SOLEMN VESPERS| FOR| QUARTET AND CHORUS […], Toledo, Ohio, Toledo, Fischer & Bro, [1895], pp. 64, 28,5 cm, nl J.F.&B. 861

3 copie

Sul frontespizio in alto *C. MODERATI*

75 – FMus.ModeC.St.14

[Il tramonto, S, Mzs, pf]

Sunset| (IL TRAMONTO)| Duet| FOR| SOPRANO AND MEZZO SOPRANO| WITH ENGLISH| AND ITALIAN WORDS| BY| C. Moderati […], New York, Schirmer, [1891], pp. 11, 34,2 cm, IT/ICCU/MUS/0304598, nl 9304

2 copie

ARRANGIAMENTI DA ALTRI AUTORI

I. Musica manoscritta

76 – FMus.ModeC.Ms.61

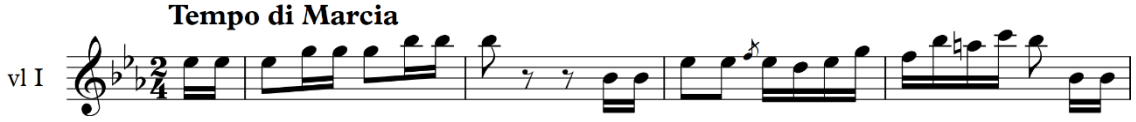
GABETTI, GIUSEPPE (1796, 1862)

[Marcia reale, arr., orch., mib magg.]

Marcia Reale/ Italiana/ (Sardinian March)/ Instrumentata da/ C. Moderati New York 2 Nov. 1884

Autografi e copie, 1884-1885, 2 partiture e 27 parti, cc. 38, formati diversi

Presentazione: 1 partitura, autografo, cc. 6, 215 x 315 mm: vl I-II, vla, ott e fl, ob I-II, cl I-II in sib, fg, cnta I-II in mib, cor I-II in mib, trb I-II-III, of, triang, tamb, timp in mib, gc, vlc e cb; 1 partitura incompleta, autografo, cc. 6, 235 x 310 mm; 27 parti, copia, cc. 26, 300 x 230 mm: 4 vl I, 4 vl II, 2 vla, ott e fl, ob I-II, cl I-II in sib, fg I-II, cnta I-II in mib, cor I-II in mib, trb I-II, trb III, of, triang, tamb, timp in mib, gc, 2 vlc, 2 cb

Sul frontespizio della partitura incompleta in fondo a destra *New York 1885*

77 – FMus.ModeC.Ms.62

L'VOV, ALEKSEJ (1796 o 1798, 1870)

[Al Czar sia gloria, arr., coro, orch., banda, fa magg.]

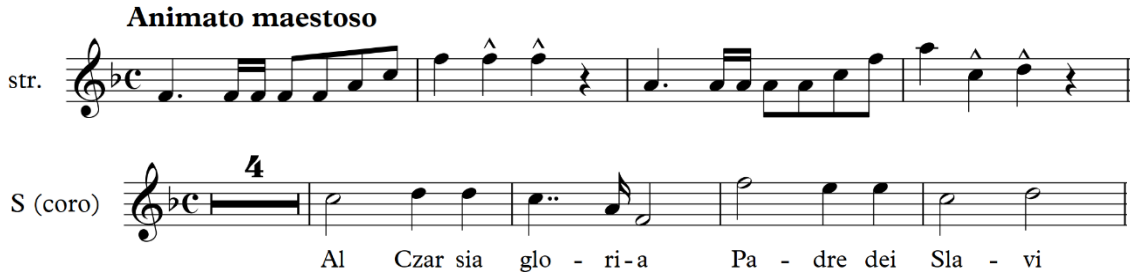
Himno Russo/ per/ Canto, Orquestra y Banda/ Da ejecutarse en el teatro Tacon de la Habana a la/ presencia de S. A. I. el Principe Niquel de Russia/ Instrumentato dal el Director de la Opera/ C. Moderati/ Habana 7 de Dicembre 1872

Autografo e copie, 1872, 2 particelle e 27 parti, cc. 31, 220 x 315 mm

Presentazione: 1 particella, autografo, cc. 2: coro (S, T, B); 1 particella, copia, cc. 2: coro (S, T, B); 27 parti, copia, cc. 27: coro (5 S I, 5 S II, 5 T I, 3 T II, 4 B I, 5 B II)

Sul frontespizio della partitura copia *Parte de Apuntar/ Al Sr. D.ⁿ Luis Vill/ Himno Nacional Ruso, arreglado para Orquestra/ y Banda Militar por C. Moderati* e presenta una linea melodica introduttiva a S di 6 mm. come guida per l'incipit orchestrale

Testo italiano

Mancante la partitura di orch. e di banda

II. Musica a stampa

78 – FMus.ModeC.St.15

SCHUBERT, FRANZ (1797, 1828)

[La trota, arr., S, A, T, B, pf]

SCHIRMER'S 8vo QUARTETS AND CHORUSES| FOR| MIXED VOICES., New York, Schirmer, [1894], vol. 476, pp. 7, 27,5 cm, nl 11887

4 copie

RECENSIONI

La musica nelle Marche. Fonti, istituzioni, protagonisti, a cura di Paolo Peretti, in «Marca/Marche. Rivista di storia regionale», 6/2016, 360 pp.

L'editore Andrea Livi di Fermo (FM) pubblica dal 2013, a cadenza semestrale dal 2014, questa rivista di storia regionale, annoverando «la prospettiva storica espressa in sintesi nel titolo... [con] l'intenzione di ricostruire, partendo dalle peculiarità locali di cui le Marche sono ricche, un'articolata visione della regione.» Si ancorano così i confini «...dalla Marca Anconitana alla Marca Fermana, fino agli estremi settentrionali col Ducato di Urbino e a quelli meridionali dell'Ascolano...», come dall'editoriale sul sito www.andrealivieditore.it .
Programma invero valido per tutte le regioni d'Italia, pure se non in tutte purtroppo si trovano soggetti ben disposti ad investire tempo e finanze necessari, non solo alla pubblicazione, ma anche quale stimolo e incentivo per i ricercatori locali e non solo.
Ben venga pertanto questo numero monografico, che abbraccia un periodo storico fra Seicento e Ottocento, con breve incursione nel Novecento, producendo un lavoro di scavo molto utile per una maggiore e più attenta conoscenza dei fatti storico musicali.
Si può ora auspicare soltanto che questa pubblicazione goda di una ampia e capillare diffusione presso gli studiosi come qualità minima, essenziale e irrinunciabile per la sua scientificità bibliografica, garantendo anche un utile approdo ai repertori internazionali. Lavoro di carotaggio il quale diventa punto di riferimento per le piccole località con la scoperta di archivi poco conosciuti o fondi poco noti, che contribuiscono a riscattare temi e fenomeni da tempo relegati in ambiti ritenuti inferiori come la storia locale, con un approccio inevitabilmente di tipo quantitativo che tuttavia non può rinunciare alla interpretazione dei fatti, evitando con cura una sorta di 'feticismo delle fonti'. L'importanza della storia locale o/e microstoria in generale 'alla Carlo Ginzburg' nel colmare anche i vuoti di conoscenza, è

senz'altro subordinata alla scelta critica delle notizie da far emergere, salvaguardando così il nesso fra aspetti quantitativi e qualitativi della ricerca. È inevitabile dover scorrere migliaia di documenti, anche se non tutti saranno poi pertinenti al soggetto in esame, altrimenti il rischio sarà quello di trasformare la ricerca in una sorta di inventario archeologico, rischiando la deriva in un localismo oleografico e/o monografismo erudito con eccessiva compiacenza verso il 'miraggio del quantitativo' e dell'inedito.

Sono ben otto i saggi proposti in questo numero monografico musicale; eccoli:
Marco Giuliani, *Flaminio Corradi da Fermo e le sue Stravaganze d'amore (1616)* [pp. 7-23]
Paolo Paoloni, *Il giovane Peranda: la formazione di un musicista tra le Marche e Roma nella prima metà del secolo XVII (con qualche postilla dresdese)* [pp. 24-75]
Fabio G. Galeffi - Gabriele Tarsetti, *Teodorico Pedrini: un musicista fermano in Cina nel Settecento* [pp. 76-93]
Ugo Gironacci, *La produzione sacra e drammatica di Antonio Conforti maestro di Cappella Fermo e una singolare querelle con Giacomo Leopardi seniore in occasione de L'Iride (1778)* [pp. 94-135]
Giulio Fratini, *Un perduto organo di Angelo Morettini a Porto San Giorgio. Con cenni agli edifici sacri e ad altri organi del luogo* [pp. 136-173]
Claudio Giovalè, *Francesco Cellini, la sua scuola di canto e il suo archivio musicale* [pp. 174-191]
Paola Ciarlantini, *Musica, poesia e teatro a casa Antici dal Settecento al Novecento (con nuovi documenti sulla storia del Teatro di Recanati)* [pp. 192-219]
Paolo Peretti, *Breve profilo biografico di Ferdinando Liuzzi (e un canto popolare marchigiano rielaborato)* [pp. 220-227]

Accompagnati da una rubrica *Riletture* [pp. 230-241] per informare che « ogni numero della rivista dedica questa sezione alla riproposizione di pagine significative ed esemplari nella storiografia marchigiana dei secoli xix e xx. In questo numero [si riporta] il saggio di Giuseppe Radiciotti, *Musicisti marchigiani dal*

secolo XVI al XIX».

E una restante parte dedicata alla rubrica *Ricerche* [pp. 244-344], di soggetti vari, con Luciano Chilese, *Origine del toponimo Senigallia;* Giuseppe Santoni, *Anno 1439: un contenzioso per i confini fra Ripe e Montalboddo;* Rossano Morici, *Eruzione del vulcano Tambora e riflessi sul clima delle Marche nel 1816;* Angelo d'Orsi, *Perché non possiamo non dirci garibaldini;* Valerio Cervetti, *Celebrazioni del centenario della morte di Filippo Corridoni (1915-2015);* Alfredo Luzi, *Politica e cultura in un cenacolo di provincia. Lettere di Gino Nibbi e di Acruto Vitali ad Ermenegildo Catalini.*
Nonché un'ultima parte di *Recensioni e Note* [pp. 345-359, sei libri di argomento musicale e altri sette di argomenti diversi, parecchi editi dallo stesso editore Livi].

La ricerca di Giuliani mette in rilievo la sola produzione vocale profana e a stampa di Flaminio Corradi, ossia una raccolta edita nel 1616 peraltro già conosciuta e studiata, integrando ipotesi non meglio chiarite sugli autori dei testi e digressioni sugli *Intermedi* giustificate dal taglio volutamente divulgativo. L'autore parte con accenti malinconici sulla mancata attenzione dei repertori nazionali e internazionali verso le attività regionali, cercando quindi di colmare questa disattenzione verso «un'opera non ignota ma forse poco conosciuta ai cultori di storia musicale locale marchigiana tardo rinascimentale o secentesca e largamente ignota o ignorata dai musicologi» (p. 8). Curiosamente non viene citato il lavoro *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche. Primo censimento dei fondi musicali* del 1996 (a cura di Gabriele Moroni, Nardini Editore) che cita Flaminio Corradi, pure citato dai repertori ed enciclopedie correnti a partire dal Radiciotti; così ignora la *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni* del 1993 (a cura di Ugo Gironacci e Marco Salvarani, Editori delle Marche) – utilissimi strumenti bibliografici che permettono di non ricominciare sempre da capo (carenza che si riscontra in generale anche per gli altri saggi) – il *Dizionario universale dei musicisti* dello Schmidl fino al *New Grove* 1980 e 2001, nonché il *RISM*. Citazioni evidentemente date per scontate. Si segnala un piccolo refuso alla nota 1: non *New Grove's* bensì *New Grove* senza

il genitivo sassone. Di sicuro interesse sarebbe allargare il contesto della ricerca anche alla circolazione della produzione musicale e ai rapporti con altri centri italiani, segno tangibile della presenza e del lavoro di musicisti nella e della Regione.

Paoloni tratta della formazione di Peranda che i maggiori repertori correnti citano con il doppio nome di Marco Giuseppe, ma ora l'Autore lo riporta al suo nome principale di Giuseppe, precisando pure, in una genealogia ricostruita con acribia dove solo Giuseppe (II) è musicista, la sua vera data di nascita: Macerata 4 aprile 1626, emendando definitivamente le imprecisioni finora contenute nei maggiori repertori che lo citano (Roma o Macerata ca. 1625!), ma la cui rilevanza della scoperta non viene per nulla evidenziata nel testo (v. l'*Appendice 1* a p. 58). Ritroviamo viceversa digressioni abbondanti e *Appendici documentarie* sovrabbondanti di notizie che poco aggiungono alla migliore conoscenza del musicista. Dei 134 atti notarili riportati, ad esempio, solo due riguardano il nostro e servono per confermare il suo rientro in Macerata da Dresda.

Galeffi e Tarsetti raccontano l'avventura del missionario Teodorico Pedrini, insegnante, teorico, compositore e costruttore di strumenti musicali mettendo a punto la sua presenza e attività in Cina presso la corte dell'imperatore Kangxi, con numerosi documenti anche di prima mano provenienti dagli archivi romani fra altri della Congregazione della missione e di Propaganda Fide, che attestano la penetrazione culturale in senso lato del cristianesimo nell'impero cinese.

Per gli «aspetti strettamente musicologici [dicono gli Autori] si rimanda alla letteratura specifica» (nota 9) indicando i nomi di ricercatori, senza tuttavia l'utile e indispensabile citazione bibliografica. Fra questi nomi figura pure quello dello studioso Joyce Lindorff che firma la relativa voce per il *New Grove* 2001.

Gironacci, ben noto studioso della musica in Fermo, si sofferma sull'analisi dettagliata della produzione sacra e drammatica del maestro di cappella Antonio Conforti, in particolare con l'analisi della sua cantata *L'Iride* del 1778, sulla base esclusiva del libretto, essendo l'intonazione non rintracciata.

Un apparato di note, ricchissimo e sovrabbondante di notizie varie e diverse appendici fra cui numerose lettere e la riproposizione integrale del libretto della

cantata in esame, completa la scrupolosa ricostruzione di questo all'epoca apprezzato musicista, colmando almeno in parte «le scarse notizie biografiche e le poche fonti musicali» conservate.
Si segnalano gli evidenti refusi (a p. 115) degli anni di nascita di Pallavicini: 1868 *recte* 1768 e di Pascucci Garulli: 1874 *recte* 1774, nonché a nota 58 'pretando' *recte* 'pertanto', i quali non inficiano la cura esibita nella presentazione della documentazione presa in esame.
Di un certo stimolo sono le composizioni elencate alla nota 2 (p. 95), ora in Conservatorio a Fermo, con accompagnamento di strumenti a fiato; una pratica (estesa anche alla banda) che affiora spesso ma che è poco documentata e ancor meno studiata.

L'attività dell'organaro Angelo Morettini – del quale si dispone ora anche di una dettagliata voce nel *Dizionario biografico degli italiani* a firma di Paolo Peretti – viene puntualmente ricostruita da Giulio Fratini sulla base di un accurato spoglio documentario di svariati archivi locali, dei quali si forniscono pure in appendice i necessari dettagli.
L'organo oggetto della ricerca, collocato nella chiesa di S. Giorgio martire nel 1849, è oggi perduto e si dà conto delle intricate vicissitudini, ricostruendo pure la storia degli edifici sacri e di altri strumenti provati. *L'Appendice* presenta pure il catalogo degli organi costruiti da Morettini nelle Marche e vari prospetti dei registri organistici.

Claudio Giovalè mette per iscritto un testo letto al convegno su Francesco Cellini a Petritoli nel 2015, in occasione dell'acquisizione del suo fondo musicale da parte del Comune. Fondo già segnalato come archivio privato nel già citato *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche. Primo censimento dei fondi musicali* del 1996, ma ora reso pubblico con evidente beneficio per la sua conservazione, fruibilità e, si spera, valorizzazione. Si ignora al momento lo stato di inventariazione e catalogazione del fondo, per l'esatta conoscenza della sua consistenza, compresi gli autografi. Di Cellini si ripercorrono biograficamente la sua formazione, la carriera di cantante, quella didattica (con cenni ai numerosi suoi allievi), di maestro di cappella e compositore (in *Appendice* si trova la riproduzione di un catalogo delle sue opere, della tipografia Paccasassi di Fermo del 1873),

infine di direttore di opere, «lasciando ai futuri studiosi il compito di approfondire adeguatamente l'intera sua opera compositiva» (p. 176). Analisi che oltre alle sue composizioni sarebbe utilissimo estendere al suo metodo di insegnamento del canto, andando al di là delle semplici espressioni encomiastiche.
Nei saggi di Fratini e Giovalè, nonché nel precedente di Gironacci, ricorrono in qualche modo vari accenni all'attività bandistica, piuttosto diffusa e rigogliosa nella Regione, la quale meriterebbe una maggiore attenzione da parte della ricerca locale.

Paola Ciarlantini in un corposo lavoro, che per una sua maggiore efficacia forse poteva essere meno digressivo, ricostruisce la formazione, la topografia e la conservazione dell'archivio privato della nobile famiglia Antici-Mattei di Recanati. L'archivio può esser consultato «senza particolari difficoltà grazie all'inventario manoscritto che descrive minuziosamente i contenuti di ciascuna busta, redatto nel 1896 da Pietro Giannuzzi», e conserva documenti e notizie a partire «dall'inizio del XIV secolo fino alla seconda metà dell'Ottocento» (pp. 195-196). Vengono presi in considerazione i numerosi rapporti con la vita culturale della città, l'educazione dei membri della casata e nel paragrafo n. 4, *Musica, poesia e teatro in famiglia* (p. 205), soprattutto a cura di Carlo Teodoro Antici (1772-1849), nonché una documentazione inedita sul teatro di Recanati (p. 209), senz'altro utile per colmare le lacune esistenti nelle cronologia e storia dello stesso teatro, soprattutto settecentesco. Un archivio che secondo l'Autrice «costituisce una vera miniera con gran messe di notizie preziose per gli studiosi, un autentico tesoro, ancora pochissimo esplorato» (p. 218).

Paolo Peretti ripubblica un articolo divulgativo sulla biografia del musicologo Ferdinando Liuzzi (1884-1940), uscito nel 2007 sulla rivista «La nota» poi quasi subito cessata, con in calce un breve canto popolare marchigiano. L'articolo è riproposto in questa sede «nella stessa veste divulgativa» senza note, come stimolo a «più approfonditi e specialistici studi» (nota a p. 221). Merita forse segnalare che Alfredo Casella, appartenente alla stessa 'generazione dell'Ottanta' e amico di Liuzzi, firmerà una voce biografica su di lui per la quarta edizione del *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* a cura di H.C. Colles del 1940 (e seguenti). La riproduzione in *facsimile* del *Canto delle falciatrici* (poesia popolare),

il breve canto popolare marchigiano citato sopra, edito da Forlivesi di Firenze nel 1922, richiama un'attività nel campo della allora nascente etnomusicologia di sicura considerazione e che merita senz'altro di raccogliere «più approfonditi e specialistici studi» come ne auspica appunto l'autore. Del Congresso di Anversa/Bruxelles del 1929, al quale Liuzzi parteciperà, ad esempio, non viene dato riscontro nemmeno da Roberto Leydi in L'altra musica, edito da Giunti nel 1991.

Lo stesso Peretti cura nella sezione *Riletture* la ristampa del saggio *Musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX* che Radiciotti pubblicò sulla «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica» nel 1924-25, con una premessa che evidenzia il progetto rimasto incompiuto di un *Dizionario bio-bibliografico dei musicisti marchigiani* di ambizione positivistica, ancora oggi fonte preziosa per la ricerca, tramite la *Guida* a cura di Gironacci e Salvarani già citata. In anastatica invece si produce *Il genio musicale dei Marchigiani e il prof. Lombroso* sempre di Giuseppe Radiciotti, apparso ne «L'Esposizione marchigiana» del 1905 che ancora oggi non poco ci suggerisce sulla ricerca dei cosiddetti "minori", la storia locale e la microstoria. Forse l'auspicato ma mancato ricordo del 150° anniversario (2008) lamentato da Peretti potrebbe essere ripensato oggi come vero omaggio proprio a partire dal metodo storiografico.

Graziano Ballerini

Riccardo Castagnetti, *Alla scuola del maestro di cappella. Andrea Basili e la didattica della composizione in Italia nel secolo XVIII*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, 357 pp.

Il titolo di questo volume appare impegnativo ma, a lettura avvenuta, la trattazione risulta ampiamente all'altezza delle aspettative e conquista per chiarezza espositiva, ricchezza informativa e spessore scientifico. La *forma mentis* dell'autore è stata forgiata da solidi studi (un diploma in Organo e Composizione organistica, due lauree rispettivamente in Filosofia e Scienze religiose) e, anche grazie a questo importante bagaglio, egli sin dalle prime pagine riesce ad esporre la difficile materia in modo ben bilanciato nei suoi aspetti storici, culturali e strettamente tecnici. In linea con altri studiosi che prima di lui hanno affrontato l'argomento della didattica compositiva italiana nei secoli XVII-XVIII (in Italia, pionieri nel campo sono stati Rosa Cafiero e Giorgio Sanguinetti) l'autore parte dall'idea che "il consolidamento di specifici tratti stilistici si fondi su determinate strutture epistemico-cognitive che orientano il pensiero musicale di un determinato periodo […]. A essere posta sotto esame è stata soprattutto la tradizione del partimento e il suo rapporto con l'insegnamento del contrappunto, del basso continuo e della pratica strumentale" (*Introduzione*, p. IX). Infatti, nel Settecento era di là da venire la distinzione, portata dall'Idealismo, tra scuola e arte, *ars* ed *exercitium*, e la creazione musicale era esito di questi due aspetti tra loro strettamente intrecciati. La novità e il pregio principale del volume (definito dall'autore "una biografia *sub specie didactica*") consistono nell'aver inserito la trattazione sistematica dell'opera a stampa di Andrea Basili *Musica universale armonico pratica* (Alessandri e Scattaglia, Venezia, 1776), finora solo sfiorata in ambito musicologico, sia nel contesto della scuola compositiva romana, cui appartenne l'autore (dimostrandone ascendenze e differenze con i principali lavori didattici, manoscritti e a stampa, di Bernando Pasquini, Tommaso Bernardo Gaffi e Giuseppe Ottavio Pitoni, cfr. cap. II), sia come definitivo approdo del suo pensiero teorico-musicale, riuscendo però nel contempo a disegnare lo sfondo storico-culturale di tale percorso. Ciò è stato possibile soprattutto attraverso la ricerca certosina ed il vaglio di un'imponente mole di documenti d'archivio, la cui puntuale disamina in nota costituisce

un valore aggiunto del volume. Grazie a questa strutturazione ad ampio respiro, esso (la cui natura resta, comunque, squisitamente tecnica) non è riservato solo agli addetti ai lavori (musicologi, studenti di Conservatorio con solide conoscenze compositive, docenti di materie musicali), ma permette di orientarsi anche a coloro che possiedano buone conoscenze storiche unite a modeste nozioni musicali.

I Basili costituiscono un'importante famiglia musicale attiva dalla seconda metà del Seicento a fine Ottocento, con base tra l'Umbria, Roma e le Marche. L'organista, compositore e didatta Andrea Basili nacque a Città della Pieve il 16 dicembre 1705 e morì a Loreto (dove svolgeva la mansione di maestro di cappella della basilica Santa Casa dal 1740) il 28 agosto 1777. Dal suo tardivo matrimonio con Maria Chiara Rosati, avvenuto a Loreto il 7 febbraio 1763, nacquero quattro figli di cui uno soltanto, Francesco (1767-1850), raggiunse l'età adulta e seguì professionalmente le orme del padre. Fu maestro di cappella a Foligno, Macerata e Loreto, nonché direttore del Conservatorio di Milano dal 1827 al 1837, chiudendo la carriera come maestro della cappella Giulia nella Basilica di San Pietro in Vaticano. Altri musicisti della famiglia furono: don Francesco Basili (1666-1735), zio paterno di Andrea, maestro di cappella nella Chiesa Nuova di Perugia; il fratello minore di Andrea, Placido Pasquale (1709-*post* 1766*)*, che fu cantante al seguito dell'impresario Alessandro Paghetti in Portogallo, dove presumibilmente restò fino alla morte; Pasquale Antonio Basilici, nipote di Andrea e suo allievo (con tutta probabilità, il figlio della sorella Vittoria Basilici in Brunelli; Perugia, ca. 1733-1734-*post* 1784), filarmonico di Bologna dal 1753, maestro di cappella in varie sedi, tra cui Apiro, Tivoli e Orte (cfr. n. 229, pp. 78-79); Basilio Basili, figlio di Francesco (1804-1895), tenore e compositore che svolse la sua carriera principalmente a Madrid, come direttore e maestro del coro del Teatro italiano e la concluse come didatta di canto in Argentina. In tempi recenti un discendente del ceppo familiare, il recanatese Paolo Basilici, ha creato un sito dove ha riunito tutte le informazioni reperite sulla storia e sugli esponenti della famiglia (www.basilici.info), contribuendo fattivamente alle ricerche biografiche di Castagnetti.

Nel primo capitolo è puntualmente esposta la biografia di Andrea Basili. Il paragrafo iniziale è dedicato a ricostruire l'ambiente culturale ed economico

di Città della Pieve ad inizio Settecento, con la disamina della formazione che le quattro scuole della città (il seminario vescovile, dove studiò Andrea, le Scuole pie dirette dagli Scolopi, le Maestre pie e l'orfanotrofio) potevano offrire. La vicenda biografica del compositore si dipana da Città della Pieve a Roma, dove egli, interrotta la carriera ecclesiastica, studia con i celebri didatti Tommaso Bernardo Gaffi e Giuseppe Ottavio Pitoni. I paragrafi 8 e 9, dedicati rispettivamente al concorso per la cappella musicale della Santa Casa di Loreto e alla descrizione di quest'ultima nel secolo XVIII, sono di grande interesse per la storia musicale marchigiana. Il pubblico concorso per maestro di cappella, indetto per sostituire Geminiano Giacomelli da poco deceduto, fu il primo nella storia della basilica e ne vengono descritte con dovizia, grazie a testimonianze coeve, tutte le fasi. Basili lo vinse nel marzo 1740, lasciando di conseguenza Roma. La sua attività a Loreto viene descritta in dettaglio, compresi i contatti con esponenti del mondo musicale italiano dell'epoca e gli incontri con ospiti illustri, come padre Giovanni Battista Martini, conosciuto tra fine aprile e inizio maggio 1747 (con cui Basili inizia una corrispondenza professionale durata fino alla sua morte), André Modest Grétry (gennaio 1766) e i Mozart padre e figlio, conosciuti il 16 luglio 1770. L'autore suggerisce che Leopold abbia ispirato Basili sia per l'educazione musicale del figlio Francesco sia nell'ideazione del trattato *Musica universale armonico pratica*. Ampio spazio è dedicato all'attività d'insegnamento di Basili a Loreto, in particolare con la disamina della versione manoscritta in italiano del celebre manuale di contrappunto di Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnassum*, da lui redatta nel 1748 "per maggior intelligenza de' studenti di quest'arte musica".

Il secondo capitolo si articola in due parti, la prima concernente l'analisi delle metodologie d'insegnamento della composizione in uso a Roma a cavallo tra XVII e XVIII secolo, partendo dall'insigne magistero di Bernardo Pasquini e passando attraverso l'operato dei maestri di Basili Gaffi e Pitoni; la seconda è dedicata ai trattati teorico-didattici manoscritti di Basili da lui concepiti ed utilizzati nella sua attività didattica compositiva, anche in rapporto agli indirizzi della cosiddetta "scuola romana".

Il terzo capitolo è incentrato sul trattato a stampa *Musica universale armonico pratica*, indagato in ogni suo aspetto (editoriale, teorico-didattico, contenuti-

stico), con particolare attenzione all'analisi delle fonti e alla storia della redazione. Esso costituisce il cuore del volume e anche la sua parte più 'tecnica'. L'autore in introduzione spiega come questo lavoro "si inscriva da un lato nella tradizione italiana del partimento e dall'altro, in virtù della presenza di brani in intavolatura cembalo-organistica, mostri notevoli affinità con l'insegnamento della composizione *per exempla*", in ciò consistendo la sua peculiarità e originalità.

La parte conclusiva affronta la storia delle recezione di tale trattato, sulla base di copie manoscritte e a stampa conservate in Italia e all'estero in importanti biblioteche ed archivi, ritenute particolarmente significative: sorprende scoprire che tra fine Settecento e inizio Ottocento era un testo utilizzato nel Regio Seminario di Musica di Lisbona, la più importante scuola musicale del Portogallo, e che veniva usato non solo da musicisti di origine marchigiana come Giuseppe Balducci e Pietro Ravalli (un cantore soprano della Cappella Giulia), ma anche da didatti di spicco come Alberto Mazzuccato, docente di composizione al Conservatorio di Milano dal 1851. Pionieri della musicologia come il belga François-Joseph Fétis e l'italiano Luigi Torchi hanno svalutato il trattato di Basili, considerandolo espressione di una scuola compositiva superata e di uno stile desueto. Saranno Giuseppe Radiciotti e Giovanni Tebaldini, storico della cappella della Santa Casa, ma soprattutto Karl Gustav Fellerer, nella prima metà del Novecento, a guidare la riscoperta della figura e dell'opera di Andrea Basili. Fellerer, che aveva studiato le opere teorico-didattiche di Basili conservate nel fondo Landsberg della Staatsbibliotek di Berlino nell'ambito della preparazione del suo fondamentale saggio *Der Partiment-Spieler* (Leipzig, 1940), valorizzò la *Musica universale* in vari interventi scientifici e contribuì ad inserirla correttamente nella tradizione italiana del partimento. In *Appendice* il volume presenta l'inedita scheda biografica su Andrea Basili redatta dal figlio Francesco. Un'ampia e aggiornata *Bibliografia*, che supporta in profondità ogni argomento affrontato dall'autore, corona degnamente un lavoro molto importante sia per la storia della didattica compositiva italiana del Settecento sia per la conoscenza della storia musicale marchigiana.

A lode degli enti di seguito citati, si sottolinea che il pregevole volume è stato pubblicato con un contributo del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, con un finanziamento del Ministero per il

Beni e le Attività Culturali - Direzione generale per le Biblioteche, gli Istituti culturali e il Diritto d'Autore, e grazie all'interessamento dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale».

Paola Ciarlantini

Marco Angelotti, *Maria Grisi. Una voce ritrovata* con la collaborazione di Maria Rita Serra, Varese, Zecchini Editore, 2017, 159 pp. + CD Audio.

L'interessante volume contribuisce ad arricchire il novero dei contributi musicologici apparsi negli ultimi anni su cantanti marchigiani del passato. Ci restituisce, ben delineata nel suo contesto storico e con preziose testimonianze audio, frutto di un curato restauro, la figura umana ed artistica di Maria Grisi (Pesaro, 11 gennaio 1873-Cesena, 7 febbraio 1930), soprano drammatico che ebbe un'importante carriera in particolare come interprete wagneriana (nessun rapporto tra il suo cognome e quello delle stelle del belcantismo ottocentesco Giulia e Giuditta Grisi). Va detto a lode dell'autore, di origine pesarese come la Grisi, che egli ha accuratamente evitato toni agiografici e campanilistici, come talvolta accade in questa tipologia di pubblicazioni. Si è avvalso della collaborazione di Maria Rita Serra, ma sulle modalità di lavoro reciproco non sono fornite informazioni, come ci si aspetterebbe di conoscere dalla *Prefazione* di quest'ultima (pp. 1-3).

Il volume si compone di tre ampi capitoli: *La famiglia Grisi*, *Gli studi*, *La carriera artistica*, seguiti dal breve saggio a cura di Eleonora Benassi *Discografia di Maria Grisi*. L'ultima parte del volume è occupata da un'accurata *Cronologia* della carriera della cantante. Nel primo capitolo l'autore ben disegna, con l'ausilio di documenti d'epoca, l'attività economica di Pesaro nella seconda metà dell'Ottocento, con particolare riferimento alla classe dei "portolotti", cioè di coloro che vivevano delle attività legate alla vita del porto (piccoli armatori, comandanti di natanti commerciali, manovali marittimi, marinai e pescatori), cui appartenevano i genitori della cantante. Ella era infatti l'ultimogenita dei sei figli di Raffaele Gri-

si, armatore e capitano marittimo (a capo di un tipico "trabaccolo" a vela adatto alla navigazione sulle coste adriatiche), e di Orsola Pretelli.

I genitori, insolitamente aperti per l'epoca, favorirono gli studi musicali di Maria. Il Liceo musicale "G. Rossini", aperto ufficialmente il 5 novembre 1882, costituiva una realtà formativa molto importante nel panorama musicale italiano, anche grazie al suo primo direttore, il compositore veronese Carlo Pedrotti, che aveva chiamato a sostenere le classi di canto, rispettivamente maschile e femminile, due nomi d'eccellenza: Gualfardo Bercanovich e Virginia Gazzuoli, in arte Boccabadati. La Boccabadati, figlia d'arte da parte di madre e famoso soprano stimato da Verdi, fu docente presso tale Liceo dall'apertura fino al 1898, creando una celebre scuola di canto da cui uscirono, oltre a Maria Grisi, anche Elisa Petri e Maria Farneti.

La Grisi superò gli esami di licenza nell'a.s. 1891-92, dopo cinque anni di studi. Il debutto operistico in un teatro pubblico avvenne come Matilde nel *Guglielmo Tell* di Rossini al Teatro Carlo Felice di Genova il 27 gennaio 1894. Esordire in un ruolo simile in un'epoca in cui l'opera di repertorio (fatta eccezione per Verdi e per qualche titolo di Rossini) aveva solo da poco iniziato a diffondersi, accanto alle opere nuove continuamente richieste, è emblematico; infatti, la carriera di Maria Grisi sarà insolita rispetto agli *standard* di fine secolo, in quanto sempre fondata su scelte artistiche meditate e coraggiose. Ad esempio, pur interpretando nella stagione d'esordio il ruolo di Nedda nei *Pagliacci* di Leoncavallo, quello di Santuzza nella mascagnana *Cavalleria rusticana* al Teatro Rossini di Pesaro nel 1896 e quello di Maria in *A basso porto* di Nicola Spinelli al Teatro Vittorio Emanuele di Torino nel 1902, non cavalcò la facile 'moda' del verismo. Nelle sue serate dedicate soleva intonare la romanza del *Tancredi* di Rossini e molto frequenti nella sua carriera furono le incursioni nel repertorio belcantistico della prima metà dell'Ottocento: ad esempio, fu Rachele nell'*Ebrea* di Halévy, Selika nell'*Africana* e Valentina negli *Ugonotti* di Meyerbeer. Interessante sottolineare che cantò anche il Rossini e il Donizetti francesi, cioè il citato *Tell* e *La favorita* (ruolo di Leonora, cantato per la prima volta a Cesena nel 1895).

La Grisi poteva permetterselo, poiché aveva in dote una tecnica vocale for-

giata alla scuola del più puro belcantismo italiano, che la sua insegnante Boccabadati aveva appreso attraverso la madre Luigia, celebre interprete rossiniana e donizettiana, a sua volta allieva di Antonio Gandini e di Gasparo Pacchierotti. Preferiva però ricoprire ruoli marcatamente 'romantici', sia del repertorio italiano sia di quello francese, eccellendovi grazie alla bella figura, alla voce duttile e potente dal timbro "simpatico" (spesso ricorre quest'aggettivo nelle cronache d'epoca), al talento drammaturgico: ruoli verdiani come Leonara nel *Trovatore*, Amelia nel *Ballo in maschera*, Donna Leonora nella *Forza del destino*, Aida; ruoli francesi, come Giulietta in *Romeo e Giulietta* di Gounod e Margherita nella *Dannazione di Faust* di Berlioz; ancora, Margherita nel *Mefistofele* di Boito e Casilda nel *Ruy Blas* di Filippo Marchetti. La palma di grande cantante verdiana le venne simbolicamente assegnata al Teatro Reinach di Parma nell'autunno 1904, quando fu applaudita dall'esigente pubblico cittadino in dodici recite di *Aida.* Solo a inizio carriera affrontò Puccini, cantando da protagonista in *Manon Lescaut* (Sanremo, 1894 e Alessandria, 1895) e Bizet (Micaela, in *Carmen*, Genova, Politeama, marzo 1894), senza riproporre i due ruoli in seguito. Sempre poco dopo il debutto affrontò per la prima e unica volta un ruolo in un'opera giocosa: fu Lucia nei *Promessi sposi* di Errico Petrella al Teatro Principe Amedeo di Sanremo nel gennaio 1895. Evidentemente il genere comico non le interessava o non vi era versata: diversamente da altre cantanti dalla solida tecnica tardobelcantistica (ad esempio, praticò entrambi i generi Elisa Petri, sua compagna di studi) non si dedicò alle due tipologie operistiche, preferendo l'opera seria. Non sembrerebbe, dalla *Cronologia* fornita, che abbia cantato opere in prima esecuzione (d'altronde, le piazze teatrali in cui fu scritturata erano sì importanti, ma spesso non di primissimo piano), ebbe però la soddisfazione di partecipare come protagonista alla prima locale di *Tristano e Isotta* al Teatro La Fenice di Venezia il 30 gennaio 1909.

L'approdo artistico più interessante della sua carriera avvenne nel novembre 1905 al Teatro Comunale di Bologna, quando la Grisi, scelta personalmente da Arturo Toscanini, affrontò per la prima volta un'opera wagneriana: fu Brunilde nel *Sigfrido* (in traduzione italiana, come si usava all'epoca per ogni opera in lingua straniera). Piacque, ma non entusiasmò: in seguito studiò, si applicò per rispondere al meglio ai dettami drammaturgici di questa nuova sfida artistica, ri-

cevendo via via sempre maggiori consensi come interprete di Wagner: fu Isotta per la prima volta al Teatro Grande di Brescia nell'agosto 1906, *Elsa di Brabante* in *Lohengrin* ad Alessandria d'Egitto nel 1907, Brunilde in *La Valchiria* a Barcellona nel 1908, etc. L'arte wagneriana caratterizzerà tutta la seconda parte della sua carriera. A queste opere, affiancò talvolta *La Gioconda* di Ponchielli (ruolo eponimo).

Sulle scene estere cantò per periodi limitati, anche se in piazze importanti, come Atene, Barcellona, Lisbona, la già citata Alessandria d'Egitto; fu in America del Sud nel biennio 1903-1904 (Città del Messico, Guanajuato, Puebla, L'Avana), proponendo con successo i suoi consueti ruoli verdiani.

La narrazione della carriera di Maria Grisi viene sapientemente intrecciata dall'autore con quella della sua vicenda privata: si sposò due volte, la prima nel 1896 con Angelo Maria Ghiselli, appartenente ad una famiglia benestante di Cesena, da cui ebbe i figli Elsa Adriana (1897), Adele (1898, deceduta a dieci mesi) e Armando (1900); la seconda nel 1914 col colonnello dell'esercito Fausto Ungarelli, vivendo con lui a Cesena gli ultimi nove anni della propria esistenza. La morte del primo marito a soli 41 anni, avvenuta per un sarcoma il 12 settembre 1910, la costrinse a lavorare duramente per mantenere i due figli piccoli. Presumibilmente, la scelta di lasciare la carriera nel 1915, dopo il secondo matrimonio, fu dettata da motivi contingenti, cui l'autore accenna per ipotesi, non ultimo lo scoppio della prima guerra mondiale.

Il CD allegato che riunisce, in versione restaurata, sedici incisioni realizzate dalla Grisi nel 1906 per la casa Gramophone & Typewriter (poi denominata, in Italia, La Voce del Padrone), fornisce al volume un valore aggiunto: ci permette di intuirne la bella voce, nella sua potenza squillante e, nel contempo, nella sua capacità di legato e di espressione; ci testimonia lo stile interpretativo vocale e direttoriale d'inizio Novecento in ambito soprattutto verdiano. La Grisi fu coinvolta nel progetto discografico dal direttore Carlo Sabajno che, alla guida dell'Orchestra del Teatro alla Scala, realizzò diverse registrazioni integrali di opere, tra cui *Ernani*, *Il trovatore* e *Un ballo in maschera*, utilizzando nel medesimo ruolo vocale più artisti di canto. Il CD presenta anche brani dal *Ruy Blas* di Marchetti

("Oh dolce voluttà"), dagli *Ugonotti* di Meyerbeer ("Nella notte") e dalla *Norma* di Bellini ("Deh! Con te li prendi"). Si rimpiange un poco, è vero, che la Grisi non abbia inciso anche qualche pagina wagneriana, la quale avrebbe fornito un'importante attestazione di quel Wagner "all'italiana" (cui l'autore accenna in uno specifico paragrafo) tanto apprezzato dal nostro pubblico fino agli anni Cinquanta del Novecento.

Paola Ciarlantini

Trilogia verdiana marchigiana, Fermo, Andrea Livi editore, 2017, 3 voll. (pp.336, 208, 256): I. Pietro Molini - Paolo Peretti, *Verdi e le Marche*; II. Pietro Molini - Paolo Peretti, *Cantanti verdiani marchigiani dell'800*; III. *Vincenzo Sassaroli il musicista che osò sfidare Verdi (con riedizione dei principali scritti polemici)*, a cura di Paolo Peretti.

I volumi che costituiscono la *Trilogia*, acquistabili separatamente, hanno avuto una lunghissima gestazione: l'idea originaria, ristampare un opuscolo polemico di Vincenzo Sassaroli per l'anniversario verdiano del 2001, ha stimolato una serie di ricerche che hanno fatto crescere enormemente il materiale documentario, e solo nel 2017 si è arrivati ad una pubblicazione per complessive 800 pagine. Alla lettura traspaiono il risalto dato alla ricerca d'archivio che conduce a scoperte di rilievo (se ne cita una per tutte, la correzione della data di nascita di Alessandro Lanari in I, p. 122: 30 gennaio 1787), la volontà di risalire alle fonti dirette, ma insieme (soprattutto nei primi due volumi) una narrazione a domino causata dall'inserire digressioni non certo sintetiche su persone e contenuti ritenuti importanti. La tendenza alla didascalia porta gli autori a inserire dettagli su gravidanze e figli di Giuseppina Strepponi (I, 126-127), Cantiano (II, 121), San Lorenzo in Campo (II, 115), il culatello (II, 64), la cagnolina Lulù (II, 96) e così via, voci per le quali giunge opportuna la più famosa raccomandazione verdiana, «Poche parole!».

Nei primi due volumi, avendo il terzo una più spiccata impostazione

musicologica, regna nella trattazione complessiva un'ambiguità di fondo, dal momento che la narrazione ha un taglio divulgativo e insieme musicologico. Di conseguenza, al ricercatore sembreranno inutili le cinque pagine dedicate alla *Cronologia verdiana essenziale* (queste forse anche al comune appassionato), oppure la scheda storica dedicata al Teatro di Senigallia (I, p. 28), o l'ennesima presentazione di Giuseppe Radiciotti (I, pp. 28-29), ma anche apparirà difficilmente spiegabile come mai Rossini compaia costantemente col nome "Gioacchino" e non "Gioachino", o perchè per Giovanni Morandi venga citato in bibliografia unicamente il pur basilare lavoro di Radiciotti del 1892, quando le conoscenze su vita e opera si sono notevolmente allargate negli ultimi 20 anni (cfr. ad esempio Beghelli per i rapporti con Gasbarri); il comune lettore probabilmente non troverà appassionante la discussione sulle quattro varianti grafiche del cognome Basily (I, p. 178) o conoscere le personali vicende del ricercatore che narra come è giunto a questa o quella fonte. Alcuni errori (l'opera o meglio il programma de *I due Foscari* non fu vietata dal Teatro La Fenice ma dalla censura veneziana; il *Viscardello* non è ambientato a Nottingham ma a Boston o Anversa) si possono spiegare con la mole del lavoro.

I. Pietro Molini - Paolo Peretti, *Verdi e le Marche*

Comprende saggi dedicati a musicisti, letterati, personaggi in relazione a Verdi, e argomenti come Verdi a Senigallia, autografi e cimeli verdiani nelle Marche, commemorazioni verdiane nelle Marche, la prima *Aida* rappresentata a Macerata, Riduzioni verdiane e Spigolature verdiane (quest'ultimo capitolo inquadra personaggi e argomenti emersi nelle ricerche ma comunque marginali rispetto ai principali temi trattati). La lettura dei singoli saggi è assai piacevole, essendo la scrittura scorrevole e lontana da qualunque atteggiamento professorale. In appendice, testi di commemorazioni di Verdi, che danno un contributo alla comprensione della ricezione del compositore agli inizi del Novecento. La maggior parte dei saggi (17) è dedicata a personaggi che ebbero contatti con Verdi o furono (sono) comunque a lui collegati: Filippo Barattani, Bruno Barilli, Francesco Basili, Giuseppe Branca, Emilio Cesaroni, Domenico Concordia, Alessandro Lanari, Alessandro Luzio, Filippo Marchetti, Piero Molini, Corrado Nini, Caterina Pigorini Beri, Lauro Rossi, Gioachino Rossini, Nicola Gaetani

Tamburini, Giovanni Tebaldini, Paolo Vitali. Il volume si occupa pure di una possibile quinta figlia di Giuseppina Strepponi, il cui padre potrebbe essere stato addirittura Verdi (p. 267); tralascia invece un personaggio (marchigiano di Fermo) di assoluto rilievo come il crudele, potentissimo, laido Antonio Matteucci, Direttore generale di polizia a Roma, che ebbe un ruolo dominante nella censura in particolare su ciò che sarebbe diventato *Un ballo in maschera* (Giger 1999, Giger 2010).

Si prendono qui in esame due capitoli che richiedono considerazioni particolari.

Il primo ricostruisce la presenza di Verdi a Senigallia, l'unica accertata nelle Marche, ed estende la ricerca ad altri aspetti che riguardano il rapporto tra Verdi e la città; presenta e commenta un elenco di opere verdiane rappresentate nella città fino alla morte dell'autore. Chiarisce che non ci furono altre presenze di Verdi a Senigallia oltre a quella del 1843, diversamente da quanto indicato da Mila, Marchesi, Gatti (pp. 36-38). Gli autori richiamano inoltre un passaggio da una lettera dell'impresario Lanari, che aveva in appalto la stagione di fiera 1851, che accennava alla possibilità che Verdi si recasse a Senigallia per dirigere *Rigoletto* («sebbene punto si vuole sbilanciare con me nulla di meno mi parve discretamente ben disposto») aggiungendo che la testimonianza sarebbe «sfuggita agli studiosi dall'epoca del Radiciotti ad oggi, perché nessuno ne ha mai parlato» (p. 38): quest'ultima opinione lascia intuire la singolare concezione della ricerca archivistica degli autori, mentre il passo riportato (si noti:) da Lanari consente di inserire un "forse" in una possibile biografia verdiana. A proposito della stessa stagione 1851, gli autori spiegano poi che, caduta la possibilità di avere Verdi a Senigallia, l'impresario «dovette ripiegare sulla meno fresca *Luisa Miller*». In realtà le cose andarono diversamente, come si evince dall'esame del fascicolo dal quale hanno attinto notizie gli autori: l'impresario Lanari era contrario fin dagli inizi a mettere in scena *Rigoletto* e favorevole a *Luisa Miller*; nella trattativa con la "Commissione municipale", con la quale voleva ottenere un aumento di dote e al quale non era favorevole la commissione, inserì la vaga possibilità di avere Verdi a dirigere l'opera, cosa che avrebbe comportato un ulteriore aumento dei costi ed effettivamente non ebbe seguito. Accettò di mettere in scena *Rigoletto* molto probabilmente quando venne a sapere che la censura non avrebbe mai

approvato il libretto, per cui fu giocoforza per la Commissione accettare la *Luisa Miller*, già rappresentata nel carnevale dello stesso anno nella vicina e rivale Ancona. Lo studio dei documenti riguardanti il Teatro di Senigallia dimostra molto chiaramente che per la dirigenza senigalliese era importante la «novità» dell'opera, ma ancora di più il cast: esemplari a questo riguardo sono proprio le trattative per il *Macbeth* (1847). Su questo primo capitolo vanno infine fatte alcune precisazioni: si legge che dalla metà del Settecento il Teatro di Senigallia teneva, accanto alla consueta stagione di carnevale-primavera, regolari recite nel periodo di fiera (p. 27); in realtà consuete furono solo le stagioni di fiera, e quelle di carnevale-primavera furono decisamente meno frequenti rispetto alle prime, essendo in rapporto di 1 a 3. «Tra Età napoleonica e Restaurazione […] il comune, divenuto nel frattempo proprietario del teatro, prese a incentivarne l'attività» (p. 27): il Municipio prese a incentivare l'attività nel 1816, molto prima di diventare proprietario del teatro (1830). Ancora, si legge di «concessione straordinaria di far esibire le donne […] sulle scene cittadine, contrariamente a quanto avveniva nel resto dello Stato Pontificio». In realtà anche a Pesaro era abituale vedere cantanti donne sul palcoscenico nel Settecento; la presenza ripetuta e non eccezionale si segnala inoltre a Gubbio, Perugia (fra 1732 e 1738), Pergola (dal 1780), Urbino (dal 1786).

Il capitolo *Verdi, Ernani e Pio IX* (pp. 189-195) si concentra su una cantata dedicata a Pio IX, per celebrare il noto decreto del 16 luglio 1846 noto come "Amnistia". La cantata, che costituisce una parafrasi testuale del Finale della terza parte di *Ernani*, è definita, in un saggio cui si richiamano gli autori, "travestimento patriottico" (p. 190). Gli autori, parlando di *Ernani*, fanno notare (stessa pagina) che "il romantico soggetto era guardato con sospetto dalle censure di regime» e riportano esempi tratti dalla censura napoletana; tralasciano però ciò che nel contesto è più importante, e cioè che anche nello Stato pontificio il libretto fu censurato, pur mantenendo inalterato il titolo. In quest'area infatti si diffuse un "libretto romano" (Rosen) nel quale, solo per fare un esempio, il celebre coro "Si ridesti il Leon di Castiglia" diventava "Si ridesti la fiamma sopita" e in questa versione "riveduta" compare anche nella cantata; questo libretto conobbe poi diverse varianti. Ci sembra difficile sostenere che l'adozione di un testo censurato

permetta di considerare la cantata un "travestimento patriottico", tanto più se consideriamo che la medesima sostituzione di «Carlo» con «Pio» poteva essere addirittura proposta dalla censura per l'approvazione del libretto, come avvenne a Lucca nel 1847 (De Angelis), certo in un testo globalmente diverso e in altro ambiente geo-politico.

II. Pietro Molini - Paolo Peretti, *Cantanti verdiani marchigiani dell'800*

La prima parte del volume è dedicata ai cantanti che hanno partecipato alle prime rappresentazioni di opere di Verdi (Grianfrancesco Angelini Rota, Giuseppe Benedetti, Cesare Boccolini, Giuseppe Capponi, Natale Costantini, Francesco Cresci, Antonio Giuglini, i fratelli Ludovico e Francesco Graziani, Paolo Pelagalli Rossetti, Lorenzo Salvi, Mario Tiberini, Cesare Tonini Bossi); la seconda a quelli la cui interpretazione di opere verdiane ha comunque avuto un valore significativo nella carriera (Eugenio Concordia, Nicola Contedini, Luigi Della Santa, Marcellina Lotti Della Santa, Elena Fioretti, Pietro Mongini, Dionilla Santolini, Raffaele Vitali, Giuseppina Vitali Augusti, Ginevra Giovannoni Zenobi). Nell'Introduzione vengono anche descritte le caratteristiche della "voce verdiana", che non viene considerata in maniera monolitica ma attraverso tre fasi della carriera di Verdi e, in coda, forniti quadri sinottici con dati sugli artisti.

I singoli capitoli, arricchiti quasi sempre da elementi iconografici (ritratto, foto, raffigurazione di gruppo), presentano in apertura dati sulla prima opera verdiana alla quale l'artista ha partecipato; vengono quindi ricostruite la carriera, con particolare attenzione ai rapporti con Verdi, e descritte le caratteristiche della voce del cantante. Gli autori non cedono all'atteggiamento elogiativo ma descrivono in maniera critica le qualità del cantante (si veda a tale proposito la scheda su Capponi), né cedono al gusto per l'aneddotica così frequente nelle biografie dei cantanti, essendo in ogni caso citata la fonte di qualunque episodio riportato. La stesura dei testi, che lascia capire lo spoglio sistematico del periodico «Teatri arti e letteratura», dipende comunque in qualche misura, inevitabilmente, dai testi già a disposizione: si potranno leggere informazioni talora un po' generiche su Mario Tiberini, e invece assai ricche e dettagliate nel capitolo su Ludovico Graziani, che in nota raccoglie notizie più o meno estese su Carlo Cambiaggio, Francesco Cellini, Vincenzo Fioravanti, Vincenzo Jacovacci, Vincenzo Luccardi, Alberto

Mazzuccato, Emanuele Muzio, Tito Ricordi.

III. *Vincenzo Sassaroli il musicista che osò sfidare Verdi (con riedizione dei principali scritti polemici)*, a cura di Paolo Peretti

Questo volume illustra i diversi aspetti di una personalità singolare anche in un panorama musicale così variopinto come quello italiano. Vincenzo Sassaroli (Tolentino 1816 - Genova 1904) è stato non solo compositore ma anche polemista e personalità dotata di capacità medianiche anche se, come si vedrà, la sua memoria è rimasta legata ad un episodio della sua vita. Il lungo scritto del curatore Paolo Peretti, *La vicenda umana e artistica di Vincenzo Sassaroli* (pp. 17-81) arricchisce con numerosi documenti inediti le notizie biografiche apparse in un saggio monografico di Maurizio Tarrini pubblicato in *Musicisti liguri tra Otto e Novecento* (2002), che costituisce lo studio più completo e aggiornato prima dello scritto di Peretti. Il lavoro di quest'ultimo presenta una *Rassegna bibliografica* (pp. 18-34), con la discussione critica dei diversi contributi dalla fine dell'Ottocento ad oggi, e dedica una decina di pagine (34-45) agli antenati illustri di Vincenzo Sassaroli sui quali apre «un'ampia parentesi»: il famoso castrato Filippo Sassaroli (1768-1834), il di lui fratello minore Germano (1777-1831), Giacomo (II) Sassaroli (1817-1883) nipote dei due citati, e un secondo Germano Sassaroli (1814-1887). La ricostruzione dell'attività di Filippo, che per una trentina d'anni fu attivo in Germania e in particolare a Dresda, è più dettagliata per il periodo italiano (grosso modo 1784-1801): alle «tappe accertate» in Italia vanno aggiunte Cingoli carnevale 1783 (*Lo sposo burlato* e *Il bassà generoso*) e Modena carnevale 1796 (*La Cleopatra*). La descrizione delle attività in Germania è basata esclusivamente su testi in italiano o in traduzione, oppure su «la testimonianza di un certo Heinrich Mannstein» (p. 40) ricavata da Radiciotti, in realtà un libero montaggio realizzato dallo studioso nel 1913 e che possiamo ricondurre a Mannstein, pp. 54 segg. Non vengono prese in considerazione le numerose pubblicazioni in tedesco sull'attività musicale a Dresda (ben più significative) e nemmeno fonti oggi facilmente consultabili come la «Allgemeine musikalische Zeitung», il che di fatto limita la portata della ricostruzione della carriera in Germania. L'analisi del ritratto (pp. 38-39) tralascia il confronto con l'ovale a colori conservato presso la Gemäldegalerie di Dresda e opera di Jeremias

David Alexander Fiorino. Quanto al secondo, Germano, possiamo aggiungere che studiò con Padre Mattei fra 1794 e 1797 (così secondo DE LA FAGE) e che cantò in *La guerra aperta*, Fermo 1810. Seguono una *Cronologia documentata della vita e dell'opera di Vincenzo Sassaroli* (pp. 46-56) e una discussione sulla sua musica (pp. 56-71). Peretti quindi ripercorre la nota polemica Sassaroli-Verdi, per la quale sola è stato ricordato fino ai giorni nostri: il compositore tolentinate aveva sfidato Verdi, accusato di aver abbassato con *Aida* e il *Requiem* il livello dell'arte musicale italiana, e dichiarato che avrebbe composto sullo stesso libretto una nuova *Aida* per dimostrare come andasse scritta correttamente, pretendendo però dall'editore Ricordi un compenso preventivo. Mostra come Sassaroli non fosse stato l'unico a muovere critiche verso Verdi (*Ho detto male di… Verdi*, pp. 71-77) e in chiusura accenna ad un romanzo di Franz Werfel, *Verdi. Il romanzo dell'opera*, nel quale viene evocata la figura del Sassaroli. L'ampia sintesi di Peretti costituisce una base aggiornata e indispensabile per conoscere il compositore ed insieme costituisce una premessa per i saggi di tipo settoriale che seguono. Lo scritto di Massimo Biondi (*Un intermezzo… non musicale: Vincenzo Sassaroli e i fenomeni psichici*, pp. 83-112) riferisce su un aspetto meno noto della personalità di Sassaroli, e cioè le sue capacità medianiche, di guarigione e preveggenza documentate nel periodo 1865-67: si ricorda qui, per dare una succinta idea, come Sassaroli avesse previsto giorno e ora del crollo di un edificio, quello in cui dovevano svolgersi le prove della banda che dirigeva. *"Gli dei se ne vanno": il Wagner nichilista di Vincenzo Sassaroli* è un saggio ben documentato di Riccardo Pecci che illustra la posizione di Sassaroli su Richard Wagner quale emerge dai suoi scritti, contestualizzandola con ricchezza di riferimenti nel dibattito italiano ottocentesco sulla musica. In maniera sintetica inquadra la ricezione di Wagner in Italia negli anni in cui scrive Sassaroli, come questi si ricolleghi al gusto neoclassico di Carpani e altri e come il giudizio negativo di Sassaroli su Wagner non si limiti alla musica ma parta da una visione etico-politico-religiosa. Infine Maurizio Tarrini, che in più occasioni si è dedicato agli studi sul movimento ceciliano con particolare riferimento all'organo, in *La polemica Remondini-Sassaroli e la riforma dell'organo italiano* (pp. 137-142) ricostruisce la polemica fra Pier Costantino Remondini, sostenitore della riforma dell'organo e della musica sacra, e Sassaroli, dapprima ostile in quanto

favorevole all'organo orchestra alla Lingiardi e poi più vicino alla causa ceciliana (come sottolinea Tarrini, più a parole che nei fatti). Chiude il saggio il *Carteggio Sassaroli-Remondini (1881-1890)*, costituito da 11 pezzi (pp. 143-152). Una ricca *Appendice* (pp. 152-244) presenta i principali scritti di Sassaroli. Questo lavoro ha meriti notevoli: un musicista dapprima dileggiato e successivamente ricordato principalmente per la sua polemica con Verdi, risulta ora inquadrato nei più diversi aspetti delle sue attività. Dalla lettura del volume emerge una figura singolare, che si distacca dal suo tempo anche perché i musicisti della sua generazione erano del tutto estranei a quelle polemiche predilette dai compositori tedeschi o francesi. Emerge però anche una personalità controversa: Sassaroli vantava attività di cui non abbiamo (ancora?) evidenze, come l'aver composto opere per Palermo (p. 50), essere stato più volte incaricato dal Vaticano di redigere un progetto di riforma della musica sacra (p. 69), voler riformare la musica marziale cioè per banda (p. 71). Infine, Sassaroli fu principalmente un compositore, ma di lui conosciamo pochissimi lavori. Considerata la vastità del lavoro, una genealogia dei Sassaroli sarebbe stata assai utile, anche se di difficile realizzazione, come anche l'elenco delle composizioni e degli scritti conosciuti, per i quali si potrà consultare il citato saggio di Tarrini.

Beghelli = Marco Beghelli, *Gasbarri! Chi era costui?*, in *L'equivoco stravagante*, a cura di Marco Beghelli, Pesaro, Fondazione Rossini, 2014 («I libretti di Rossini», 20), pp. XXV-XCVIII

De Angelis = Marcello De Angelis, *Le carte dell'impresario*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 121

Giger 1999 = Andreas Giger, *Social Control and the Censorship of Giuseppe Verdi's operas in Rome*, «Cambridge Opera Journal» 11 (1999), pp. 233-266

Giger 2010 = Andreas Giger, *Behind the Police Chief's Closed Doors: The Unofficial Censors of Verdi in Rome*, «Nineteenth Century Music Review» 7 (2010), pp. 63-99

Mannstein = Heinrich Mannstein, *Denkwürdigkeiten der Churfürstlichen und Königlichen Hofmusik zu Dresden im 18. u. 19. Jahrhundert. Nach geheimen Papieren und Mittheilungen*, Lipsia, Heinrich Matthes, 1863

DE LA FAGE = Juste Adrien Lenoir de La Fage, *Memoria intorno la vita e le opere di Stanislao Mattei P. Minorita bolognese*, Bologna, Jacopo Marsigli, 1840
ROSEN = David B. Rosen, *'Si ridesti la fiamma sopita': Ricordi's Censored Libretto of Ernani and Some Vicissitudes of the Conspiracy Scene*, «Verdi Forum» 34 (2007), pp. 9-27

Gabriele Moroni