Quaderni Musicali Marchigiani

17

a cura di Marco Salvarani

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

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

17/2022

a cura di
Marco Salvarani

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 17

Comitato di redazione

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

Realizzazione grafica: Serena Leonetti

ISSN 2421-5732

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

QUADERNI MUSICALI MARCHIGIANI

Volume 17

a cura di
Marco Salvarani

In copertina: Lastra di monumento funerario con suonatrice di *kithàra*
(fine I sec. a.C.) Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche

Copyright © 2022 by A.Ri.M.- Onlus

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

Sommario

Nicoletta Frapiccini

Musica al Museo. Mousikè Téchne nelle collezioni archeologiche delle Marche. p. 9

Laura Valentini

Primavera di vaghi fiori musicali, overo, Canzonette ad una, due, e tre voci, con diverse corrente, sarabande, e balletti alla francese di Francesco Boccella (Ancona, 1653) p. 31

Lucia Fava

Cenni sulle attività musicali dei monasteri di Sant'Anna e Santa Chiara di Jesi attraverso i libretti delle cantate per monacazione. p. 65

Gabriele Moroni

Libretti e testi di cantate, oratori e drammi per musica nella Biblioteca "Planettiana" di Jesi (1590-1877) p. 87

Maria Chiara Mazzi

Pasquale Bini: aggiornamenti biografici e notizie musicali su un allievo pesarese di Giuseppe Tartini p. 107

Andrea Parissi

Un infelice destino per un'opera promettente: storia e analisi di Gonzalvo di Huesca / Il cavaliere di Marillac *di Clito Moderati* p. 117

Caterina Veddovi

Il catalogo del fondo musicale della biblioteca "Passionei" di Fossombrone: fonti e profili biografici. p. 155

Recensioni

Sonate per il violino (1651). Jesi, Biblioteca Planettiana, ms. Plan. 414, a cura di Fabrizio Longo. Roma, Società Editrice di Musicologia 2020 (**Fabio Biondi**). *Banda di Candelara 1870-2020. 150 anni di storia, musica e amicizia*, a cura di Marco Delbianco, Gino Pietrelli, Piergiorgio Pietrelli, Agostino Alessandroni, Antonia Proietti, Fano, Grapho 5, 2020 – *"Il più bello ornamento del paese". 190 anni di storia della Banda musicale di Montecassiano*, Recanati, Digitech, 2019 – Alberto Meriggi, *Banda musicale di Appignano. Storia, suoni e protagonisti di un sogno realizzato*, Pollenza, Tipografia S. Giuseppe, 2017 (**Antonio Carlini**). Norma Raccichini, *Mozart a Loreto. Un viaggio nelle Marche*, Ancona, affinità elettive, 2021 – Andrea Zepponi, *Virginia Colombati maestra di belcanto*, Venezia, Marsilio, 2021– Fabio Sileoni, *Nicola Benedetti celebre basso verdiano (1821-1875)*, Fermo, A. Livi Editore, 2021 – «*Quella fiamma di fede e passione». Lettere di Marco Enrico Bossi a Giovanni Tebaldini*, a cura di Andrea Macinanti, Anna Maria Novelli, Mariateresa Storino, Roma, SEdM-Società Editrice di Musicologia, 2022 (**Paola Ciarlantini**). Maria Grazia Salonna, *Giuseppe Bornaccini. Un musicista anconetano dell'Ottocento*, Ancona, affinità elettive, 2021 (**Lucia Fava**). *Marche Jazz Orchestra Experience*, a cura di Marco Salvarani, «Quaderni del Consiglio regionale delle Marche», 337/2020 (**Gabriele Moroni**). Ivana Pellegrini, *Il manoscritto "Inni e canzoni del Risorgimento 1797-1928" di Palermo Giangiacomi in un decennio di studi e attività di valorizzazione (2010-2021)*, «Quaderni del Consiglio regionale delle Marche», 353/2021 (**Michele Toss)**

Musica al Museo. *Mousikè Téchne* nelle collezioni archeologiche delle Marche

*Nicoletta Frapiccini**

Nell'intraprendere una ricerca delle fonti archeo-musicologiche dalle Marche, utili a suffragare quello studio multidisciplinare che è l'archeologia musicale,[1] sicuramente il dato più eclatante è che ci si imbatte in una singolare e, al momento, completa assenza di attestazioni che siano riferibili a produzioni o elaborazioni delle popolazioni locali. Nelle Marche, infatti, non sono noti né resti di antichi strumenti piceni, celtici o romani, né è presente una documentazione iconografica dipinta, scolpita o incisa su manufatti lapidei, metallici o ceramici opera di maestranze autoctone, come è altrove documentato,[2] dove compaiano scene musicali o semplici suonatori. Sicuramente, come per le altre genti italiche (nonché per i greci e successivamente per i romani), è valida anche per le popolazioni della nostra regione la definizione di "popoli senza note", che si limita però a riferirsi all'impossibilità di raccogliere testimonianze musicali dalla tradizione orale;[3] tuttavia il caso specifico appare sorprendente, poiché sembra un'ipotesi plausibile che anche nel Piceno dovessero essere diffusi la musica, il canto e la danza. L'evidente lacuna documentaria, pertanto, è ovviamente ben lungi dal costituire un attendibile *argumentum ex silentio*, mentre l'assoluta reticenza delle fonti iconografiche sarà da imputare non solo e non tanto alla casualità dei rinvenimenti, quanto piuttosto all'evidente riluttanza dei piceni a cimentarsi nella rappresentazione di scene narrative che, in generale, sono molto rare nelle produzioni locali di questo periodo.[4] Questo contesto induce perciò a prendere

* Ministero della Cultura - Direzione Regionale Musei Marche; nicoletta.frapiccini@cultura.gov.it

[1] Arnd Adje Both, *Music Archeology: Some methodological and theoretical considerations*, in «Yearbook for Traditional Music», 41, 2009, p. 3; Franco Alberto Gallo, *Premessa* in *Per una storia dei popoli senza note*, Atti dell'Atelier del Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali (F.A. Gallo), Ravenna, 15-17 ottobre 2007, a cura di Paola Dessì, Bologna 2010, p. 8. Sulla disciplina in generale e sulle sue metodologie con particolare riguardo al mondo romano cfr. Roberto Melini, *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi romani,* Trento 2007. In generale cfr. Giulio Paolucci, Susanna Sarti, *Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico,* Roma 2012.

[2] Daniela Castaldo, *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale,* Bologna 2012, ivi bibliografia. La studiosa, in particolare, prende in esame l'ambito etrusco ed etrusco padano, il Veneto, la Magna Graecia e Roma.

[3] Sul problema e la definizione si veda Gallo 2010, p. 9.

[4] Tranne per rari oggetti eccezionali, realizzati da maestranze probabilmente straniere, o locali ma influenzate da modelli allogeni (si veda ad esempio l'eccezionale cofanetto in avorio con castoni in ambra che rappresentano personaggi mitologici: Joachim Weidig *Belmonte Piceno tra vecchie e nuove*

in considerazione, quale significativo contrappunto, la segnalazione di quelle sonorità prodotte da alcuni oggetti molto diffusi nell'ambito piceno, come a esempio alcuni tipici gioielli in bronzo, tra cui si annoverano in particolare i sonagli a bulla (**Fig. 1**), presenti nei corredi funerari femminili e riferiti solitamente alla sfera infantile, perciò simbolo della maternità. Allo stesso modo, dal ritmico tintinnare dei numerosi pendagli in ferro o bronzo, perle in pasta vitrea e pendenti in avorio delle aristocratiche matrone picene di età orientalizzante e arcaica (tra fine VIII e VI sec. a.C.), dovevano scaturire clamorose sonorità, che cadenzavano l'incedere femminile (**Fig. 2-3**).[6]

(Figura 1) Pendaglio in bronzo a tre bulle bivalvi, metà VI sec. a.C., da Serravalle di Chienti (MC), tomba 6, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

scoperte, in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022), il repertorio decorativo piceno tra VIII e III sec. a.C. è essenzialmente costituito da elementi geometrici, fitomorfi o zoomorfi, con poche concessioni alle raffigurazioni antropomorfe e tantomeno a scene figurate.

[5] Nicoletta Frapiccini, *La necropoli plestina di Serravalle di Chienti. Sepolture e rituali funerari,* in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022 p. 594 e nota 85, ivi bibliografia. A conferma della valenza di veri e propri sonagli di questi pendagli è la presenza al loro interno, talvolta, di piccoli elementi in pietra o terracotta che producevano un tintinnio battendo nelle pareti di bronzo della bulla. Un sonaglio ancora più antico, di ceramica di impasto, piriforme, con elementi mobili al suo interno, è stato identificato in una sepoltura dalla necropoli di Fermo, databile all'VIII sec. a.C. (Gabriele Baldelli in *Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Sezione protostorica. I Piceni*, a cura di Edvige Percossi Serenelli, Falconara s.d. ma 1998, p. 61).

[6] Maurizio Landolfi, *La tomba della Regina nella necropoli picena "I Pini" di Sirolo-Numana,* in *Eroi e Regine. Piceni Popolo d'Europa*, Catalogo della mostra, Roma 12 aprile – 1 luglio 2001, Roma 2001, p. 354. Benché molti dei gioielli straordinari presenti nelle sepolture più ricche non fossero realizzati per essere indossati, per via delle loro eccessive dimensioni, tuttavia è plausibile che alcuni monili facessero realmente parte dell'abbigliamento femminile, sia pure esclusivo appannaggio di una cerchia elitaria.

(Figura 2) Fibula in ferro con pendaglio-pettorale in bronzo e perle in pasta vitrea e osso, seconda metà VI sec. a.C., da Sirolo (AN), Tomba della Regina, Antiquarium Statale di Numana.

(Figura 3) Fibula e pendaglio pettorale in bronzo, costituito da una lastrina trapezoidale sormontata da cinque figure umane stilizzate e da catenelle con pendenti in pasta vitrea bianca e azzurra e conchiglie cipree, prima metà VI sec. a.C., da Numana (AN), tomba 357 Davanzali, Antiquarium Statale di Numana

Anche i guerrieri piceni, dal canto loro, affidavano verosimilmente alle armi in ferro o in bronzo, come gli scudi, le spade e le lance, i suoni che accompagnavano la guerra o la caccia, per scandire ritmicamente il tempo delle marce o per lanciare segnali. È probabilmente da interpretare in tal senso l'uso di anelli da sospensione, simili ad armille, presenti in sepolture maschili, che battendo tra loro avrebbero emesso un fragoroso clangore.[7] Un'analoga scarsità di fonti archeo-musicologiche si riscontra per l'età ellenistica e romana, con rare attestazioni di documentazione iconografica e nessuno strumento finora sopravvissuto.

Il periodo che va dall'età arcaica fino all'epoca tardo classica, tra fine VI e IV sec. a.C., offre invece una documentazione iconografica considerevole, che consiste essenzialmente nelle rappresentazioni di scene musicali o di musicisti effigiati sulla ceramica di produzione attica. Considerando la vistosa lacuna delle fonti nell'epoca precedente, questa improvvisa e cospicua apparizione dei soggetti musicali documentata dalla ricognizione delle diffuse testimonianze qui raccolte,[8] sembrerebbe adombrare, almeno a partire dalla fine del VI sec. a.C., la ricezione di istanze musicali elleniche a seguito di un assiduo contatto con la civiltà e la cultura greca, che ne avrebbe potuto favorire una trasmissione capillare. Numerose fonti di varia natura (letterarie, epigrafiche e iconografiche) documentano come in Grecia la *musikè téchne*, che comprendeva il canto, la poesia e la danza, giocasse un ruolo di primo piano nella *paidéia* dei giovani

[7] Gabriele Baldelli in *Archeologia a Matelica. Nuove acquisizioni*, a cura di Giuliano de Marinis, Mara Silvestrini, Catalogo della mostra, Matelica marzo-ottobre 1999, Sanseverino 1999, p. 33, n. 12, tav. V.

[8] Si veda a tale riguardo l'elenco in Appendice. Si precisa che il presente studio si è basato solo sui reperti marchigiani noti dalla bibliografia scientifica.

aristocratici, e come fosse fondamentale il suo esercizio nella vita pubblica e privata.[9] È verosimile che alcune rappresentazioni musicali possano alludere alla celebrazione di cerimonie, rituali o a simposi ormai adottati anche dall'aristocrazia picena, analogamente a quanto dovette accadere per le popolazioni indigene della *Magna Graecia*.[10]

Nelle rappresentazioni vascolari di produzione attica rinvenute nelle Marche sono ricorrenti soprattutto i suonatori di *aulói* e di strumenti a corda (nelle diverse declinazioni di *kithára*, *lyra* e *bárbiton*), la cui invenzione era attribuita dai greci alle divinità: l'*aulós* ad Atena, la *lyra* a Hermes, la *kithára* ad Apollo, affondando così nel mito le lontane origini di una tradizione ereditata dall'antico Egitto e dalla Mesopotamia, attraverso i minoici e i micenei.[11]

Presenti, sia pur con minor frequenza, anche suonatori di strumenti a percussione, come i cembali, i crotali e i timpani, questi ultimi in un caso insieme a un suonatore di *aulós*.

Tra gli strumenti a fiato, l'*aulós* costituisce l'unica attestazione, peraltro abbastanza assidua, e in alcuni casi appare contestualmente alla lira e alla cetra o ai timpani. Rilevante è la sua presenza nella ceramica dalla necropoli di Numana - Sirolo, dove le numerose sepolture (oltre duemila tombe) presentano di frequente nel corredo vasi importati dalla Grecia.[12] L'emporio di Numana costituiva fin dal IX-VIII sec. a.C. uno scalo importantissimo per i traffici del medio adriatico occidentale, dove giungevano merci sia dall'Istria e dalla Dalmazia, sia dalla Grecia, dal medio oriente e dall'Africa settentrionale.[13] Le materie prime, come i metalli, l'ambra o l'avorio e i numerosi oggetti di lusso qui commercializzati, attiravano acquirenti anche dall'ambito transappenninico, in particolare gli Etruschi, attraverso un percorso che, lungo le vie fluviali fino ai valichi appenninici, connetteva l'Adriatico ai mercati fiorenti dell'area tirrenica. Nel VI-V sec. a.C. Numana conobbe una straordinaria fioritura, documentata dalle ricchissime sepolture

---

[9] Bruno Gentili, Roberto Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988; Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana,* Torino 1991; Roberto Pretagostini, Mousiké: *poesia e performance*, in *I Greci*. *Storia Cultura Arte e Società*, 2. *Una storia greca, III: Trasformazioni*, a cura di Salvatore Settis, Torino 1998, pp. 617-634; John G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, Londra-New York 1999; Valérie Péché, Christophe Vendries, *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Parigi 2001; Eleonora Rocconi, *Il suono musicale tra età ellenistica ed età imperiale,* in *La Musa dimenticata*. *Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, a cura di Maria Chiara Martinelli, Atti del Convegno di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore 1-3 settembre 2006, Pisa 2009, pp. 191-204; Castaldo 2012 ivi bibliografia.

[10] Si rimanda alle osservazioni di Castaldo 2012, pp. 59 ss.

[11] Luigi Beschi, *L'organo idraulico (*hydraulis*): una invenzione ellenistica dal grande futuro*, in Martinelli 2009, p. 248; Enrico Trudu, «…multiplicibus modulorum varietatibus sonantes…». *Alcune riflessioni sulla dimensione musicale nel mondo greco e romano*, in «Medea» I, 1, 2015, p. 2, ivi bibliografia. In generale cfr. Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1980. In particolare, sull'origine sumerica della *kithára* si veda Marcelle Duchesne-Guillemin, *Nuova luce sull'origine sumerica della kithára greca,* in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Bologna 1995, pp. 147-158.

[12] Enrico Paribeni in *La ceramica attica figurata nelle Marche*, Catalogo della mostra (Ancona 1982), a cura di Gabriele Baldelli, Maurizio Landolfi, Delia Giulia Lollini, Castelferretti 1991, pp. 17 ss.; Baldelli 1991, pp. 98-109.

[13] Sul sito, in generale, cfr. Maurizio Landolfi in *Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Sezione protostorica. I Piceni*, a cura di Edvige Percossi Serenelli, Falconara s.d. ma 1998, pp. 125-128; 138-141; Alessandro Naso, *I Piceni. Storia e archeologia delle Marche in epoca preromana*, Milano 2000, pp. 51 ss.; Maurizio Landolfi, *La tomba della Regina nella necropoli picena "I Pini" di Sirolo-Numana,* in

di un'opulenta aristocrazia mercantile, dedita ai traffici e divenuta colta e raffinata, pronta ad acquistare beni di lusso come pure ad accogliere e assimilare le usanze e la cultura delle popolazioni con cui intratteneva rapporti commerciali.

Indizio dei gusti raffinati della colta e facoltosa committenza numanese è il cratere attribuito al Pittore di Kadmos (fine V sec. a.C.)[14] (**fig. 4**), unico per l'assoluta eccezionalità del soggetto e per la sua sobria, sofisticata eleganza, che ne fa un'opera di indiscusso pregio. La scena è dominata dalla coppia divina di Dioniso e Arianna con Eros, rappresentati nella parte superiore del lato A, circondati da quiete figure di satiri, mentre menadi stanti reggono vassoi colmi di uva e altri frutti. Uno dei satiri, seduto su un cuscino, suona il doppio *aulós*, accompagnando una danzatrice cui Eros

(Figura 4) Cratere a calice attico a figure rosse del Pittore di Kadmos, fine V sec. a.C., da Sirolo (AN), area Quagliotti Tomba 185, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

Eroi e Regine. Piceni Popolo d'Europa, Catalogo della mostra, Roma 12 aprile – 1 luglio 2001, Roma 2001, pp. 250-365; Stefano Finocchi, *Numana (AN)*, in «Picus» XXXVIII, 2018, pp. 253-282. pp. 253-282; Giacomo Bardelli, Fabio Milazzo, Inga A. Vollmer, *La Tomba della regina di Sirolo. Ricerca e restauro a trent'anni dalla scoperta,* in *Archeologia Picena,* a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, Roma 2022, pp. 415-428; Vincenzo Baldoni, Stefano Finocchi, *Per una nuova topografia di Numana Ellenistica,* in *Archeologia Picena*, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, Roma 2022, pp. 715-732.

sta porgendo le armi per la *prylis* o *pyrríche*, la danza armata. Il ceramografo illustra qui un tema di cui si conoscono rare rappresentazioni, con la ricercatezza e la maestria che ne contraddistinguono lo stile, e ci restituisce con vividi accenti, attraverso le movenze della danzatrice, gli esiti di quella sonorità del doppio *aulós* quale strumento militare che, sin dal VII sec. a.C., aveva sostituito la tromba in alcune città della Grecia.[15] Fanno da quinta alla rappresentazione due menadi, situate ai lati della scena, in corrispondenza di ciascuna ansa del cratere (**fig. 4a-b**), ognuna sorreggendo un timpano in silenziosa attesa e posizione statica, che sembrerebbero indicare la sospensione della musica del corteo bacchico per lasciare spazio alle sonorità della *prylis*. In questo inedito contesto dionisiaco, dagli accenti singolarmente pacati, al cospetto della divinità stessa distesa accanto ad Arianna, si coniugano le valenze escatologiche adombrate dal mito della giovane sottratta dal dio al fatale abbandono di Teseo a Nasso, con la danza armata che affondava le sue mitiche origini a Creta.[16] L'esibizione si carica di un'evidente allusione alle origini cretesi della giovane Arianna, affidata alle suggestioni della musica e della danza, che proietta la prodigiosa ierofania in un "paradiso dionisiaco" intriso di accenti e sonorità militari orientali, dove gli *aulói* hanno il compito di mettere a tacere i timpani strepitosi.

(Figura 4a-b) Cratere a calice attico a figure rosse del Pittore di Kadmos, dettagli delle Menadi che sorreggono i timpani.

Eroi e

[14] Enrico Paribeni in Baldelli, Landolfi, Lollini 1991, pp. 34 s., n. 8.

[15] Sulle fonti letterarie che registrano l'uso, in particolare a Sparta e a Corinto, dell'*aulós* anziché della tromba si veda Castaldo 2012, pp. 50 ss., ivi bibliografia. La musica del resto era sempre presente sul campo di battaglia e aveva molteplici funzioni: non solo cadenzava il passo degli schieramenti, contribuendo a mantenere serrate le fila, ma era anche di incitamento ai guerrieri, spaventava gli avversari, dava segnalazioni durante i combattimenti.

[16] Si veda a riguardo l'*Inno a Zeus* di Callimaco (vv. 5): «e intorno a te danzarono vivace i Cureti la *prylis* / battendo le armi, perché le orecchie di Crono il rimbombo /dello scudo udissero e non il suono dei tuoi vagiti», in Roberto Pretagostini, *Occasioni di* performances *musicali in Callimaco e Teocrito*, in

Proviene da Belmonte Piceno (FM), sito di straordinaria rilevanza, una *kylix* attica del Pittore di Colmar (490 a.C.), dove compaiono due auleti[17] (**fig. 5**). La necropoli di Belmonte, lungo la vallata del fiume Tenna, ha restituito un nucleo interessantissimo di sepolture attribuibili al VI – V sec. a.C., con ricchi corredi che sono stati recentemente riconsiderati.[18] L'eccezionale rinvenimento di numerosi oggetti di pregevole, squisita fattura, realizzati in materiali preziosi quali avorio e ambra, bronzo e ferro, che presentano elaborate lavorazioni artigianali influenzate da modelli greci, orientali ed etruschi, ha indotto a ritenere plausibile l'esistenza qui di una compagine aristocratica dai gusti raffinati, una sorta di "corte" colta, aggiornata ed esigente, dove operavano maestranze specializzate e probabilmente non solo autoctone. Tra i prodotti di maggiore pregio riferibili alla fine del VI sec. a.C. risaltano i gioielli, come il grande grano di ambra figurata con la rappresentazione di un leone e una leonessa, che ornava originariamente una fibula, oltre a un pregevole cofanetto in avorio e castoni figurati di ambra, che costituisce un *unicum*. Risale a qualche decennio più tardi la nostra coppa, ornata su ciascun lato, tra le anse, da una scena di simposio, dove tre giovani sono distesi a terra su grandi cuscini, ascoltando uno di loro che suona il doppio *aulós*. A differenza della rappresentazione del cratere precedentemente illustrato, che afferisce alla sfera del mito ed è teatro di una musica di guerra, qui il contesto esecutivo è umano e privato, e la musica sarà di accompagnamento

(Figura 5) *Kylix* attica a figure rosse del Pittore di Colmar, da Belmonte Piceno (FM), 490 a.C., Ascoli Piceno, Museo Archeologico Statale.

Martinelli 2009, pp. 3-30, pp. 4-8; cfr. inoltre Strabone, *Geografia* X, 4, 16.

[17] Paribeni 1991, pp. 54 s., n. 18

al canto e alla poesia, come dichiarava Teognide: «Mi piace bere e cantare al suono dell'auleta / mi piace tenere tra le mani la lira melodiosa».[19] L'affermazione è quanto mai emblematica in quanto rivelatrice della libertà con cui la poesia lirica, sia monodica sia corale, poteva in realtà essere accompagnata dall'*aulós* o dal *bárbiton* come dalla *lyra*, che sono presenti indifferentemente nelle scene di banchetto e simposio.[20] Talora, ad esempio nelle scene di *komos* (corteo che seguiva al simposio), possono essere presenti in contemporanea diversi strumenti, che attestano l'esecuzione di suoni simultanei[21]. Ne è una testimonianza il fregio che corre sul collo del monumentale cratere attribuito al Pittore dei Niobidi proveniente da Numana[22] (**fig. 6**), dove è dipinto il corteo guidato da un suonatore di *bárbiton* seguito da una giovane auleta mentre un liricine chiude il *komos*. E anche se nella *kylix* di Belmonte la scena sembrerebbe immersa in una pacata serenità, tuttavia la coppa levata da uno dei simposiasti come per dare inizio al gioco del *kóttabos* prelude a un repentino trascendere verso una gestualità e probabilmente sonorità meno quiete, che possiamo vedere già vivacemente espresse nell'esuberante corteo sul cratere, dove i personaggi si agitano e corrono disordinatamente, nel notturno rischiarato dalla luce delle torce e al suono di una musica certamente vivace, magari anche accompagnata dai cori sfrenati delle *pannychíai*,[23] le giovani che partecipano al simposio.

(Figura 6) Cratere a volute attico a figure rosse del Pittore dei Niobidi, 460 a.C., da Sirolo (AN), area Quagliotti tomba 64, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

Le rappresentazioni in cui compaiono suonatori di strumenti a corda sono più numerose e di varia provenienza. La maggior parte delle evidenze provengono, anche in questo caso, dalla necropoli di Numana - Sirolo, dove si registra in particolare una *kalpis* a figure rosse del Pittore di Danae (**fig. 7**), di squisita eleganza. Sulla spalla del vaso, tra le anse, si stagliano isolate sul fondo nero tre figure femminili, che per la loro solennità potrebbero essere le stesse Muse. Due di esse, stanti di

[18] Weidig 2022, pp. 327-344, ivi bibliografia.

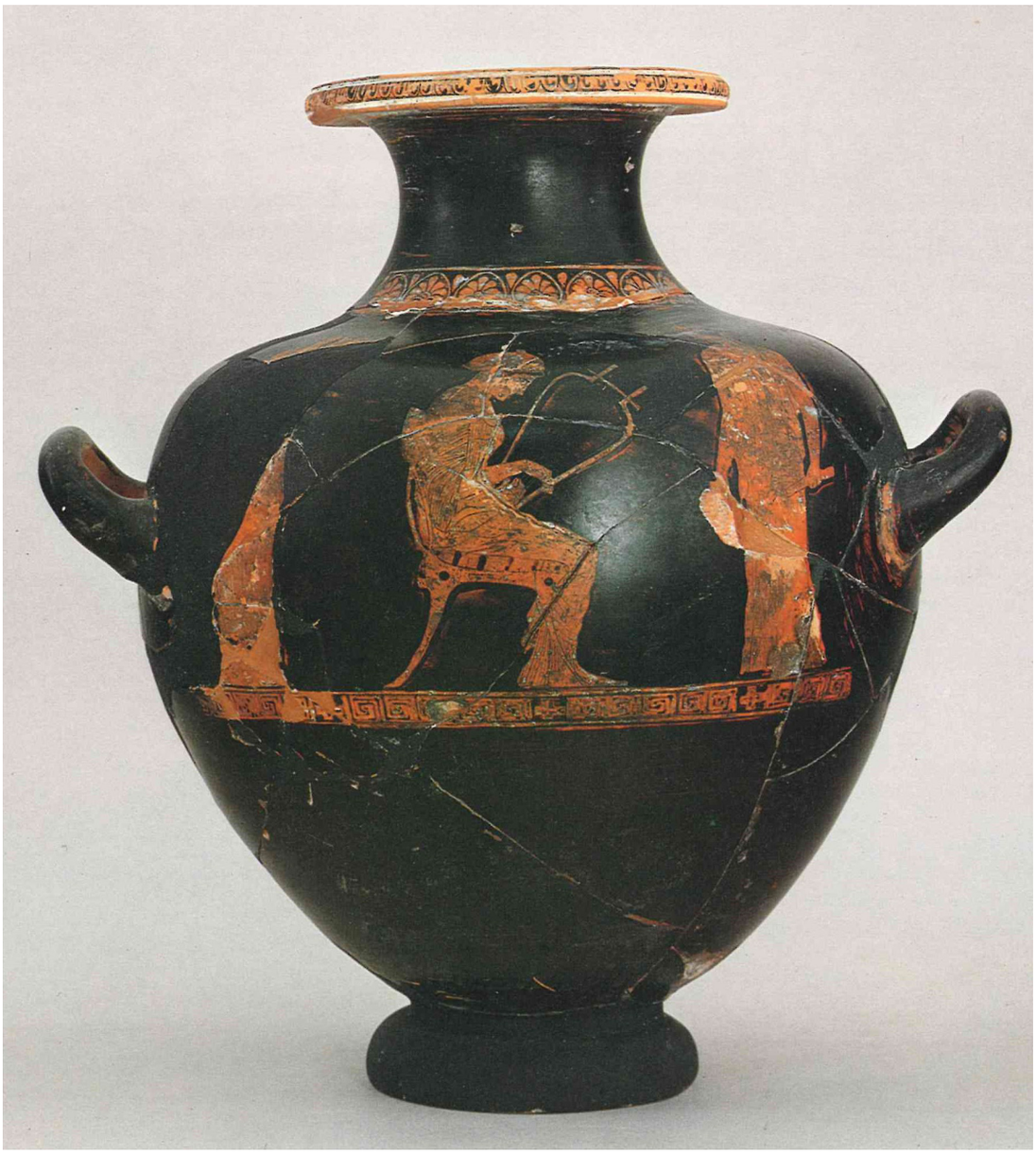
[19] Theognide, 533 ss.

[20] Sull'argomento e sulla 'fluidità' dei generi nell'ambito della poesia greca arcaica, si vedano le osservazioni di Alessandro Iannucci, *Strumenti musicali tra generi letterari e performance poetica. L'opposizione tra aulos e barbiton in Crizia* (1 D.-K. = 8 Gent.-Pr), *Anacreonte e Teleste* (806 PMG), in «Annali Online di Lettere-Ferrara», 1-2, 2011, pp. 82 s. Lo studioso sottolinea inoltre come, nel caso dell'esecuzione di un solista, fosse evidentemente obbligata la scelta della *lyra*, non essendo possibile cantare e al contempo suonare l'*aulòs*.

[21] Sulla complessa questione si veda Francesco Pelosi, *Suoni simultanei: prassi esecutiva, ethos e psicologia nei Problemata pseudoaristotelici*, in Martinelli 2009, pp. 205-224.

[22] Paribeni 1991, pp. 30 s., n. 6

[23] Sulle suggestioni delle rappresentazioni iconografiche rispetto alla dimensione sonora reale degli strumenti, assai complessa da ricostruire nella sua concretezza, si vedano le osservazioni di Trudu 2012,

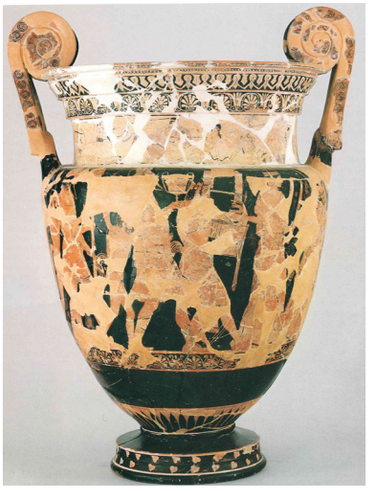


(Figura 7) *Kalpis* attica a figure rosse del Pittore di Danae, 460 a.C., da Sirolo (AN), Tomba Giulietti-Marinelli, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

tre quarti e rivolte verso il centro della scena, fiancheggiano la terza fanciulla, seduta in profilo verso destra, intenta a suonare il *bárbiton* con un plettro. Forse è questa la scena in cui, più di ogni altra, è plausibile immaginare una dimensione sonora legata alla lirica monodica, per un'esibizione proiettata nella sfera astratta e surreale del mito.

Alcune scene musicali con liricini provengono dalla necropoli di Pianello di Castelbellino (AN)[24], centro piceno sulla riva destra del medio corso dell'Esino, che ha restituito corredi databili tra VI -V sec. a.C., con deposizioni frequenti di ceramica attica. Il sito si impone all'attenzione per le numerose importazioni non solo dalla Grecia, ma anche dal Mediterraneo orientale, come scarabei e avori, e dall'Etruria. Un unico vaso è testimoniato da Montecchio di Sant'Angelo in Lizzola (PU)[25], dove venne recuperato un nucleo di frammenti ceramici dallo sconvolgimento di una sepoltura, causato da lavori edilizi.

Che la cetra fosse lo strumento prediletto nei cortei rituali di particolare fastosità, appare confermato dal monumentale cratere a volute attico a figure rosse del Pittore di Boreas (460 a.C.) (**fig. 8**),[26] ornato da una solenne processione di maestose divinità che accompagnano il ritorno di Efesto all'Olimpo. Proprio al centro del lato principale spicca una grande, sontuosa cetra tra le mani di un satiro, che introduce Dioniso seguito da Efesto. Pur se interessato da qualche lacuna, lo strumento appare in tutta la sua raffinatezza, affidata a decorazioni diffuse: volute ornano l'attacco dei bracci, l'ampia cassa armonica è superiormente decorata da una serie di ovoli e un elemento ricurvo funge da raccordo tra la cassa e i bracci. Tra la traversa e la cassa armonica sono tese sette corde, ben evidenti al di sotto del braccio destro del sileno, che sembra stringere il plettro della mano destra. Al centro del lato opposto (**fig. 8a**) compare Apollo, "citaredo celeste" che suona lo stesso



(Figura 8) Cratere a volute attico a figure rosse del Pittore di Boreas, lato A, 460 a.C., Pitino di Sanseverino (MC), Frustellano, tomba 1, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

(Figura 8a) Cratere a volute attico a figure rosse del Pittore di Boreas, lato B.

[24] Landolfi 1991, pp. 110-115.
[25] Baldelli 1991, pp. 71-73.
[26] Paribeni 1991, pp. 28 s.

strumento, purtroppo qui ancor più lacunoso, ma di cui si intuisce la medesima forma con identiche decorazioni, e di cui si distinguono ancora le sette corde. La posizione centrale dei due grandi strumenti su ciascun lato del grande cratere, senza dubbio tutt'altro che casuale, sembra piuttosto una precisa scelta iconografica, imprescindibile a sottolineare l'importanza delle coordinate musicali che accompagnavano il grandioso corteo e finalizzate a palesarne fisicamente la presenza. L'accompagnamento dei due citaredi, il satiro con Dioniso da un lato e Apollo dall'altro, doveva dettare il ritmo della divina processione e cadenzarne il passo, fino a giungere al cospetto di Hera, solennemente assisa in trono. Il monumentale vaso, impreziosito altresì da un raffinato fregio figurato a fondo bianco sul collo, proviene da Frustellano di Pitino di Sanseverino (MC), uno dei più importanti centri piceni della regione lungo la vallata del fiume Potenza, dove si rinvenne un sepolcreto del V sec. a.C.,[27] che succedeva alla precedente necropoli di età tardo-orientalizzante di Monte Penna.[28]

Poco più a sud, lungo la vallata del fiume Chienti, un altro importante insediamento piceno, Tolentino,[29] ha restituito una vasta necropoli, con sepolture dall'VIII al IV-III sec. a.C., da una delle quali proviene un cratere a colonnette attico a figure rosse, del Pittore della Centauromachia del Louvre (450-430 a.C.), dove una Menade suona il *bárbiton*.[30]

Le scene con strumenti a percussione, che si limitano nei nostri documenti alla rappresentazione del timpano, ricorrono qui in misura molto ridotta rispetto agli strumenti a corda e quelli a fiato. Tra le rare testimonianze di età tardo-classica, si registra il cratere a calice attico a figure rosse (370-360 a.C.)[31] da una tomba sporadica rinvenuta a Moscano di Fabriano (AN),[32] dove è raffigurata una menade che solleva in alto lo strumento mentre danza tra due satiri (**fig. 9**). Il contesto, nonostante la sepoltura fosse isolata, è quanto mai rilevante, poiché molti dei reperti del corredo sono riconducibili all'ambito celtico e sono riferibili alla tomba di un guerriero di alto rango, sepolto con le armi, tra cui la spada con fodero ornato dalle decorazioni nello stile di Waldalgesheim, l'elmo di tipo celtico, la testiera del cavallo. Il ricco corredo ceramico, quasi completamente di importazione attica, attesta l'adesione al rituale del simposio, in questa che costituisce

[27] Landolfi 1998, p. 145.

[28] Sul sito si veda da ultimo l'analisi di Anna Maria Moretti Sgubini, *Aspetti culturali, economici e sociali della comunità di Pitino,* in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022, pp. 251-278, ivi ampia bibliografia; Alessandra Sena, *Sepolte a Pitino. Costume, ruoli e consuetudini in tombe femminili del Piceno orientalizzante,* in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022, pp. 279-294.

[29] Riguardo al sito si vedano i contributi di Edvige Percossi Serenelli, *La tomba di Sant'Egidio di Tolentino nella problematica dell'orientalizzante piceno,* in *La civiltà Picena delle Marche*, Studi in onore di Giovanni Annibaldi, Ancona 10/13 luglio 1988, Ripatransone 1992, pp. 140-177; Agnese Massi Secondari, *Tolentino: la tomba 23 della necropoli Benadduci,* in *I Piceni e l'Italia medio-adriatica*, Atti del XXII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Ascoli Piceno-Teramo-Ancona, 9-13 aprile 2000, Roma 2003, pp. 239-260; Rebecca Pauselli, *Il commiato del principe guerriero di Tolentino. La tomba 1-1980 di S. Egidio nel quadro dell'orientalizzante italico,* in *Archeologia Picena*, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, Roma 2022, pp. 315-326.

[30] Landolfi 1991, p. 147, n. 5.

[31] Landolfi 1991, p. 116 s, n. 1.

[32] Percossi Serenelli 1998, pp. 159-162 (Landolfi).

(Figura 9) Cratere a calice attico a figure rosse, 370-360 a.C., da Moscano di Fabriano (AN), tomba sporadica, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

una delle più antiche sepolture celtiche della regione.[33] La scena rappresentata illustra un momento culminante nella danza sfrenata del corteo dionisiaco, quando satiri e menadi raggiungono lo stato di trance in preda all'*enthousiasmós*, al suono del grande timpano e con l'accompagnamento dei canti.[34]

Tra l'età ellenistica e la tarda età repubblicana intercorre un lungo iato nella nostra documentazione archeologico-musicale, che riaffiora solo nel terzo quarto del I sec. a.C.,[35] con la rappresentazione di una suonatrice di cetra su una lastra convessa di calcare, pertinente a un grande monumento funerario circolare di 2,5 metri di diametro,[36] rinvenuta ad Ancona (**fig. 10**). Il rilievo rappresenta una figura femminile volta di tre quarti verso sinistra che imbraccia una grande *kithára*, trattenuta al polso sinistro da una fascia. Lo strumento, sorretto orizzontalmente, presenta una grande cassa armonica e due lunghi bracci, ornati alla base da protomi ornitomorfe. Le nove corde, tese tra la cassa armonica e la traversa, sono fissate da cavicchi con teste di varie forme geometriche e la mano sinistra è posizionata sopra le corde. La precisione con cui il rilievo riproduce i dettagli consente di notare la posizione esatta delle dita (**fig. 10a**), articolate in modo tale che il pollice poggi contemporaneamente sulla seconda e sulla terza corda, l'indice sulla quinta, il medio sulla settima e il mignolo sulla nona, mentre l'anulare affonda decisamente sull'ottava corda. Il grande plettro a forma di pesce, tenuto nella mano destra, invece, non è utilizzato. La monumentale figura è impegnata in un passo di danza, che è indicato con chiara evidenza dalla posizione delle gambe, aperte in un'ampia falcata, col piede sinistro rivolto verso l'esterno e il destro in profilo, ed è suggerito altresì dalla posizione del capo e del busto. La veduta frontale evidenzia numerose, apparenti incoerenze nell'atteggiamento della figura: il braccio sinistro è in profilo mentre la spalla destra, piatta e quasi incisa sul fondo, è frontale; il capo presenta la parte destra del volto quasi frontale e schiacciata, mentre la parte sinistra è volta di tre quarti; i capelli sono annodati in una voluminosa coda accanto all'orecchio sinistro, anziché sulla nuca, aprendosi a raggera con un innaturale rigonfiamento. Alla luce di tali osservazioni, sembra lecito interpretare queste deformazioni come correzioni ottiche, che si può supporre fossero necessarie per

pp. 1 ss.

[33] Sugli stanziamenti dei Senoni nelle Marche si veda da ultimo M. Cruciani, *Lo stanziamento celtico nelle Marche,* in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022, pp. 697-713

[34] Sulle forti sonorità del corteo bacchico si vedano le osservazioni in Annie Bélis, *Musica e «trance» nel corteggio dionisiaco,* in *Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Bologna 1995, pp. 271-281.

[35] Sull'archeologia musicale di età romana si vedano Francesco Scoditti, *Solisti ed esecutori nella cultura musicale romana*, Galatina 2009; Roberto Melini, *Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità*, in «Rivista di Studi Pompeiani», 20, 2010, pp. 71-76; Roberto Melini, *Gevaert archeologo: gli studi sugli strumenti musicali di Pompei,* in «Revue belge de Musicologie», 64, 2010, pp. 119-130; Marco Podini, *La rappresentazione dei suonatori di strumenti a corda o fidicines nell'arte ufficiale romana: spunti di riflessione*, in «OCNUS» 18, 2010, pp. 177-190; Donatella Restani, Paola Dessì, Daniela Castaldo, *Eventi sonori in età augustea*, in «OCNUS» 18,2010, pp. 159-176.

[36] Maurizio Landolfi in *Arte romana nei Musei delle Marche*, a cura di Giuliano de Marinis, Roma 2005, pp. 56-57; Maria Elisa Micheli, *Sepolti nel marmo: il caso di Ancona,* in *Dalla Valdelsa al Conero. Ricerche di archeologia e topografia storica in ricordo di Giuliano de Marinis*, a cura di Giovanni Baldini, Pier Luigi Giroldini, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Colle Val D'Elsa -San Gimignano -

(Figura 10) Lastra di monumento funerario con suonatrice di *kithára*, fine I sec. a.C., da Ancona, (Cardeto), Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche.

(Figura 10a) Lastra di monumento funerario con suonatrice di *kithára*, dettaglio della mano sinistra.

compensare la posizione originaria del rilievo, probabilmente situato lateralmente su un alto sostegno, se è corretta l'ipotesi che la lastra appartenesse all'elevato di un basamento quadrangolare di due metri di altezza.[37] Inoltre il mantello, poggiato di traverso tra la spalla sinistra e il fianco destro, è più voluminoso nel lembo che scende sul dorso, mentre risulta quasi completamente appiattito all'estremità sinistra, con esiti di un effetto prospettico di profondità spaziale che, insieme alle altre correzioni sopra indicate, doveva suggerire anche il movimento della figura, impegnata a compiere una sorta di piroetta. Lo schema iconografico della fanciulla richiama l'identificazione con una Musa e, se coglie nel segno, forse potrebbe essere Tersicore, protettrice della danza e della lirica corale, che spesso danzava accompagnandosi al suono della cetra[38]. La lastra, racchiusa tra due pilastrini e coronata da un tralcio, doveva far parte di un gruppo costituito da otto elementi analoghi, a formare la parte centrale di un monumento funerario circolare, dalla necropoli ellenistico-romana di Ancona.[39]

In conclusione, la documentazione qui raccolta illustra scene musicali che vedono

Poggibonsi, 27-29 novembre 2015, Firenze 2016, pp. 315-322.

[37] Micheli 2016, p. 317 e nota 12; p. 319 ivi bibliografia.

[38] È stato notato che la redazione del rilievo si avvicina anche all'iconografia di una Menade o una danzatrice (Micheli 2016, p. 317). Quest'ultima sembrerebbe però da escludersi, per la sontuosità della grande cetra.

[39] Sulla necropoli ellenistico romana della città di veda il contributo fondamentale di Fabio Colivicchi, *La necropoli di Ancona, IV-I sec. a.C. Una comunità italica tra ellenismo e romanizzazione*, Napoli 2002 ivi ampia bibliografia.

protagonisti principalmente strumenti cordofoni e aerofoni, con presenze più sporadiche di strumenti a percussione. Protagonisti possono essere singoli suonatori o suonatrici, o coppie di personaggi (in genere un satiro e una menade), presenti soprattutto negli spazi più circoscritti di piccolo vasellame, come ad esempio gli *skyphoi* (coppe profonde) o nel tondo interno delle coppe. Talvolta la scena si articola con gruppi di tre personaggi, come una menade tra due satiri o una suonatrice tra figure stanti, forse le stesse Muse, mentre sui grandi crateri si sviluppano rappresentazioni più complesse, con molteplici personaggi, che illustrano un mito o un semplice corteo rituale o un *komos*. Nelle rappresentazioni analizzate la musica sembra giocare un ruolo fondamentale nella narrazione e non costituisce un semplice accompagnamento, bensì riveste un ruolo di rilievo così eclatante da risultare talora protagonista, pur necessariamente silenziosa, evocata fisicamente dai personaggi che danzano o incedono o si lasciano trasportare dall'*enthousiasmós* contagioso delle musicalità più sfrenate.

Appendice

Per agevolare la lettura e per offrire al contempo un quadro generale il più possibile esaustivo, si raccoglie in questa appendice l'elenco delle fonti iconografiche note, ad alcune delle quali si è fatto riferimento nel contributo con un approfondimento. I reperti presi in esame sono stati raggruppati in base alla tipologia degli strumenti che compaiono nelle rappresentazioni e sono stati ulteriormente suddivisi in base alla loro provenienza, seguendo un ordine cronologico e citando per ciascuno la relativa bibliografia specifica.

STRUMENTI AEROFONI

Aulói

Numana-Sirolo

- *Oinochoe* attica a figure nere tomba area Quagliotti, 470 a.C. ca. Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Baldelli 1991, pp. 107 s., n. 34)
- Cratere a colonnette a figure rosse del Pittore di Leningrado (?) Collezione Rilli 470-460 a.C., Antiquarium Statale di Numana (Giovanna Maria Fabrini, *Numana: vasi attici da collezioni*, Roma 1984, pp. 46 s., n. 26, Tav. XIV, n. 26 a-b)
- *Cup-skyphos* attico a figure rosse del Gruppo Lançut, Collezione Rilli, metà V sec. a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Fabrini 1984, p. 37, n. 15, tav. VIII b)
- *Kántharos* attico a figure rosse, tomba 7 area Quagliotti fine V sec. a.C., Ancona Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Nicoletta Frapiccini, *Racconti musicali dal mondo antico*, Macerata s.d. ma 2018)
- Cratere a campana attico a figure rosse del Pittore di Filottrano, tomba 353 area Davanzali, 370 a.C. Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Maurizio Landolfi in *Piceni Popolo d'Europa*, Catalogo della mostra, Francoforte 11 dicembre 1999 – 6 febbraio 2000, a cura di Luisa Franchi Dell'orto, Roma 1999, pp. 279 s., n. 619)

Belmonte Piceno

- *Kylix* attica a figure rosse del Pittore di Colmar da Belmonte Piceno 490 a.C., Museo Archeologico Statale di Ascoli Piceno (Paribeni 1991, pp. 54 s., n. 18)

Aulói + Bárbiton + Lyra

Numana

- Cratere a volute attico a figure rosse del Pittore dei Niobidi, tomba 64 area Quagliotti, 450-440 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Paribeni 1991, pp. 30 s., n. 6)

Aulói + Týmpanon

- Cratere a calice attico a figure rosse del Pittore di Kadmos, tomba 185 area Quagliotti, fine V sec. a.C., Ancona Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Paribeni 1991, pp. 34 s., n. 8)

Syrinx

Porto Recanati

- Statuetta di fanciullo con syrinx (?) perduta in marmo da Potentia, Porto Recanati, Mostra Archeologica permanente (Edvige Percossi Serenelli Potentia. Quando poi scese il silenzio… Rito e società in una colonia romana del Piceno fra Repubblica e tardo impero, Milano 2001 p. 55, fig. 12, p. 61)

STRUMENTI CORDOFONI

Lyra

Numana-Sirolo

- *Cup-skyphos* attico a figure nere del Pittore di Haimon, tomba 75 via Peschiera, 480 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Frapiccini 2018)
- *Cup-skyphos* attico a figure nere della cerchia del Pittore di Haimon, Collezione Rilli, 480 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Fabrini 1984, p. 33 s. n. 7, tav. IV b)
- *Cup-skyphos* attico a figure rosse del gruppo Lançut, Collezione Rilli, 450 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Fabrini 1984, p. 38, n. 16, tav. IX, a)
- Cratere attico a colonnette a figure rosse del Pittore di Klèophon, tomba 11 area Quagliotti, 440-430 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Frapiccini 2018)
- *Kylix* attica a figure rosse tomba 11 area Quagliotti, seconda metà V sec. a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Frapiccini 2018)
- *Kalpis* attica a figure rosse, tomba 26 area Quagliotti, seconda metà – fine V sec. a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Frapiccini 2018)

- *Kylix* attica a figure rosse della cerchia del Gruppo di Londra E 777, Collezione Rilli, 420-410 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Fabrini 1984, pp. 71 s., n. 66, Tav. XLIV, a-b)
- Cratere a campana attico a figure rosse, Collezione Rilli, 410-400 a.C., Antiquarium Statale di Numana (Fabrini 1984, pp. 49 s., n. 31, Tav. XIX)
- *Skyphos* attico a figure rosse del Pittore di Millin, Collezione Rilli, 400 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Fabrini 1984, pp. 57 s., n. 42, Tav. XXVII, a-b)

Pianello di Castelbellino (AN)
- *Kylix* attica a figure nere alla maniera del Pittore di Haimon, tomba 7, 490-480 a.C., Ancona Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Landolfi 1991, p. 111, 2)
- *Kylix* attica a figure nere alla maniera del Pittore di Haimon, tomba 14, 490-480 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Landolfi 1991, p. 112, 5)

Montecchio di Santangelo in Lizzola (PU)
- *Skyphos* attico a figure rosse del Pittore di Millin, tomba sporadica, 400 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Landolfi 1991, pp. 71 s., n. 5)

kithára
Numana-Sirolo
- *Kylix* attica a figure nere della Classe dei Segmenti, fondo Petromilli, 550-500, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (Anna Maria Esposito, Giandomenico De Tommaso, Vasi Attici, Firenze – Milano 1993, p. 47, n. 61)
- Anfora attica a figure rosse del Pittore di Syleus, tomba 64 area Quagliotti, 480-470 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Paribeni 1991, pp. 24 s., n. 3)
- Cratere a volute attico a figure rosse del Pittore di Bologna 228, tomba Giulietti-Marinelli, 470 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Paribeni 1991, pp. 26 s., n. 4)

Pitino di Sanseverino
- Cratere a volute attico a figure rosse del Pittore di Boreas, Tomba 1 di Frustellano, 460 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Paribeni 1991, pp. 28 s., n. 5)

Ancona
- Lastra di monumento funerario con Musa citareda, Colle Cardeto, seconda metà I sec. a.C. (Landolfi 2005)

Barbiton
Numana-Sirolo
- *Kalpis* attica a figure rosse del Pittore di Danae, tomba Giulietti-Marinelli, 460 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Paribeni 1991, pp. 44 s., n. 13)
- *Kylix* apoda attica a figure rosse del Pittore di Anfitrite, Collezione Rilli, 460-450 a.C. ca., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Fabrini 1984, pp. 62 s., n. 52, Tav. XXXII, a-c)
- Cratere a colonnette attico a figure rosse del Pittore di Monaco 2335, Collezione Rilli, 430 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Fabrini 1984, p. 46, n. 28, Tav. XVI a-b

Tolentino (MC)
- Cratere a colonnette attico vicino al Pittore della Centauromachia, dalla tomba 22 Settedolori, 450-430 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Landolfi 1991, p. 147, n. 5)

STRUMENTI MEMBRANOFONI

Tympanon
Numana-Sirolo
- *Kylix* attica a figure rosse dalla tomba 178 area Quagliotti, fine V sec. a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Frapiccini 2018)
- Cratere a campana attico a figure rosse vicino al Pittore del Tirso nero, Collezione Rilli, 360-350 a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Fabrini 1984, pp. 50 s., n. 32, tav. XX a-b)

Moscano di Fabriano
- Cratere a calice attico a figure rosse, 370-360 a.C., tomba ctr. Serroni, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Giovanni Annibaldi In Gabriele Baldelli, Maurizio Landolfi, Delia Giulia Lollini, *La ceramica attica figurata nelle Marche*, Catalogo della mostra (Ancona 1982), Castelferretti 1991pp. 116 s., n. 1)

Tolentino
- *Stamnos* falisco a figure rosse del Gruppo Fluido, Tomba 8 Sant'Egidio, fine IV – inizi III sec. a.C., Tolentino, Museo Civico Archeologico (Landolfi 1999, p. 280, n. 623)

Provenienza sconosciuta
- Bronzetto di offerente (o Cibele?), età romana, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (inedito)

Roma
- Lastra Campana forse dalla Collezione Borghi, età augustea (fine I sec. a.C. – inizi I sec. d.C.), Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Marusca Pasqualini, *Dioniso Liknìtes al Museo Archeologico Nazionale delle Marche: una vicenda museografica,* in *Amore per l'antico. Dal Tirreno all'Adriatico, dalla Preistoria al Medioevo e oltre. Studi di Antichità in ricordo di Giuliano de Marinis*, a cura di Fulvia Lo Schiavo, Gabriele Baldelli, Roma 2014, p. 642, figg. 1-2) Pur non essendo di provenienza locale, la lastra è stata inserita in quanto appartenente alle collezioni del Museo Archeologico, acquisita dal Museo Nazionale Romano nel 1924, su richiesta dell'allora Soprintendente Mario Moretti, per incrementare la sezione romana del Museo anconetano, da lui stesso riallestito nel 1927 nella sede del Convento della Chiesa di San Francesco alle Scale.

Tympanon + Aulói
Numana – Sirolo
- *Kylix* attica a figure rosse, tomba 64 area Quagliotti, fine V sec. a.C., Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Landolfi 1998, p. 141; Frapiccini 2018)

STRUMENTI IDIOFONI

Cembali
Roma
- Lastra Campana forse dalla Collezione Borghi, età augustea (fine I sec. a.C. – inizi I sec. d.C.), Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche (Pasqualini 2014, pp. 642 ss., figg. 3-4).

BIBLIOGRAFIA

Annibaldi 1991 = Giovanni Annibaldi in Gabriele Baldelli, Maurizio Landolfi, Delia Giulia Lollini, *La ceramica attica figurata nelle Marche, Catalogo della mostra* (Ancona 1982), Castelferretti 1991.

Baldelli, Landolfi, Lollini 1991 = in *La ceramica attica figurata nelle Marche*, a cura di Gabriele Baldelli, Maurizio Landolfi, Delia Giulia Lollini, Catalogo della mostra (Ancona 1982), Castelferretti 1991.

Baldelli 1991 = Gabriele Baldelli in Baldelli, Landolfi, Lollini 1991.

Baldelli 1998 = Gabriele Baldelli in *Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Sezione protostorica. I Piceni*, a cura di Edvige Percossi Serenelli, Falconara s.d. ma 1998.

Baldelli 1999 = Gabriele Baldelli in *Archeologia a Matelica. Nuove acquisizioni*, a cura di Giuliano de Marinis, Mara Silvestrini Catalogo della mostra, Matelica marzo-ottobre 1999, Sanseverino 1999.

Baldoni, Finocchi 2022 = Vincenzo Baldoni, Stefano Finocchi, *Per una nuova topografia di Numana Ellenistica,* in *Archeologia Picena*, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, Roma 2022, pp. 715-732.

Bardelli, Milazzo, Vollmer 2022 = Giacomo Bardelli, Fabio Milazzo, Inga A. Vollmer, *La Tomba della regina di Sirolo. Ricerca e restauro a trent'anni dalla scoperta,* in *Archeologia Picena*, a cura di N. Frapiccini, A. Naso, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, Roma 2022, pp. 415-428.

Bélis 1995 = Annie Bélis, *Musica e «trance» nel corteggio dionisiaco,* in *Musica e mito nella Grecia antica,* a cura di Donatella Restani, Bologna 1995, pp. 271-281.

Beschi 2009 = Luigi Beschi, *L'organo idraulico (hydraulis): una invenzione ellenistica dal grande futuro*, in Martinelli 2009, pp. 247-266.

Both 2009 = Arnd Adje Both, *Music Archeology: Some methodological and theoretical considerations*, in «Yearbook for Traditional Music», 41, 2009, pp. 1-11.

Castaldo 2012 = Daniela Castaldo, *Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale*, Bologna 2012.

Colivicchi 2002 = Fabio Colivicchi, *La necropoli di Ancona, IV-I sec. a.C. Una comunità italica tra ellenismo e romanizzazione*, Napoli 2002.

Comotti 1991 = Giovanni Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991.

Cruciani 2022 = M. Cruciani, *Lo stanziamento celtico nelle Marche,* in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022, pp. 697-713.

Duchesne-Guillemin 1995 = Marcelle Duchesne-Guillemin, *Nuova luce sull'origine sumerica della kithara greca, in Musica e mito nella Grecia antica*, a cura di Donatella Restani, Bologna 1995, pp. 147-158.

Esposito, De Tommaso 1993 = Anna Maria Esposito, Giandomenico De Tommaso, *Vasi Attici*, Firenze – Milano 1993.

Fabrini 1984 = Giovanna Maria Fabrini, *Numana: vasi attici da collezioni*, Roma 1984.

Finocchi 2018 = Stefano Finocchi, *Numana (AN)*, in «Picus» XXXVIII, 2018, pp. 253-282.

Frapiccini 2018 = Nicoletta Frapiccini, *Racconti musicali dal mondo antico*, Macerata s.d. ma 2018.

Frapiccini 2022 = Nicoletta Frapiccini, *La necropoli plestina di Serravalle di Chienti. Sepolture e rituali funerari,* in *Archeologia Picena, Atti del convegno internazionale di studi*, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022, pp. 579-601.

Gallo 2010 = Franco Alberto Gallo, *Premessa* in *Per una storia dei popoli senza note,* Atti dell'Atelier del Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali (F.A. Gallo), Ravenna, 15-17 ottobre 2007, a cura di Paola Dessì, Bologna 2010, pp. 7-10.

Gentili, Pretagostini 1988 = Bruno Gentili, Roberto Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988.

Iannucci 2011 = Alessandro Iannucci, *Strumenti musicali tra generi letterari e performance poetica. L'opposizione tra aulos e barbiton in Crizia* (1 D.-K. = 8 Gent.-Pr), *Anacreonte e Teleste* (806 PMG), in «Annali Online di Lettere-Ferrara», 1-2, 2011, pp. 75-95.

Landels 1999 = J. G. Landels, *Music in ancient Greece and Rome*, Londra-New York 1999

Landolfi 1991 = Maurizio Landolfi in Baldelli, Landolfi, Lollini 1991.

Landolfi 1998 = Maurizio Landolfi in *Museo Archeologico Nazionale delle Marche. Sezione protostorica. I Piceni*, a cura di Edvige Percossi Serenelli, Falconara s.d. ma 1998.

Landolfi 1999 = Maurizio Landolfi in *Piceni Popolo d'Europa*, Catalogo della mostra, Francoforte 11 dicembre 1999 – 6 febbraio 2000, a cura di Luisa Franchi Dell'orto, Roma 1999, pp. 279-280.

Landolfi 2001 = M. Landolfi, *La tomba della Regina nella necropoli picena "I Pini" di Sirolo-Numana,* in *Eroi e Regine. Piceni Popolo d'Europa*, Catalogo della mostra, Roma 12 aprile – 1 luglio 2001, Roma 2001, pp. 350-365.

Landolfi 2005 = Maurizio Landolfi in *Arte romana nei Musei delle Marche*, a cura di Giuliano de Marinis, Roma 2005, pp. 56-57.

Massi Secondari 2003 = Agnese Massi Secondari, *Tolentino: la tomba 23 della necropoli Benadduci,* in *I Piceni e l'Italia medio-adriatica*, Atti del XXII Convegno di Studi Etruschi ed Italici, Ascoli Piceno-Teramo-Ancona, 9-13 aprile 2000, Roma 2003, pp. 239-260.

Martinelli 2009 = Maria Chiara Martinelli (a cura di), L*a Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, Atti del Convegno di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore 21-23 settembre 2006, Pisa 2009.

Melini 2007 = Roberto Melini, *Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi romani*, Trento 2007.

Melini 2010 = Roberto Melini, *Gli strumenti musicali del museo archeologico di Napoli e la riscoperta scientifica dell'orizzonte sonoro dell'antichità*, in «Rivista di Studi Pompeiani», 20, 2010, pp. 71-76.

Melini 2010 A = Roberto Melini, *Gevaert archeologo: gli studi sugli strumenti musicali di Pompei*, in «Revue belge de Musicologie», 64, 2010, pp. 119-130.

Micheli 2016 = Maria Elisa Micheli, *Sepolti nel marmo: il caso di Ancona,* in *Dalla Valdelsa al Conero. Ricerche di archeologia e topografia storica in ricordo di Giuliano de Marinis*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Colle Val D'Elsa -San Gimignano - Poggibonsi, 27-29 novembre 2015, a cura di G. Baldini, P.l. Giroldini, Firenze 2016, pp. 315-322.

Moretti Sgubini 2022 = Anna Maria Moretti Sgubini, *Aspetti culturali, economici e sociali della comunità di Pitino,* in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022, pp. 251-278.

Naso 2000 = Alessandro Naso, *I Piceni. Storia e archeologia delle Marche in epoca preromana*, Milano 2000.
Paolucci, Sarti 2012 = Giulio Paolucci, Susanna Sarti, Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico, Roma 2012.

Paribeni 1991 = Enrico Paribeni in Baldelli, Landolfi, Lollini 1991.

Pasqualini 2014 = Marusca Pasqualini, *Dioniso Liknìtes al Museo Archeologico Nazionale delle Marche: una vicenda museografica,* in *Amore per l'antico. Dal Tirreno all'Adriatico, dalla Preistoria al Medioevo e oltre. Studi di Antichità in ricordo di Giuliano de Marinis*, a cura di Fulvia Lo Schiavo, Gabriele Baldelli, Roma 2014, pp. 641-649.

Pauselli 2022 = Rebecca Pauselli, *il commiato del principe guerriero di Tolentino. La tomba 1/1980 di S. Egidio nel quadro dell'orientalizzante italico,* in *Archeologia Picena*, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, Roma 2022, pp. 315-326

Péché, Vendries 2001 = V. Péché, C. Vendries, *Musique et spectacles dans la Rome antique et dans l'Occident romain*, Parigi 2001.

Pelosi 2009 = Francesco Pelosi, S*uoni simultanei: prassi esecutiva, ethos e psicologia nei Problemata pseudoaristotelici*, in Martinelli 2009, pp. 205-224.

Percossi Serenelli 1992 = Edvige Percossi Serenelli, *La tomba di Sant'Egidio di Tolentino nella problematica dell'orientalizzante piceno,* in *La civiltà Picena delle Marche*, Studi in onore di Giovanni Annibaldi, Ancona 10/13 luglio 1988, Ripatransone 1992, pp. 140-177.

Percossi Serenelli 2001 = Edvige Percossi Serenelli Potentia. *Quando poi scese il silenzio… Rito e società in una colonia romana del Piceno fra Repubblica e tardo impero*, Milano 2001

Podini 2010 = Marco Podini, *La rappresentazione dei suonatori di strumenti a corda o fidicines nell'arte ufficiale romana: spunti di riflessione*, in «Ocnus» 18, 2010, pp. 177-190.

Pretagostini 1998 = Roberto Pretagostini, *Mousikè: poesia e performance,* in *I Greci. Storia Cultura Arte e Società, 2. Una storia greca, III: Trasformazioni*, a cura di Salvatore Settis, Torino 1998, pp. 617-634.

Pretagostini 2009 = Roberto Pretagostini, *Occasioni di performances musicali in Callimaco e Teocrito*, in Martinelli 2009, pp. 3-30.

Restani, Dessì, Castaldo 2010 = Donatella Restani, Paola Dessì, Daniela Castaldo, *Eventi sonori in età augustea*, in «Ocnus» 18, 2010, pp. 159-176.

Rocconi 2009 = Eleonora Rocconi, *Il suono musicale tra età ellenistica ed età imperiale*, in Martinelli 2009, pp. 191-204.

Sachs 1980 = Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1980.

Scoditti 2009 = Francesco Scoditti, *Solisti ed esecutori nella cultura musicale romana*, Galatina 2009.

Sena 2022 = Alessandra Sena, *Sepolte a Pitino. Costume, ruoli e consuetudini in tombe femminili del Piceno orientalizzante,* in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022, pp. 279-294.

Trudu 2015 = Enrico Trudu, «…multiplicibus modulorum varietatibus sonantes…». *Alcune riflessioni sulla dimensione musicale nel mondo greco e romano*, in «Medea» I, 1, 2015, pp. 1-30.

Weidig 2022 = Joachim Weidig, *Belmonte Piceno tra vecchie e nuove scoperte,* in *Archeologia Picena*, Atti del convegno internazionale di studi, Ancona 14-16.11.2019, a cura di Nicoletta Frapiccini, Alessandro Naso, Roma 2022, pp. 327-344.

Primavera di vaghi fiori musicali, overo, Canzonette ad una, due, e tre voci, con diverse corrente, sarabande, e balletti alla francese di Francesco Boccella (Ancona, 1653)[1]

di *Laura Valentini*

Il presente lavoro riporta all'attenzione degli studiosi l'unico esemplare dell'unica edizione a tutt'oggi conosciuta delle composizioni di Francesco Boccella, musicista le cui tracce biografiche sono perlopiù note solo attraverso questo libro, stampato ad Ancona nel 1653 presso Ottavio Beltrano.

Come recita il frontespizio,[2] la raccolta comprende diverse canzonette - in tutto sette - ad una, due e tre voci e una serie di brani strumentali, correnti, sarabande e balletti alla francese, per clavicembalo, con possibile coinvolgimento di altri strumenti nell'esecuzione.

La fonte, attualmente conservata presso la Morgan Library & Museum di New York, è giunta a questa ultima sede di collocazione presumibilmente a seguito di un percorso tortuoso tra biblioteche e collezioni private - nonché dopo un periodo di latitanza -, che ha generato difformità di notizie rinvenibili nei principali repertori bibliografici.

La raccolta, citata nella *Storia della musica* di Ambros (1909),[3] figura nei principali dizionari e repertori bibliografici fino agli anni Sessanta del secolo scorso: in Eitner (1900)[4] è indicata la sua collocazione nella Biblioteca del Principe Auersperg a Lubiana; viene poi

---

[1] Saggio tratto da Laura Valentini, *Primavera di vaghi fiori musicali, overo, Canzonette ad una, due, e tre voci, con diverse corrente, sarabande, e balletti alla francese di Francesco Boccella, detto Primi, organista della venerabile compagnia del SS. Sacramento di Ancona, stampato ad Ancona nel 1653, Edizione in notazione moderna.* Tesi di Laurea in Composizione ad indirizzo Musicologico, Conservatorio Statale di Musica "G. Rossini" (Pesaro), Relatore: Prof. Concetta Assenza; Co-relatore esterno: Prof. Marco Salvarani; A.A. 2019/2020.

[2] Si riporta la trascrizione integrale del frontespizio, in edizione diplomatica: *PRIMAVERA | DI VAGHI FIORI MUSICALI | OVERO | CANZONETTE AD UNA, DUE, E TRE VOCI, | Con diverse Corrente, Sarabande, e Balletti alla Francese, | DI FRANCESCO BOCCELLA | DETTO PRIMI, ORGANISTA DELLA | Venerabile Compagnia del Santiss. Sacramento | d'Ancona, | DEDICATE | Al Molt'Illustre Signor mio, e Padron' Osservandissimo | IL SIGNOR | GIO. PIETRO NEMBRINI | NOBILE ANCONITANO. | [Marca tipografica] In Ancona, Appresso | Ottavio Beltrano, 1653. | [Linea tipografica] Con licenza de' SS. Superiori.*

[3] August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*. Vol. 4, Leipzig, Leuckart, 1909, p. 860. Nel decennio precedente si trova invece una fuggevole citazione nella rivista «Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte», 1897, p. 415, ma come semplice esempio della consuetudine di conferire a prodotti artistici titoli tratti da immagini naturali.

[4] Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der*

citata nel Dizionario di Schmidl (1938)[5] e nella bibliografia di Sartori (1952)[6] nella quale vengono riportate maggiori informazioni: la trascrizione della dedica, la descrizione del formato, il contenuto della raccolta con indice dei brani. In calce alla descrizione Sartori rimanda alla vecchia bibliografia di Emil Vogel del 1892,[7] che segnalava un esemplare a Lubiana – Archivio dei Principi Auersperg – rilevandone tuttavia l'irreperibilità in quel momento.

La bibliografia nota come Nuovo Vogel,[8] pubblicata sul finire degli anni Settanta del Novecento, reca ancora informazioni sul contenuto della raccolta, sulla dedica e indice dei brani, ma porta in causa un'ulteriore e incerta collocazione della fonte data come "Monte-Video – Archivio dei Principi Auersperg". Si tratta di un'indicazione purtroppo equivoca, in quanto l'unico toponimo oggi noto rimanderebbe alla capitale dell'Uruguay, visto che non se ne sono potuti riscontrare altri nell'area di Lubiana, né in tutta Europa.

Data pertanto l'incertezza di possibili collocazioni o addirittura la congettura rispetto a una possibile perdita della fonte, di conseguenza l'edizione non è stata citata nel RISM,[9] repertorio che notoriamente cataloga unicamente fonti di sicura reperibilità.

La raccolta è stata successivamente citata da Hudson (1986),[10] e Klenz (1987),[11] ma senza alcun riferimento a una sede di conservazione.

La *Primavera di vaghi fiori musicali* ritrova una collocazione nel 1999, quando J. Rigbie Turner, curatore del Fondo di stampe e manoscritti musicali provenienti dalla collezione di Mary Flagler Cary presso la *Pierpont Morgan Library* di New York, pubblica un articolo sulle prestigiose collezioni musicali ivi contenute;[12] nella sezione dedicata alla musica a stampa, viene menzionata la raccolta di Francesco Boccella, con il solo riferimento alla citata bibliografia di Sartori. In seguito, altri testi citano la raccolta a titolo di esempio di un determinato tipo di genere musicale, fra cui Barnett (2008),[13] ed Emans (2009),[14] ma nessuno di questi indica l'ubicazione di un qualsiasi esemplare, né

christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhundert, Vol. II, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1900, p. 74.

[5] Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Supplemento, Milano, Sonzogno, 1938, *ad vocem*.

[6] Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana, stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olschki, Vol. I, 1952, pp. 416-17.

[7] Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens: Aus den Jahren 1500-1700,* Vol. II, Berlin, Druck und Verlag A. Haack, 1892, p. 579.

[8] Emil Vogel, Alfred Einstein, Francois Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977.

[9] Rism, *Répertoire International des Sources Musicales*, versione online: https://rism.info (ultimo accesso 28/02/2023)

[10] Richard Hudson, *The allemande, the balletto and the Tanz,* Vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 168

[11] William Klenz, *Giovanni Maria Bononcini di Modena. A chapter in Baroque Instrumental Music*, Durham, Duke University Press, 1962, p. 113.

[12] J. Rigbie Turner *"Infinite riches in a little room". The music collections in the Pierpont Morgan Library.* «Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association», Vol. 55(3), 1999, pp. 547-582: 554.

[13] Gregory Richard Barnett, *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710. Spiritual Comfort, Courtly Delight, and Commercial Triumph*, Aldeshot, Ashgate, 2008, p. 103.

[14] Reinmar Emans, *A tale in two cities: Cantata pubblications in Bologna and Venice, c. 1650-1700*. In *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, ed. by Reinmar Emans, Famham Surrey, Ashgate 2009, pp. 79-111: 82.

espone più o meno minutamente i contenuti della raccolta.

La pubblicazione è dedicata a un nobile anconetano, il Signor Giovanni Pietro Nembrini. Inoltre, quasi tutti i brani strumentali sono corredati di un titolo-dedica: essi sono a loro volta indicazioni per individuare gran parte delle famiglie notabili anconetane – in prevalenza nella loro rappresentanza femminile – quale committenza "allargata" per la pubblicazione.

La presenza di iscrizioni ed etichette poste sulla fonte ha fornito indicazioni utili nella ricostruzione delle vicissitudini da essa subite. L'etichetta sulla coperta, riportante la scritta a mano: "Musicorum Joannis Petri Nembrini Musurgia." e il numero "3129", indica presumibilmente la collocazione della raccolta nella biblioteca del dedicatario Giovanni Pietro Nembrini. Nella contro-coperta sono altresì presenti due etichette in carta: l'etichetta posta al centro della pagina, riportante la scritta "The Pierpoint Morgan Library from the Mary Flagler Cary Music Collection" è riferibile alla *Morgan Library & Museum* e alla donazione della mecenate e filantropa Mary Flagler Cary (1901-1967). L'etichetta posta più in alto reca uno stemma contornato dall'iscrizione: "Fuerstlich Auerspergsche Fideicommisbibliothek zu Laybach" *[sic]*, stemma ricondotto alla biblioteca del Principe Auersperg di Lubiana.

Il proprietario della collezione a cui apparteneva la raccolta musicale di Francesco Boccella era Wolfgang Enghelberto von Auersperg (1624-1673), componente della famiglia principesca austriaca degli Auersperg. Wolfgang, già conte dell'impero nel 1630, ricevette nel 1653 la dignità principesca ereditaria; dal 1654, Wolfgang e la sua famiglia acquisirono il seggio e il voto alla Dieta imperiale del Sacro Romano Impero. Wolfgang Englebert fu un notevole promotore della cultura e dell'opera italiana a Lubiana e si recò spesso in Italia, dove sviluppò il suo grande entusiasmo nei confronti dell'opera. Il principe Johann Weikhard Auersperg (1615-1677), il minore dei suoi due fratelli, fu dal 1654 primo ministro di Ferdinando III, e successivamente fu membro dell'*entourage* dell'imperatore Leopold, figlio di Ferdinando.

Lubiana – oltre a essere stata la sede di conservazione della *Primavera* di Boccella nella biblioteca del Principe Auersperg – è anche la città in cui Giovanni Antonio I, principe di Eggenberg, dedicatario di uno dei Balletti nella raccolta, morì improvvisamente il 12 febbraio del 1649.

Il legame fra gli Eggenberg e gli Auersperg era stretto. Entrambe le famiglie avevano diritto di voto alla Dieta imperiale (Reichstag) del Sacro Romano Impero. Giovanni Antonio I di Eggenberg fu amico, membro del Consiglio Segreto e ambasciatore di Ferdinando III, Weikhard Auersperg fu primo ministro di Ferdinando III.

Ultima tappa di questo possibile percorso: il dedicatario del volume, Giovanni Pietro Nembrini, era diretto discendente di Giovan Francesco Nembrini, il quale nel 1560 ottenne dall'imperatore Ferdinando II la carica di prefetto delle milizie e nel 1562 il titolo di conte del Sacro Romano Impero. Quindi possiamo supporre che lo stesso Pietro Nembrini, nel suo "ruolo" di dedicatario e probabile committente della raccolta, prescrivesse di inserire fra i dedicatari dei brani, oltre a esponenti delle famiglie nobili dell'ambiente anconetano, personaggi che avevano - o avevano avuto - un rapporto importante con la sua famiglia (Il Principe di Eggenberg) e che aggiungessero una ulteriore luce di elevato rango sociale al contesto anconetano.

L'assenza di altri testimoni – la fonte rappresenta l'unico esemplare a tutt'oggi conosciuto dell'edizione – e la mancanza di altre composizioni riferibili allo stesso compositore, ha reso particolarmente complesso il lavoro di edizione della fonte in notazione moderna, riportato per intero nella Tesi di Laurea, da cui è stato estratto il presente saggio.

La limitata produzione di carattere musicale dello stampatore Ottavio Beltrano in Ancona, inoltre, ha reso difficile reperire fonti utili al confronto. È stato comunque possibile consultare una stampa musicale di Beltrano risalente al periodo anconetano, i *Concerti*

sacri a due, tre, quattro e cinque voci di Stefano Filippini del 1652, conservata presso il Museo della Musica di Bologna, il cui confronto con la raccolta di Boccella ha suggerito indicazioni utili nella lettura della fonte, oltre a confermare un determinato *modus operandi* dello stampatore, nonostante la fonte di Filippini sia relativa a musica sacra, la quale certamente procurava meno problemi a livello tipografico rispetto all'articolato repertorio profano.

La trascrizione dei brani, di cui si riportano qui solo alcuni esempi, ha seguito i consueti criteri scientifici in uso per le edizioni cinque-secentesche, non senza tentare di corroborare alcune scelte individuando, laddove ragionevolmente possibile, inclinazioni di scrittura dell'autore e atteggiamenti e soluzioni tecniche dello stampatore; non da ultimo si è costantemente tenuto presente il confronto con la produzione musicale italiana coeva e con la prassi dell'epoca.

Molta attenzione è stata dedicata alla descrizione e all'analisi dei contenuti poetici e musicali; si tratta di un esile campione della produzione dell'autore, che però lascia emergere l'immagine di una produzione vivace, sia per le reciproche relazioni tra le sette canzonette della raccolta, sia in riferimento alla grande varietà del repertorio circolante nella prima metà del Seicento.

Anche i brani strumentali sono stati descritti nei loro differenti aspetti formali, melodici, armonici e ritmici, e anche in quest'àmbito affiora una piacevole varietà, in considerazione alla fase di sperimentazione che la musica strumentale attraversa in questo secolo.

Ne risulta una documentazione utile per una lettura del repertorio, visto alla luce della produzione vocale e strumentale dell'epoca.

La fonte è stata indagata quale testimone per la ricostruzione della figura del musicista e dell'ambiente sociale che ad essa fa da sfondo. Pur nella penuria di notizie riguardanti la vita e la sua presenza in Ancona, viene abbozzata una immagine del compositore principalmente in relazione a taluni suggerimenti offerti dalla raccolta, che rimandano al contesto in cui egli era attivo e alla cerchia sociale rappresentata dall'elenco dei nomi che compaiono come dedicatari della raccolta.

Le ricerche effettuate sia in àmbito bibliografico, sia archivistico documentario hanno portato alla luce dettagli e circostanze che possono indubbiamente rappresentare prime piste investigative nell'ottica di una ricostruzione più compiuta della figura del musicista, a tutt'oggi ancora sfuggente.

1. Il compositore e il contesto produttivo

Le notizie biografiche su Francesco Boccella, detto Primi, sono scarsissime, giacchè il compositore sembra comparire solo nel 1653 per poi tornare nel silenzio.

Boccella era un organista e la sua attività musicale fu probabilmente confinata nell'àmbito della Confraternita del SS. Sacramento: al di fuori di questo ruolo non sono state ritrovate altre tracce della sua attività in Ancona a metà Seicento, né risulta ci fossero famiglie originarie della città o lì residenti, con questo cognome. La totale mancanza di notizie nell'area anconetana fa supporre che Boccella abbia trascorso altrove la maggior parte della sua vita.

Scarse le notizie che si hanno sul suo operato anche nell'àmbito della Confraternita. Il bollettario della Compagnia, o Libro del depositario,[15] conservato presso l'ASA,[16]

[15] Confraternita del SS.mo Sacramento di Ancona, Libro del depositario (bollettario), Anni 1653 e 1668. 2825/2 ACAN, Aggregati, Archivio di Stato di Ancona

[16] Archivio di Stato di Ancona.

ma relativo purtroppo soltanto agli anni 1653 e 1668, registra una nota spese emessa regolarmente a favore dell'organista, Francesco Primi, per tutto il 1653. Boccella ha percepito per tutta la prima parte dell'anno un compenso, probabilmente mensile (non sono presenti date e le note spese sono solo numerate in sequenza) di tre scudi, mentre nella seconda metà dell'anno è indicato il compenso di tre scudi e mezzo. Nel bollettario sono state anche annotate le spese sostenute regolarmente a favore di un altro musicista, Gio. Poggi, aiutante di coro e corista, il quale percepiva un salario di due scudi. Nel 1668 le note spese relative ai musicisti non sono state più distinte, ma riportate sotto un'unica voce, riferita genericamente ai "deputati della musica". Non è quindi stato possibile stabilire se Boccella fosse ancora attivo presso la Confraternita.

Presso l'Archivio Diocesano di Ancona (ADA),[17] è stata condotta una ricerca sullo Stato delle anime delle principali parrocchie della città di Ancona di metà Seicento. In questi registri venivano riportati i dati anagrafici dei parrocchiani, le professioni svolte e le proprietà e pertanto possono essere considerati una sorta di censimento organizzato della popolazione. Sono state controllate sia le parrocchie del centro, sia quelle della periferia conservate presso l'ADA, anche se è improbabile che il compositore vivesse troppo lontano dal luogo di lavoro.[18] Purtroppo, nessuna altra notizia su un Boccella musicista in quel periodo nell'area marchigiana è venuta alla luce; numerosi sono al contrario i Boccella, anche in àmbito musicale, in Toscana, soprattutto nella provincia di Lucca.[19]

La mancanza di notizie biografiche precedenti alla data di stampa della raccolta potrebbe essere legata alla giovane età del compositore e il termine che egli usa nel titolo a definizione della raccolta musicale – "*Primavera" di vaghi fiori musicali* - potrebbe anche alludere a quello che egli stesso considerava uno dei suoi primi esperimenti, l'espressione di una sua opera giovanile. L'età richiesta per svolgere la mansione di organista era di almeno 25 anni; quindi, Boccella potrebbe forse essere nato negli anni Venti del Seicento.

È anche possibile che il termine "primavera" sia inteso in un significato diverso, ossia di "insieme, germogliare, sbocciare" di fiori musicali, come poi specificato dal compositore nel prosieguo del titolo: *overo, Canzonette ad una, due, e tre voci, con diverse corrente, sarabande, e balletti alla francese*. Ovviamente si tratta solo di supposizioni, alcune delle quali potrebbero essere confermate da ulteriori ricerche.

L'unica certezza dunque è che Boccella fosse organista al SS. Sacramento nel 1653.

La Confraternita del SS. Sacramento venne istituita ad Ancona attorno al 1530. Prima sede della Compagnia fu l'antica chiesa di Santa Maria della Piazza, luogo con una indubbia posizione favorevole, molto vicina al mare e raggiungibile facilmente anche dai viaggiatori di passaggio nella città. Le abbondanti ricchezze della Confraternita

[17] Questa fase della ricerca è stata svolta grazie all'aiuto fondamentale della Dott.ssa Eleonora Barontini, responsabile dell'ADA, la quale si è resa disponibile a svolgere le ricerche in prima persona durante i mesi di chiusura dell'Archivio al pubblico, in relazione al Covid-19.

[18] Per le parrocchie di: SS. Pellegrino e Filippo Neri, SS.ma Annunziata, S. Maria della Piazza, S. Marco nel Ss.mo Sacramento, Misericordia, SS. Cosma e Damiano, S. Maria delle Grazie, S. Giovanni Battista, non sono reperibili stati di anime di quel periodo. Per la parrocchia di S. Nicola i registri sono esistenti ma non è stato trovato un Francesco Boccella; è stato svolto infine un controllo nella documentazione

[19] La famiglia Boccella è originaria di Firenze, trapiantata a Lucca nel 1280. Nella seconda metà del Seicento è nota la presenza di un Boccella Pietro Francesco, librettista lucchese (autore di *Decio sacrificato alla patria* e *La libertà trionfatrice del Tempo*); a Lucca è presente un Palazzo Boccella e una Fondazione Boccella, ma il legame fra Francesco Boccella e il ramo lucchese non è evidente.

consentirono presto la costruzione di una chiesa, consacrata nel 1548, che entrò a far parte del Capitolo Lateranense di Roma: una possibilità concessa proprio per le facoltà che questo Ente godeva per concessione pontificia. Situata lungo quella che per secoli fu l'arteria principale di Ancona, la via che dalla porta di Capodimonte giungeva sino alla Cattedrale di San Ciriaco, la Chiesa del SS. Sacramento in origine occupava un'area che corrispondeva alla navata maggiore dell'attuale edificio prospicente il porto. Pur essendo stata fondata per fini prettamente religiosi, con il passare degli anni, considerata la grande quantità di beni che le venivano donati, la Confraternita sviluppò un ruolo molto importante sul piano sociale, divenendo la più grande e potente della città.

Fra le tante finalità della Confraternita, come indicato nello Statuto conservato e visionato in ASA, figurano anche il sostegno delle attività culturali della chiesa. I confratelli erano consapevoli che questo tipo di attività, comprese quelle artistico-musicali potevano essere usate per salvaguardare e incrementare il credo e la morale cattolica dei fedeli. L'attenzione della Confraternita verso le attività musicali è documentata nelle *Costituzioni* della Compagnia del SS. Sacramento, in cui sono presenti riferimenti alle pratiche musicali, fra cui i compiti dei due "intonatori" dell'oratorio, che avevano il "dovere" di preparare con il dovuto anticipo le orazioni e i canti per le funzioni da celebrare, oltre a indicazioni sul repertorio eseguito, che comprendeva inni, responsori, antifone e salmi. Giorgio Mainerio, che fu ospite della Compagnia nel 1579, nella lettera dedicatoria dei suoi *Sacra Cantica* del 1580, dedicati appunto alla Confraternita anconetana, parla di "molti eccellenti Musici" attivi presso la Confraternita stessa. Nel 1589 il vescovo Carlo Conti descrive le impegnative ed elaborate esecuzioni musicali che si svolgevano nel SS. Sacramento, dove vi era la presenza di cantori salariati professionisti.[20]

Facevano parte della Compagnia del SS. Sacramento cittadini comuni, ma anche esponenti delle nobili e facoltose famiglie che governavano la città. La chiesa della Compagnia è stata per secoli la più importante di Ancona e fu eletta anche a concattedrale. Dopo l'annessione delle Marche al Regno d'Italia, tutte le Confraternite furono soppresse e i loro patrimoni trasferiti allo Stato. Grazie agli importanti confratelli che facevano parte del governo cittadino, il SS. Sacramento riuscì a mantenere il suo patrimonio fino al 1906, quando la necessità di denaro per l'ospedale Umberto I di Ancona spinge le autorità cittadine a rivolgere il loro interesse al patrimonio della Confraternita. Maggiori notizie sulla Confraternita e sulla sua storia possono trovarsi in Elia (1940),[21] Reginelli (1971),[22] Cortese (1989),[23] e Ceccarelli (1998).[24]

2. *I dedicatari*

Francesco Boccella dedica questa raccolta musicale «Al Molt'Illustre Signor mio, e Padron'Osservantissimo il Signor Gio. Pietro Nembrini, nobile anconetano».

Non è noto quale rapporto potesse intercorrere fra il compositore Boccella, o meglio la

[20] Lucia Fava, *Musica e musicisti ad Ancona nel XVI secolo*, Lucca, LIM, 2010.

[21] Raffaele Elia, *Una gloriosa istituzione anconetana: La Compagnia del SS. Sacramento e il suo primo Cardinale Protettore*, «Studia Picena», Vol. XV, 1940, pp.125-134.

[22] Piero Reginelli, *La Confraternita del SS. Sacramento in Ancona*, Tesi di laurea, Pontificia Università Lateranense, A.A. 1970/71

[23] Massimo Cortese, *La scomparsa della confraternita del SS. Sacramento di Ancona*, Quaderni del Centro Culturale Miguel Mañara, Ancona, s.n., p. 23, 1989.

[24] Paola Ceccarelli, *Le confraternite Anconitane: devozione e assistenza in et*à modern*a.* Tesi di Laurea in Lettere Moderne, Università degli studi di Macerata, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1997/98.

Confraternita del SS. Sacramento, e Pietro Nembrini, forse membro della Confraternita e sostenitore delle attività artistico-musicali.

Le notizie storiche di questa nobile famiglia di Ancona sono molto antiche: capostipite un "Nembrino", vivente nel 1130, proveniente da Nembro, nei pressi di Bergamo. Il ramo che derivò da Giovan Francesco Nembrini, fra cui anche Giovanni Pietro, dedicatario della raccolta, si trasferì ad Ancona verso la metà del sec. XVII. Giovan Francesco, vissuto nel XVI secolo, nel 1560 ottenne dall'imperatore Ferdinando II la carica di prefetto delle milizie e nel 1562 il titolo di conte del Sacro Romano Impero.

Giovanni Pietro, nato a Gandino nel 1630 e morto in Ancona nel 1682, nel 1652 fu aggregato, insieme a tutta la famiglia, al Patriziato di Ancona con breve di Urbano VIII.[25] La famiglia Nembrini, con ramo Nembrini-Gonzaga, è citata nell'*Indice delle Famiglie Nobili di Ancona* di Francialancia Vivanti Siebzehner,[26] indice ricavato da Pichi-Tancredi (XVIII sec.),[27] Albertini (1788),[28] e Squarti Perla (2002).[29]

La dedica a Giovanni Pietro Nembrini, riportata nel frontespizio del volume, è seguita da uno stemma raffigurante una spada di argento e una clava di verde incrociate e accantonate da quattro stelle a sei raggi. Lo stesso simbolo si ritrova in varie forme nei diversi rami della famiglia Nembrini.

«Alla molt'illustre signora Lucia Nembrini nobile anconetana», moglie del dedicatario Giovanni Pietro, è intitolato uno dei balli della raccolta.

Il dipinto di Francesco Paolo de Gardinis (1745) raffigurante la pianta di Ancona,[30] mostra il palazzo Nembrini nel centro storico della città, situato in prossimità di altri palazzi nobili delle famiglie anconetane a cui sono dedicati buona parte dei brani strumentali contenuti nella raccolta.

Quasi tutti i brani strumentali (correnti, balletti, una gagliarda e una sarabanda) sono infatti corredati di un titolo-dedica, rivolto a famiglie nobili anconetane (*La Cadolina*, *La bella Prima, La Scalamonti*, *La Valeni*, *La Giovannelli*, *La Nembrini*, *La Romita*, *La Monti*, *La Bernabei*, *La Moscheni*), quale committenza "allargata" per la pubblicazione.[31]

---

[25] Vittorio Spreti, voce *Giovanni Pietro Nembrini*, In *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Vol. I-VI, 1-2 (appendici), Milano 1928-1936. Vol. IV, 1931.

[26] Riccardo Francialancia Vivanti Siebzehner, *Indice delle famiglie nobili di Ancona,* versione online reperibile all'indirizzo: http://www.associazioneleopardi.it/nobilta/ANCONA/FAMIGLIE%20NOBILI%20DI%20ANCONA/famiglie.pdf. (ultimo accesso 28/02/2023).

[26] Riccardo Francialancia Vivanti Siebzehner, *Indice delle famiglie nobili di Ancona,* versione online reperibile all'indirizzo: http://www.associazioneleopardi.it/nobilta/ANCONA/FAMIGLIE%20NOBILI%20DI%20ANCONA/famiglie.pdf. (ultimo accesso 28/02/2023).

[27] Giovanni Pichi Tancredi, *Arme delle antiche famiglie nobili anconitane descritte con li propri colori con l'aggiunta delle moderne aggregate*, XVIII secolo (manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale di Ancona)

[28] Camillo Albertini, *Famiglie nobili aggregate dopo il 1532*, 1788 (Manoscritto conservato presso la Biblioteca comunale "L. Benincasa" di Ancona)

[29] Angelo Squarti Perla, *Titoli e Nobiltà nelle Marche: elenco dei patriziati, delle nobiltà, dei titoli, dei predicati e delle qualifiche delle famiglie marchigiane, con riferimento al singolo Decreto originario di concessione o all'anno di aggregazione, aggiornato al XXI secolo*, Acquaviva Picena, Tipografia Fast Edit, 2003

[30] In Francesco Pirani, *Una pianta di Ancona del 1745*, Comune di Ancona, Assessorato ai Beni e Attività culturali, Pinacoteca Comunale "F. Podesti", 1991.

[31] Ovvero si suppone che le varie famiglie potessero sostenere finanziariamente la pubblicazione della raccolta.

Il compositore spesso chiarisce nella dedica il soggetto a cui è rivolto il brano: nel caso del *Balletto il Vandergois*,[32] sopra il titolo è indicato *Alla molt'illustre Signora Margarita Vandergois, nobile Anconetana*; la *Gagliarda* è dedicata *Alla Illustrissima Signora Padrona Colendissima la Signora Contessa Maria Margherita Ciccolini ne Camerata*; il *Ballo La Nembrini* è intitolato *Alla molt'illustre Signora Lucia Nembrini nobile Anconitana*; il *Balletto detto La Bernabei* è dedicato *Alla Signora Palatia Bernabei virtuosa in questa professione* e solamente *Il Balletto del Prencipe* è intitolato a un personaggio maschile, *Balletto dell'Eccellentissimo Signor Prencipe de Ecemberg, Duca di Cromau, Prencipe del Sacro Romano Impero*.

Molti di questi nomi appartengono a casate patrizie e nobili di Ancona, famiglie legate ad attività produttive aggregate alla nobiltà locale nel Seicento. *Cadolini, Vandergois, Nembrini, Moscheni, Scalamonti* e *Bernabei* sono nomi noti di antiche casate anconetane; la contessa *Ciccolini* apparteneva probabilmente alla nobile casata maceratese ed era moglie di un *Camerata*, i quali erano stati aggregati alla nobiltà anconetana nel 1639.[33]

In particolare, le famiglie Cadolini, Vandergoes, Scalamonti, Camerata, Ciccolini, Giovanelli/Giovannelli, Monte (del), Bernabei, sono riportate nell'*Indice delle Famiglie Nobili di Ancona,*[34] e molte di queste famiglie, fra cui anche la famiglia Moscheni, compaiono in *Titoli e Nobiltà nelle Marche*,[35] e alcune sono inserite nell'*Elenco Ufficiale Definitivo delle Famiglie Nobili e Titolate della regione Marchigiana*.[36]

La pianta di Ancona del 1745,[37] indica il palazzo abitato dal Sig. Lorenzo Scalamonti situato nel centro storico, «dietro la via Scosciacavalli, dietro ai Birarelli,[38] di cui nulla rimane dopo i pesanti interventi urbanistici che hanno interessato questa zona»; la stessa pianta mostra i palazzi del centro storico abitati dai Bernabei, l'abitazione del Sig. Conte Filippo Bernabei, situato lungo l'attuale via Matteotti, indicato come il palazzo della attuale sede delle Maestre "Pie Venerini" e l'abitazione Del Conte Angelo Bernabei, ancora oggi presente. Il palazzo Camerata era anch'esso situato nel centro storico, indicato come abitazione del Sig. Conte Francesco Camerata.

La corrente intitolata *La bella Prima* rimane un punto interrogativo, dal momento che non è questo un nome conosciuto nell'area marchigiana ed è singolare l'aggettivo "bella" che il compositore utilizza nella dedica. Francesco Boccella era detto "Primi", quindi potrebbe essere plausibile pensare che si tratti di una dedica rivolta ironicamente a sé stesso. Anche il *Ballo La Valeni* e la corrente intitolata *La bella Romita* rimangono un quesito aperto: i nomi non rimandano a famiglie nobili del luogo e nessun riferimento è emerso anche in relazione a palazzi, luoghi e personaggi locali.

Il *Balletto il Vandergois* è intitolato *alla Signora Margarita Vandergois nobile anconetana*, della quale sono giunte a oggi diverse informazioni. Il Walters Art Museum di Baltimora espone una coppia di ritratti la cui provenienza è indicata dallo sfondo

[32] Vandergois, trovasi anche Van der Gois, Vandergoes o Van der Goes.

[33] Si tratta di cortesi informazioni comunicate da Giovanna Pirani della Biblioteca Comunale di Ancona "L. Benincasa".

[34] R. Francialancia Vivanti Siebzehner, *Indice delle famiglie nobili di Ancona,* versione online, cit.

[35] A. Squarti Perla, *Titoli e Nobiltà nelle Marche,* cit.

[36] Istituto Poligrafico Dello Stato, *Elenco Ufficiale Definitivo delle Famiglie Nobili e Titolate della regione Marchigiana*, «Bollettino Ufficiale della Consulta Araldica» N. 30, Vol. VI, 1934, pp. 408-513.

[37] F. Pirani, *Una pianta di Ancona*, cit.

[38] L'autore si riferisce al Convento benedettino femminile cinquecentesco, poi convertito a metà Ottocento in Istituto delle "Fanciulle mendicanti" dal canonico Giovanni Birarelli.

presente nel ritratto maschile, che raffigura il porto di Ancona e l'arco di Traiano, dipinti attribuiti a Luigi Primo da Bruxelles, pittore fiammingo del Seicento.[39]

Baldassarre Vandergois fu tra gli uomini d'affari di maggior successo nell'Ancona di metà Seicento, proprietario di numerosi immobili, tra cui una villa collocata in una ampia area dell'attuale Passetto dove oltre alla villa e alla chiesa di Santa Margherita, c'era anche un teatro alle cui rappresentazioni partecipava tutta l'alta società anconitana.

La *Signora Contessa Maria Margherita Ciccolini ne Camerata,* a cui è dedicata una gagliarda, l'unica della raccolta, proviene dai Ciccolini, antica e nobile famiglia maceratese, ascritta al patriziato romano, mentre i Camerata erano una nobile famiglia di Jesi (Ancona), con immobili di loro proprietà situati nel ghetto di Ancona.[40]

La famiglia Giovanelli, a cui è dedicato un ballo, fu una celebre casata di mercanti che dominarono per secoli il commercio della lana nella val Gandino, nel bergamasco. Per necessità di commercio alcuni rami si trasferirono ad Ancona.

La famiglia *Monti*, a cui è intitolata la *Sarabanda La Monti*, trova corrispondenze sia in Ancona che in altri contesti nobiliari marchigiani.

Alla Signora Palatia Bernabei, virtuosa in questa professione è intitolato un balletto. I Bernabei provengono dalla città di Famagosta, nell'isola di Cipro. La città nel medioevo era un avamposto del commercio che si svolgeva sulla "via del lino", che dal Medioriente conduceva alle Fiandre, passando per Ancona. Quando l'isola viene sottomessa dai Lusignano, i Bernabei sono costretti a fuggire trovando riparo in Ancona, subito accolti tra la nobiltà locale.[41]

Nonostante i Bernabei siano una famiglia più che nota nella nobiltà storica anconitana, la dedica di Boccella non è chiara. Infatti, sebbene esista un dettagliato albero genealogico della famiglia Bernabei dal 1390 al 1733,[42] non viene menzionata nessuna "Palatia".[43] La dedica *virtuosa in questa professione* fa tuttavia ovviamente pensare ad una nobildonna con buone capacità musicali, probabilmente una esperta dilettante.

Chiude la raccolta un balletto intitolato *La Moscheni*. L'elegante edificio anconetano noto oggi come Palazzo Jona-Millo, situato all'angolo tra le antiche vie Del Calamo (oggi corso Mazzini) e del Metauro (oggi via Gramsci), fino a circa metà del Settecento appartenne al marchese Carlo Francesco Moscheni.

Il bollettario del depositario della Confraternita del SS. Sacramento (anni 1653 e 1668), conservato in AS di Ancona, restituisce una informazione curiosa, ossia che il depositario del bollettario fosse un certo Francesco Moscheni. È anche possibile che il brano fosse

---

[39] Uno studio di Michele Polverari, ex direttore della Pinacoteca comunale di Ancona, individua nei due personaggi il mercante fiammingo Baldassarre Vandergois e sua moglie Margherita: MICHELE POLVERARI, *Per amor di Margherita. Due fiamminghi nell'Ancona del Seicento. Il mercante Baldassarre Vandergoes e il pittore Luigi Primo da Bruxelles*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2014.

[40] Giovanni Pesiri et al., *Archivi di famiglie e di persone*, Vol. II, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1998.

[41] Lazzaro De' Bernabei, *Croniche anconitane*, *trascritte e raccolte da M. Lazzaro de' Bernabei anconitano, ora per la prima volta pubblicate ed illustrate*, a cura di C. Ciavarini, in «Collezione di documenti storici antichi inediti e editi rari delle città e terre marchigiane», I, Ancona, Tipografia del Commercio, 1870.

[42] G. Bernabei, Tavola cronologica della famiglia Bernabei (foglio a stampa, Biblioteca Comunale di Ancona).

[43] Una ipotesi tutta da verificare è che la nobildonna sia stata monacata e che abbia preso il nome di Palatia (Palazia) in omaggio alla Santa cui era intitolato il Convento istituito sulle Colle dei Capuccini nel 1630.

dedicato a questo personaggio con cui certamente Boccella ebbe a che fare.

Fra i dedicatari della raccolta, perlopiù riconducibili a una committenza nobiliare locale, si distingue una dedica rivolta a un Principe, apparentemente non legato all'ambiente anconetano. Si tratta del *Balletto dell'Eccellentissimo Signor Prencipe de Ecemperg, Duca di Cromau, Prencipe del Sacro Romano Impero*. Questa dedica potrebbe rappresentare la chiave di comprensione del percorso subito dall'unico testimone superstite della raccolta musicale.

Gli Eggenberg furono una famiglia aristocratica austriaca, originaria di Graz, e il loro governo contò sei Principi. Nel 1625 il Barone Giovanni Ulrico (reggente dal 1623 al 1634), uno dei principali consiglieri e finanziatori dell'imperatore Ferdinando II, ottenne il titolo di Principe; a lui succedette Giovanni Antonio I (reggente dal 1634 al 1649). Nell'anno di stampa della raccolta di Boccella (1653) il principe Giovanni Antonio I di Eggenberg era quindi già defunto; tuttavia, si riconosce in lui il dedicatario del balletto, poiché la reggenza in quegli anni era passata alla vedova, tutrice dei due figli eredi ancora bambini Giovanni Cristiano (reggente dal 1664, ben 14 anni dopo la morte di Giovanni Antonio I, al 1710) e Giovanni Sigfrido (reggente dal 1710 al 1713).[44]

In gioventù Giovanni Antonio I intraprese un viaggio in Europa e ritornò in Stiria solo alla morte del padre, al quale succedette nel 1634. Nel 1637, l'imperatore Ferdinando III, con cui aveva rapporti di profonda amicizia, lo nominò membro del suo consiglio segreto. Nel 1647 l'imperatore Ferdinando III trasformò il capitanato di Gradisca in contea principesca dell'Impero, e consentì così agli Eggenberg di avere un seggio alla dieta imperiale. Giovanni Antonio I morì improvvisamente il 19 febbraio 1649, a Lubiana, all'età di soli 39 anni.

Si ricorda che Lubiana è stata anche la sede di conservazione della nostra fonte nella biblioteca del Principe Auersperg, il cui legame con gli Eggenberg è già noto.

Al fine di verificare la presenza degli stessi dedicatari della *Primavera di vaghi fiori musicali* in altre raccolte di musica vocale italiana dal 1500 al 1700, è stata consultata la bibliografia cosiddetta il "Nuovo Vogel",[45] da cui si evince che nel 1638 Stefano Landi pubblica il *Sesto Libro d'Arie, da cantarsi ad una voce,*[46] Dedicate all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Prencipe di Ecchembergh duca di Cromao, et per S.M. cesarea ambasciatore straordinario alla santità di N.S. Papa Urbano VIII con licenza de Superiori, et privilegio». Il Principe di Eggenberg era certamente un personaggio noto in àmbito decisamente più ampio rispetto agli altri dedicatari.

[44] Per maggiori informazioni sulla storia della Contea di Gradisca e dei Principi di Eggenberg, si rimanda alla seguente bibliografia: Giuseppe Domenico Della Bona, *Sunto storico delle principate contee di Gorizia e Gradisca*, Gorizia, Paternolli, 1853; Ettore Patuna, Voce *Principi di Eggenberg*, in Enciclopedia Treccani online, 1932; Andrea Benedetti, *Gli Eggenberg, sovrani di Gradisca d'Isonzo (1647-1717)*, «Rivista araldica», 4, 1960, 130-139; Maria Masau Dan, *Fortezza di Gradisca*, Cassacco, Consorzio per la salvaguardia dei castelli storici del Friuli-Venezia Giulia, 1986; Claudia Bortolusso, *La Contea principesca di Gradisca (1647-1754). La nobiltà tra politica e rappresentanza.* Tesi di Dottorato in Storia e Letteratura dell'età moderna e contemporanea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, A.A. 2006-2007

[45] E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori, *Bibliografia della Musica Italiana Vocale Profana pubblicata dal 1500 al 1700*, cit.

[46] Stefano Landi, *Sesto Libro d'Arie, da cantarsi ad una voce di Stefano Landi romano musico nella cappella di N.S. e cherico beneficiato in S. Pietro*, stampa del Gardano in Venezia, presso Bartolomeo Magni, 1638.

Il "Nuovo Vogel" non ha purtroppo evidenziato altre corrispondenze.

Se la raccolta di Francesco Boccella si presenta come un documento di notevole interesse per i suoi contenuti musicali, non meno stimolanti sono gli spiragli che essa offre sull'ambiente musicale anconetano e i suoi mecenati. La consistente lista di famiglie e personaggi nominati nelle dediche dei balli si riconduce, come visto, in gran parte alle note famiglie alto borghesi anconetane che partecipavano assai attivamente a una vivace vita sociale dove la musica giocava un ruolo significativo.

Si può ragionevolmente ipotizzare, infatti, che i brani contenuti in questa fonte venissero utilizzati nell'àmbito dei palazzi nobiliari, per i committenti o per altri personaggi che appartenevano ad una certa cerchia sociale, nelle circostanze cittadine in cui si faceva un uso domestico di musica. I musicisti venivano invitati a suonare o magari erano gli stessi committenti che avevano il piacere e la capacità di eseguirle.

Certamente l'ambiente anconetano secentesco si mostrava sensibile alle arti e godeva di una considerevole attività musicale testimoniata da documenti e cronache che raccontano delle feste, delle rappresentazioni teatrali e delle attività musicali che si svolgevano nella città di Ancona nel Seicento,[47] in luoghi disparati come le piazze o la quattrocentesca Loggia dei Mercanti, nei palazzi nobiliari e in uno spazio scenico allestito occasionalmente all'Arsenale del porto. Vi sono testimonianze di una scena stabile ivi allestita, dove nel 1609 per volere di un gruppo di nobili anconetani si organizzò la scena della *Filli di Sciro* di Guidobaldo Bonarelli, con Prologo ed Intermedi in musica (senza titolo) del fratello Prospero. In questa occasione alcuni nobili anconetani furono coinvolti nel ruolo di organizzatori, autori ed attori. Allo stesso Prospero Bonarelli si deve la messa in scena nel 1623 de *Il Medoro,* con intermedi musicali intitolati *L'esilio d'Amore*, e in quella occasione lo spazio teatrale dell'Arsenale risulta ampliato in base alle esigenze spettacolari e dotato di un palco stabile.

Sempre per volontà del Bonarelli nel 1624 nacque l'*Accademia dei Caliginosi*, la quale diede un fondamentale sostegno alle attività teatrali musicali della città anche negli anni a venire.[48] Le rappresentazioni documentate riguardano sempre opere del Bonarelli, fra cui *La Notte* (1631), e *Le Metamorfosi d'Amore* (1632), e ancora gli Intermedi per la *Filli di Sciro* (1639).[49] Ancor prima che l'Accademia assumesse l'obbligo civico della rappresentanza culturale, i nobili si attivavano per organizzare adeguati momenti spettacolari nella città di Ancona. È una nobiltà che si confonde spesso con la borghesia mercantile per costume e attività economica, che possiede un ruolo politico e di prestigio sociale e non sorprende che abbia esercitato le sue attività anche in campo teatrale, seppure occasionalmente e nel territorio cittadino.[50]

In questo stesso luogo dell'area portuale a partire dal 1658, ancora caldeggiato e finanziato da un gruppo di cittadini nobili anconetani desiderosi di dare alla gioventù occasioni di "buon" divertimento, fu costruito il primo teatro stabile della città, inaugurato nel 1664.[51]

---

[47] Giuliano Saracini, *Notizie historiche della città d'Ancona*, Roma, A.N. Tinassi, 1675, pp. 469-472.

[48] Lorenzo Geri, *Strategie familiari di promozione sociale e letteraria in età Barocca: i Bonarelli tra corte, accademia e tipografia (1604-1669)*, 2012.

[49] Marco Salvarani, *Il teatro La Fenice di Ancona: cenni storici e cronologia dei drammi in musica e balli (1712-1818),* Roma, Fratelli Palombi, 1999.

[50] Marco Salvarani, *Tornei ed intermedi all'"Arsenale" di Ancona (1603-1623)*, «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. XXIV, N. 2, 1989, pp. 306-329:327.

[51] *Ivi,* p.306.

3. *Lo stampatore*

Ottavio Beltrano, tipografo, editore e libraio, nacque attorno al 1592 a Terranova da Sibari, provincia di Cosenza. Non si hanno notizie della sua giovinezza né della sua condizione. Morto il padre venne condotto a Napoli dalla madre, che lo affidò a Giovanni Giacomo Carlino per apprendere l'arte della stampa. Nel 1615 sposò la nipote di Carlino finché, alla sua morte, Ottavio si mise in proprio stampando nel 1619 a Napoli la sua prima pubblicazione autonoma.

A Napoli, nei primi tre decenni del secolo, furono sempre attive simultaneamente due, raramente tre, botteghe di stampa musicale. L'unico stampatore che persistette dopo il crollo del 1623 fu Beltrano,[52] il quale continuò a stampare una media di uno o due libri di musica all'anno, in tutto il periodo compreso fra il 1620 e maggio-giugno del 1647.[53]

Lo si ritrova nel 1651 ad Ancona, in una situazione editoriale forse ancor meno florida di quella della Napoli degli anni della Rivoluzione. Luogo e data della morte sono tuttora incerti, ma è probabile che Beltrano sia deceduto in questa città all'età di circa 62 anni, tra fine 1653 e primi del 1654, anno in cui comparirono ancora ad Ancona sue stampe.

Accanto a libri di natura ecclesiastico-teologica, nel 1620 Beltrano esordì nell'editoria musicale napoletana con le *Sacrae cantiones a due-cinque voci* op. 3 di Anello Antignano, e con i *Salmi delle compiete de diversi musici napoletani*, raccolti per Marcello Magnetta con dedica a Diego Lubrano, al quale fu anche dedicata l'edizione *Responsorii a quattro voci* di Gio. Domenico Viola, stampati nel 1622 su commissione di M. Magnetta.

Nel 1625, 1628 e 1632 ristampò il *Primo Libro di Madrigali a quattro voci* di Jacques Arcadelt, contenenti suoi 16 brani, pubblicati assieme a madrigali di altri autori. Dal 1635 in poi Beltrano stampò quasi esclusivamente musica liturgica e/o spirituale, fatto forse anche legato a una sua triste vicenda personale, ossia la perdita di tre figli nel 1636.

Nella produzione di Beltrano la stampa musicale costituì un settore molto sviluppato, occupando circa un quarto della sua intera attività editoriale.

Per quanto riguarda la produzione anconetana,[54] ci sono note solo nove edizioni, tra cui le *Poesie drammatiche* del 1651, una raccolta di versi e drammi per musica di Pietro Bonarelli della Rovere (Ancona 1613-1669), figlio del celebre poeta e drammaturgo Prospero. Escludendo il libro andato disperso *Motectorum quinque vocum* di Francesco Caporiti, maestro di cappella a Fermo, stampato ad Ancona probabilmente nel 1651, le edizioni musicali furono prodotte da Beltrano a partire dal 1652. I *Concerti sacri a due, tre, quattro e cinque voci e basso continuo,* per organo, libro I, op. 2 di Stefano Filippini, maestro di cappella a Rimini, furono stampati nel 1652.

Tra le edizioni di carattere non musicale va ricordato il *Fisico trattato di aritmetica* di cui Beltrano stesso fu autore, accorpato alla riedizione riveduta e corretta del celebre *Almanacco perpetuo* di Rutilio Benincasa (1653).

[52] Angelo Pompilio, *Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento*, in: *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX Secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», a cura della Società Italiana di Musicologia, 9), 1983, pp. 79-103:81-84.

[53] Keith A. Larson, Angelo Pompilio, *Cronologia delle edizioni musicali napoletane del Cinque-Seicento*, in: *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX Secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, («Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», a cura della Società Italiana di Musicologia, 9), 1983, pp. 103-141.

[54] Marco Salvarani, voce *Ottavio Beltrano*, in *Dizionario degli editori musicali italiani. Dalle origini alla metà del Settecento*, a cura di Bianca Maria Antolini, ETS, 2019, pp. 171-174.

Secondo Cioni (1966),[55] Beltrano avrebbe terminato la sua attività di tipografo in Ancona circa nel 1660, e dopo il 1662 non si avrebbero avuto notizie di sue edizioni.

4. Descrizione della fonte e indice dei brani

La fonte oggetto di questo studio è rappresentata da un volume a stampa a caratteri mobili. Il volume è in 8° e la numerazione, stampata nell'angolo superiore di ciascuna pagina, procede da 1 a 44, per poi partire con una nuova numerazione da 1 a 20. Sembra quindi che lo stampatore abbia lavorato su due parti separate: il contenuto della prima, corrispondente alla numerazione 1-44, comprende le prime sei canzonette e il primo brano strumentale. La seconda parte, corrispondente alla numerazione 1-20, contiene i restanti quattordici brani strumentali e porta infine l'ultima canzonetta. Il volume è corredato di Tavola Finale che riporta il contenuto in forma sistematica: canzonette con numero di voci, incipit delle varie Stanze ed elenco dei balli strumentali, con relativi numeri di pagina. Il volume possiede una coperta presumibilmente in pelle. Il contenuto musicale è pubblicato in partitura. L'organico è soprano I e II, baritono o basso e clavicembalo.

Il presente lavoro si basa sull'unico esemplare a stampa a tutt'oggi sopravvissuto, conservato a New York nella Morgan Library & Museum, di cui si riporta la trascrizione del frontespizio (vedi nota 2) e della lettera dedicatoria, integralmente, in edizione diplomatica.

MOLT' ILL.RE SIG.RE | È incerta l'opinione di coloro, che pensano, che da i moti, e rivolgimenti de Cieli, e nasca una perfetta armonia, e si produchino à noi le buone, e le ree fortune; ma è ben certissima l'esperiẽza, che io godo del Cielo della buona gratia di V.S.; Poiché delle cortesissime influenze di lui dependono le mie migliori fortune; e dalli desiderij del medemo, che in me han forza di comandamenti, prendono la loro armonia, (quale ella si sia), li miei Musici Concerti: Onde quelli come parti della sua generosa beneficenza; e questi come oggetti di genere proportionato alle sue vertuosissime, e nobilissime inclinationi, e dedico, e raccomãdo , sì perche nõ sprezzato dal merito di lei si rendino più apprezzabili appresso gl'altri virtuosi; come perché alimentati dalla sua protettione gli sia lecito sperare più lunga, & honorata vita di quella, che si possino ripromettere del solo nome dell'Autore; Che qui humilmente à V.S. fà riverenza. Ancona 25. Aprile 1653.

D.V.S. Molt'Ill.e

Devotissimo, & Obligatiss. Servitore

Francesco Primi

Si riporta inoltre il contenuto della fonte, seguendo la disposizione originaria delle canzonette e dei balli strumentali.

CANZONETTE A TRE [VOCI]

[I] S'io mi lamento e grido. Prima Stanza
Quando esclamo. Seconda Stanza
M'ucciderà il mio dolore. Ultima Stanza
[II] Mio core, che pensi

CANZONETTE A DUE [VOCI]

[III] Cupido t'inganni. Prima Stanza

[55] Alfredo Cioni, voce *Ottavio Beltrano*, in *Dizionario Biografico degli italiani*: versione online consultabile all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-beltrano_(Dizionario-Biografico) (ultimo accesso 28/02/2023).

Due luci gradite. Seconda Stanza

CANZONETTE AD UNA VOCE

[IV] Oh ch'è morta la pietà. Prima Stanza
Se pietà fusse morta. Seconda Parte
[V] S'a danni del core. Canzonetta in Baritono
[VI] Ferma, deh ferma ohimè. Scherzo fatto da un amante alla sua donna. Prima Stanza
Ahi, non sospiro no. Seconda Stanza
È mera vanità - Terza e ultima Stanza

BALLI DIVERSI

[I] Corrente La Cadolina
[II] Corrente La Bella Prima
[III] Le Gran Ballet
[IV] Balletto Il Vandergois
[V Balletto] La Scalamonti
[VI Ballo] La Valeni
[VII] Gagliarda
[VIII Ballo] La Giovannelli
[IX Ballo] La Nembrini
[X] Corrente La bella Romita
[XI] Sarabanda La Monti
[XII] Balletto detto La Bernabei
[XIII] Corrente sincopata, che seguita la gagliarda se piace
[XIV] Balletto del Prencipe de Ecemperg
[XV] Balletto La Moscheni

[CANZONETTE AD UNA VOCE]

[VII] La mia donna mi fa il muso - Canzonetta. Prima Stanza
Ah ch'è mera vanità. Seconda Stanza

5. I testi poetici e le musiche vocali

Il termine *canzonetta,* usato dal compositore per definire i brani vocali della raccolta, ha una lunga tradizione risalendo a quell'ampia e variegata categoria di forme della musica polifonica profana italiana che, fra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, vive la sua fase di maggiore vitalità.

All'altezza del 1653, quando Boccella manda in stampa la propria raccolta, l'occorrenza del termine *canzonetta*, soprattutto con riferimento alle intitolazioni delle stampe musicali, si rileva con minore frequenza, ma sembra, per converso, assumere maggiormente la funzione di termine *passepartout* (utile cioè a comprendere anche innovative forme secentesche come *arie* e *scherzi*).[56]

Silke Leopold nel suo fondamentale studio sul canto solistico da camera dei primi

[56] Una ricerca sul Rism (*Répertoire International des Sources Musicales*, versione online consultabile all'indirizzo: https://rism.info/index.html. Data ultimo accesso 28/02/2023), evidenzia che nel periodo precedente al 1653, i brani e le raccolte di musica vocale profana utilizzano molto comunemente questa denominazione, soprattutto se si considerano gli anni che precedono il 1610. Negli anni compresi fra il 1610 e il 1640, l'uso del termine decresce in maniera evidente e dopo il 1640 le fonti a stampa che denunciano il termine nel frontespizio si riducono ancora, fino a raggiungere ricorrenze che addirittura corrispondono alla metà di quanto si osserva nel repertorio di trent'anni prima.

quattro decenni del XVII secolo,[57] mette in evidenza che il termine *canzonetta* risulta ampiamente utilizzato dai compositori nei primi due decenni del secolo, per lasciar maggior spazio, a seguire, a denominazioni quali *aria, arietta, scherzo*.

Il termine *canzonetta* potrebbe quindi essere usato da Boccella a indicare anche forme del tipo *arie* e *scherzi*, cioè quelle forme caratterizzate da testi poetici intessuti - se non infarciti - di metri variabili ed eterogenei, che all'epoca danno voce a un multiforme repertorio dalle innovative connotazioni sia poetiche, sia musicali. In breve, il canto da camera italiano dei primi decenni del Seicento è un vivacissimo repertorio con particolarità sia di argomenti trattati sia di forme poetiche e musicali che è importante tenere presente per la lettura degli esempi contenuti nella raccolta di Boccella.

In un periodo in cui la poesia per musica prolifera in forme mutevoli come mai prima, è necessario considerare, come ben suggerisce Silke Leopold, l'invenzione e la selezione dei modelli poetici come parte integrante del processo di composizione musicale.

Per secoli la poesia d'arte italiana è stata dominata da due tipi di verso: l'endecasillabo e il settenario, due versi la cui variabilità metrica suggeriva molteplici possibilità di scelta espressiva e di costruzione del testo. Da inizio secolo, sotto l'influsso della nuova poesia coniata da Gabriello Chiabrera, i compositori prendono a servirsi di nuovi modelli di testi poetici, ammettendo versi (piani, sdruccioli o tronchi) di qualsiasi numero di sillabe, fra tre e dodici.

Questa intensa sperimentazione testuale si riversa anche in àmbito musicale in termini di grande spinta alla sperimentazione di nuovi modi di elocuzione musicale. Il fascino del repertorio del canto da camera di inizio Seicento è proprio dato dalle molteplici, finanche contrastanti, direzioni in cui si muove la fantasia dei compositori e dal graduale emergere di nuove categorie compositive.

Riguardo ai contenuti, la *canzonetta* - sia nella sua tradizione polifonica cinquecentesca, sia nella tradizione che volge al canto solistico - tratta pressoché esclusivamente di argomenti amorosi nelle varie accezioni: dall' amore malinconico e deluso, all'amore lieto e ridente, finanche ironico, non senza toccare, in opposizione alla lirica di tradizione madrigalistica, anche argomenti ridicoli e ridanciani.

Le canzonette della *Primavera di vaghi fiori musicali* rispecchiano questi temi; possiamo leggere testi che propongono descrizioni di sentimenti o faccende amorose in varie circostanze, compresi quelli che narrano curiose vicende (ad esempio in *Ferma, deh ferma ohimè,* un musico si prende beffe di un'amante in là negli anni) e beffardi (in *La mia donna mi fa il muso,* il tipico amante depone qualsiasi atteggiamento lamentoso); prevalgono certo le espressioni dell'amore languente e deluso (in *S'io mi lamento e grido, Mio core che pensi, Cupido t'inganni, Oh ch'è morta la pietà*) e comunque segnati da mesta e pacata tristezza (in *S'a danni del core*).

Nel XVII secolo è ancora diffusa, come già nel secolo precedente, la pratica del riutilizzo dello stesso materiale poetico da parte di più musicisti.[58] Il circuito della stampa

[57] Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts, I: Abhandlung, II: Notenbeispiele und Katalog*, Laaber, Laaber, 1995 («Analecta Musicologica», 29/I-II).

[58] Ad esempio, S. Leopold, *Al modo d'Orfeo,* cit., pp. 102-103, tratta il caso dei testi del poeta napoletano Giovanni Battista Basile, apparsi per la prima volta in una raccolta di villanelle a tre e quattro voci del fratello Donato Basile (Napoli, 1610), quindi musicati da Giulio Santo Pietro del Negro (*Grazie ed affetti amorosi di musica moderna*, Milano, 1613) e ancora più tardi nella raccolta Terze musiche di Carlo Saracini (Venezia, 1620).

musicale provoca altresì la trasmissione variata dei testi poetici e i più utilizzati sono resi multiformi dalle diverse intonazioni. In questo proteiforme repertorio la creazione poetica non è assolutamente dominata da un'idea di canone fisso e intoccabile, anzi è materiale da plasmare in relazione alle esigenze musicali contingenti nonché all'uso a cui sono destinati i brani.[59]

In considerazione di ciò sono state verificate le possibili concordanze fra gli incipit dei testi delle canzonette di Boccella e i versi poetici utilizzati in altre stampe musicali,[60] ma non è stato possibile evidenziare concordanze; la ricerca effettuata nel RISM,[61] volta a verificare una eventuale circolazione dei brani in versione manoscritta, è stata altrettanto infruttuosa.

L'unica eccezione riguarda il testo *Mio core che pensi*, *incipit* utilizzato anche dal compositore Francesco Pasquali (Pasquale) in una raccolta del 1633 intitolata *Varie musiche a una, 2, 3, 4 e 5 voci, concertati co'l basso continuo*. In verità, dopo le poche parole iniziali, i due testi si sviluppano secondo un dettato diverso: va notata però la fortuita e sibillina coincidenza rispetto al fatto che anche la stampa di Pasquale porta una dedica firmata in Ancona, circostanza che potrebbe far pensare a una possibile comune provvista di testi poetici favoriti o consumati in ambiente anconetano.

Riguardo alla paternità dei testi della raccolta, va evidenziato che tutto il repertorio poetico per canzonetta è per tradizione fortemente segnato dall'anonimia. Nonostante le composizioni siano assai numerose, si tratta quasi sempre di rime incognite.

In riguardo a quanto appena evidenziato, la *Primavera* di Boccella si inserisce come un esempio che si presta a più di un'ambivalente interpretazione. Il materiale poetico rappresentato, così anonimo, variabile e non coincidente con nessun altro testo del repertorio, potrebbe essere stato estratto dallo stesso Boccella da qualche raccolta di àmbito locale. È anche possibile che i versi recuperati siano stati dal musicista ritagliati e riconfezionati, mettendoli in foggia per una propria versione musicale, adottando quell'atteggiamento di sperimentalismo così frequente in questo tipo di repertorio.

La raccolta contiene complessivamente sette *Canzonette, a tre, due ed una voce,* sostenute da una linea di basso strumentale. Allo scopo di focalizzare tale varietà, peraltro accentuata dall'esiguità del campione poetico-musicale, è stata affrontata una disamina dei testi in relazione alle forme poetiche e alle forme musicali utilizzate.

La seguente tabella mette in luce la composizione dei testi, con riferimento a numero di strofe, numero e tipo di versi e schema di rime, non senza dare rilevanza alla presenza di sezioni *refrain*.

[59] Concetta Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, LIM, 1997.

[60] Si è fatto ricorso al cosiddetto Nuovo Vogel (Emil Vogel, Alfred Einstein, Francois Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della Musica Italiana Vocale Profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977) e al Repertorio della poesia italiana musicata fra il 1500 e il 1700, base dati online (RePIM*, Repertorio della poesia italiana musicata dal 1500 al 1700*, a cura di Angelo Pompilio e Antonio Vassalli, versione digitale disponibile all'indirizzo http://repim.muspe.unibo.it/ (ultimo accesso 28/02/2023).

[61] Rism, versione online, cit.

Canzonetta	NS	NV	SR	Versi	Rime
S'io mi lamento e grido	3	5	-	11,7-,9-,11,11 x 3	Ab_7b_9CC
Mio core che pensi	1	9	-	6,6,7,7,6,7,7,11,9	$a_6b_6b_7c_7c_6$ $d_7e_7Ff_9$
Cupido t'inganni	2	10	-	6,6,6,6,8,7,7,7,11-,11- x 2	$a_6b_6b_6a_6$ $c_8d_7d_7c_7EE$
Oh ch'è morta la pietà	2	8	8-,8-,11- x 3	7,11,7,7,7,11,7,7- x 2	a_8b_8A $c_7Dd_7c_7e_7Ff_7a_7$
S'a danni del core	2	9	6,6,6,6 x 3	6,6,6,6,7-,4-,11,7,7 x 2	$a_6b_6b_6a_6$ $c_6d_6d_6c_6e_7e_4Ff_7a_7$
Ferma, deh ferma ohimè	2	11	-	7-,11,7,11,7,7,7,11,7,7,11 x 2	$a_7Bb_7Cd_7d_7c_7Ee_7f_7F$
La mia donna mi fa il muso	2	8	-	8,8-,8,8-,8-,8-,8-,8- 8-,8,8-,8,8,8,8,8	$a_8b_8a_8b_8$ $c_8b_8c_8b_8$

Tabella I. NS = Numero di Strofe; NV = Numero di Versi; SR = Strofa Ritornello. Nella quarta colonna i numeri esprimono il tipo del verso (es. 8 = ottonario); si aggiunge il segno meno a significare l'uscita tronca del verso stesso.

Queste canzonette sono composizioni strofiche perlopiù strutturate in due stanze (*Cupido t'inganni*; *La mia donna mi fa il muso*) o tre stanze (*S'io mi lamento e grido; Ferma, deh ferma ohimè*). Solo un caso si presenta in forma monostrofica (*Mio core, che pensi*).

Le strofe sono talvolta amplificate per mezzo di una sezione ritornello (*Oh ch'è morta la pietà; S'a danni del core*), posta sia in apertura, sia come intercalare tra le strofe stesse.

Il ritornello, tipico delle forme poetiche minori, tradizionalmente rappresentato da un verso o due a chiusura delle strofe, assume qui lo spessore di un'ampia sezione *refrain*, di tre o quattro versi. *S'a danni del core* mostra inoltre, all'interno della strofa principale, una sorta di ritornello interno, seguendo una vecchia tradizione cinquecentesca, quindi riemersa nell'aria secentesca con la funzione di riequilibrare le strofe polimetriche ed eterogenee tipiche del terzo e quarto decennio del secolo.

La struttura delle strofe è in genere piuttosto corposa, con un numero di versi che va da cinque ad undici. Questo pur ristretto campione adottato da Boccella,[62] ci restituisce una porzione di repertorio in cui dominano le forme strofiche rette da un principio di polimetria eterogenea, solo in un caso omogenea (*Mio core che pensi*): strofe dall'aspetto estremamente variabile, che alternano versi relativamente brevi a uscita piana o tronca, a versi più lunghi, anch'essi piani o tronchi, senza regolarità.

Un tale aspetto irregolare dei testi poetici non è tuttavia da intendersi come fenomeno di frattura con la precedente tradizione: a lato delle forme più ardite, se non selvatiche sul piano metrico, almeno un paio di queste canzonette rientra nella tradizione del tardo Cinquecento, per il fatto di presentare strofe intessute di settenari ed endecasillabi in varia combinazione (*Oh, ch'è morta la pietà*, *Ferma, deh ferma ohimè*), testimoniando la volontà del musicista di ricorrere anche a combinazioni metriche tradizionali, ancora molto presenti nel repertorio degli anni Trenta-Quaranta.

Altre canzonette della *Primavera di vaghi fiori musicali* ricorrono all'accoppiata di settenari ed endecasillabi, ma mescolati con altri versi come novenari trochi, senari e

[62] Si intende ciò che è attualmente noto, in quanto non sappiamo se Francesco Boccella abbia prodotto altri libri perduti o musica manoscritta al momento sconosciuta dalla quale potremmo rilevare l'uso di altre strutture poetiche

novenari, senari e ottonari, senari e quaternari tronchi. Questi impasti poetici offrono una rosa articolata di combinazioni, quasi poliedrica, e si inquadrano in quella categoria di strofe a metro variabile, così favorite dai compositori secenteschi, perché il cambiamento di metro poteva essere ben usato a favore di un mutamento musicale.

In particolare, la canzonetta *Mio core che pensi* accosta versi che in precedenza sarebbero stati ritenuti inavvicinabili nella lirica d'arte e non. Si avverte qui chiaramente l'effetto della nuova lirica di Chiabrera, che apre la strada a nuovi spazi di libertà metrica senza perdere l'attenzione verso il ritmo, talora percussivo del testo.[63]

Sequenze di versi possono infatti essere guardati sotto il profilo dello schema ritmico-accentuativo che li accumuna per un certo tratto,[64] e funge così da elemento sovraregolatore rispetto all'indocile assembramento della loro varietà in uno stesso contesto, e come tale si profila come una sorta di motore nel costruire sezioni musicali dal ritmo costante.[65]

In *Mio core che pensi*, di cui si riporta parte della trascrizione in notazione moderna (da battuta 1 a battuta 55 della sezione A e da battuta 85 a 105 della sezione B), va evidenziato un piede "anfibraco" di breve-lunga-breve, ripetuto regolarmente nei primi cinque versi, come se il percorso accentuativo additato dal verso sia la traccia preformata per l'intonazione del verso stesso. La composizione si muove per lungo tratto in tempo ternario, le due parti di soprano sono impegnate in una dizione duttile e morbidamente profilata sull'andamento accentuativo del verso, cui si aggiunge, in zone cadenzali, un'ulteriore dilatazione data dal passaggio a vocalizzi discendenti in semiminime. Il cambiamento del piede si ha con il sesto verso, che non a caso recita *Cangia, cangia pensiero* (battuta 85), dove i versi diventano tutti imparisillabi e sono trattati in una sezione dalla nuova fisionomia: si mostra un cambiamento di tempo da ternario a binario, la dizione del testo si fa maggiormente serrata, con le due parti di soprano che si muovono sul filo delle crome e infine si alternano in vocalizzi di semicrome discendenti, fino all'ultimo vocalizzo in cui cantano omoritmicamente a intervalli di terza.

In altre canzonette (*Cupido t'inganni* e *S'a danni del core)* si osserva la medesima organizzazione nei primi quattro versi della strofa, un piede anfibraco la cui ripetizione si inquadra dentro una successione di regolari senari a uscita piana. La strofa prosegue in entrambi i casi con una sezione contrastante caratterizzata da polimetria eterogenea.

Come tipicamente si osserva in questo repertorio, brevi frammenti di verso o singole parole vengono ripetuti più volte rimbalzando da una voce all'altra, con talora piccole differenze nei frammenti di testo. Si tratta di una struttura a prima vista molto irregolare, costituita da versi selvatici che si possono prestare a più letture.

L'ultima canzonetta della raccolta, *La mia donna mi fa il muso*, si distingue metricamente dalle precedenti per la isometria che la caratterizza – il testo si dipana solo sul filo degli ottonari - screziata da uscite di verso variabili.

Come illustrato in tabella I, i tipi di versi sono accostati nelle strofe senza una apparente

[63] Thomas Walker, *Un appunto sul rapporto fra metrica e ritmo nelle opere italiane del tardo Seicento*. In *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del Convegno Internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, Lucca, LIM, 1995, pp. 463-470.

[64] Il riferimento alla metrica antica riguarda solo la fisionomia del piede così come emerge dalle diverse combinazioni di sillabe lunghe e brevi, laddove per lunga si intende la sillaba accentata e per breve la sillaba non accentata.

[65] Concetta Assenza, Recensione di Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts, I: Abhandlung, II: Notenbeispiele und Katalog*, Laaber, Laaber, 1995 ("Analecta Musicologica", 29/I-II), «Il Saggiatore Musicale», VI, 1999, pp. 287-297.

regolarità. Talora versi omologhi sono affiancati e sembrano accoppiati, ma subito dopo l'ordine intravisto viene negato attraverso una polimetria accentuata, che talvolta sfocia in una vera e propria congerie di versi brevi e lunghi, parisillabi e imparisillabi. Una irregolarità che non stupisce, dato che strofe con metri variabili, assai utilizzate nelle canzonette degli anni Trenta e Quaranta del Seicento, favoriscono mutamenti del gesto musicale. Per la prima volta proprio questa minore attenzione verso l'illustrazione musicale di immagini e concetti espressi dal testo induce il compositore a tentare nuovi modi di espressione e nuove soluzioni musicali.

Nelle canzonette della raccolta la disposizione della rima non è affatto regolare. Si alternano infatti versi apparentemente slegati a versi in rima baciata (in *S'io mi lamento e grido* e in *Mio core che pensi*), oppure versi sciolti alternati a rime incrociate (*Oh, ch'è morta la pietà*), o ancora versi in rima baciata alternati a rime incrociate (in *Cupido t'inganni*, e in *Ferma, deh ferma ohimè*), o versi sciolti, rime baciate e rime alternate (in *S'a danni del core).* Solo i versi della canzonetta *La mia donna mi fa il muso* sono organizzati in rima alternata, palesando una maggiore uniformità.

Laddove nelle "classiche" forme minori cinquecentesche la rima si era mostrata un elemento normativo per la struttura delle strofe, in questa raccolta, come in tanti altri casi di canzonette, arie e scherzi secenteschi, la disposizione della rima è volta al conseguimento di forme poetiche maggiormente svincolate da schemi prescrittivi, senza la ricerca di una regola che si mantiene in tutta la strofa.

Talvolta, in versi che appaiono slegati, la rima ricade internamente al verso, generalmente un verso lungo: se ne ottiene un effetto di ri-modellamento della strofa che porta a nuove formazioni metriche e la mescolanza di versi affatto diversi che, per la presenza della rima, acquisiscono all'orecchio una maggiore regolarità.

Accanto alla divisione di unità lunghe in strutture più brevi, si verifica anche la circostanza antitetica, ossia l'ampliamento di brevi versi in unità più lunghe, attraverso la ripetizione di parole o interiezioni. Mediante questo espediente il verso può essere infatti forzato e reinterpretato, esteso in lunghezza secondo la necessità musicale.

Al fine di evidenziare gli aspetti musicali delle canzonette e la condotta del musicista in relazione alle diverse situazioni metriche, la seguente tabella schematizza le principali caratteristiche, con riferimento a organico, forma musicale e stile di intonazione.

Canzonetta	**Organico**	**Forma musicale**	**Stile di intonazione**
S'io mi lamento e grido	S I, S II, B, bc	Multi-sezionale A A' A''	Sillabico, omoritmico, imitativo non fiorito
Mio core che pensi	S I, S II, B, bc	Binaria AABB	Sillabico, omoritmico, imitativo, rari vocalizzi
Cupido t'inganni	S I, S II, bc	Multi-sezionale, strofe binarie AABB A'A'B'B'	Sillabico declamato, omoritmico, o imitativo, rari vocalizzi
Oh ch'è morta la pietà	S, bc	Multi-sezionale con strofa ritornello XX AA XX A'A' XX	Melodico, con uso di vocalizzi e fioriture
S'a danni del core	Br, bc	Multi-sezionale, strofe binarie alternate a una strofa ritornello X AABB X AABB X	Sillabico-melodico alternato a fiorito
Ferma, deh ferma ohimè	B, bc	Multi-sezionale, strofe binarie AABB A'A'B'B' A"A"B"B"	Sillabico-melodico con vocalizzi e fioriture
La mia donna mi fa il muso	S, bc	Multi-sezionale, strofe binarie AABB A'A'B'B'	Sillabico-melodico con vocalizzi e fioriture

Tabella II. Nella forma musicale le lettere uguali (senza esponente) indicano sezioni ripetute con la stessa veste musicale; le lettere uguali, ma con diverso esponente, indicano stessa struttura metrica e veste musicale a grandi linee affine.

Il compositore solitamente non dà luogo a una veste musicale strofica anche quando ha a disposizione testi costituiti di più strofe dalla struttura pressoché omologa, preferendo piuttosto conferire un volto musicale rinnovato alle singole stanze (*Cupido t'inganni, Oh ch'è morta la pietà, Ferma, deh ferma ohimè, La mia donna mi fa il muso*); in un solo caso la veste musicale è la stessa per due strofe dalla struttura omologa (*S'a danni del Core*); infine solamente la prima canzonetta (*S'io mi lamento e grido*) è musicata di lungo, ossia ogni stanza è musicata come parte a sé senza dare adito ad alcuna ripetizione; in *Mio core che pensi* è presente un'unica strofa che musicalmente prende forma binaria, con due sezioni musicali nettamente contrastanti che accolgono porzioni diverse della strofa.

Boccella adotta in queste canzonette una generica forma che può essere definita multi-sezionale, dove le strofe vengono incastonate in un gioco di ripetizioni musicali e testuali vuoi identiche, vuoi simili ed esercitate su strofe con uguale struttura metrica; ancora però a strofe con uguale schema metrico è riservato un aspetto musicale completamente diverso. Insomma, un quadro che si configura come particolarmente variegato.

S'io mi lamento e grido, ad esempio, consiste in tre strofe di cinque versi metricamente equivalenti, dove si individua un verso centrale di ritornello interno, molto simile nelle prime due strofe, per differenziarsi nella terza strofa. La canzonetta è costruita da versi settenari ed endecasillabi, più un novenario tronco (il verso con funzione di ritornello interno), che il compositore sottolinea musicalmente con un cambiamento sia timbrico che agogico (il verso è eseguito dalla sola voce di basso, con un passaggio da tempo ternario a tempo binario). Nella terza strofa, tuttavia, il compositore non adotta la stessa soluzione e il verso novenario tronco viene eseguito dalle tre voci senza cambiamenti ritmici. Allo stesso modo, per gli ultimi due versi di ciascuna strofa, viene proposta la stessa veste musicale nelle prime due strofe, mentre l'ultima viene realizzata diversamente.

Il compositore si lascia attrarre più frequentemente dall'agile forma a schema binario (AA BB, con ciascuna strofa suddivisa in due sezioni distinte e soggette a ritornello), che ancora rappresenta circa il 40% del repertorio nei primi tre decenni del Seicento.[66] In particolare, il musicista adotta una semplice forma binaria monostrofica in *Mio core, che pensi*: la strofa, costruita in nove versi, è articolata in due sezioni (A e B) assai diverse fra loro dal punto di vista metrico, ritmico e di tessitura musicale, di cui la seconda più piena e articolata con figurazione a crome (da battuta 85, vedi partitura allegata).

Osservando le sette canzonette nel loro complesso, i cambiamenti ritmici appaiono frequenti, con sezioni in tempo ternario alternate a sezioni in tempo binario, senza un'apparente necessità metrica. Le variazioni ritmiche, inoltre, non sempre si ripetono nello stesso modo nelle strofe, caratterizzate dalla stessa struttura metrica.

Le tre strofe piuttosto corpose (undici versi ciascuna) di *Ferma, deh ferma ohimè,* ad esempio, sono organizzate in due sezioni, flessibili dal punto di vista accentuativo, per la presenza di versi settenari ed endecasillabi alternati. La prima sezione è caratterizzata da un tempo binario e da una vivace configurazione ritmica del canto. La seconda sezione si mantiene inizialmente in continuità con la precedente, avviandosi anch'essa in tempo binario e mantenendo la stessa configurazione ritmica, per poi assumere passo ternario con una tessitura più distesa, data da note più lunghe, in punti differenti nelle tre strofe. Va sottolineato che i rapporti di durata (espressa in numero di battute) delle due sezioni nelle strofe sono diversi, come differente è l'estensione totale di ciascuna strofa, nonostante la struttura metrica sia la stessa, a confermare la piena libertà nelle soluzioni musicali adottate dal compositore.

Al termine della prima strofa di questa canzonetta è posta sulla fonte l'indicazione: "Passacagli subbito". Era infatti diffusa la prassi di alternare la musica vocale con passaggi a carattere solo strumentale; qui il compositore prescrive il genere della "passacaglia", lasciando comunque una ampia libertà di scelta all'interprete.

In queste canzonette il basso strumentale svolge la sua basilare funzione di sostegno armonico e ritmico della struttura musicale, sotto forma di ossatura che l'esecutore va a riempire in maniera estemporanea.

Nelle canzonette a due o tre voci, le parti vocali procedono spesso in omoritmia, su un tracciato ritmico pressoché identico, privilegiando un tipo di declamazione sillabica; non mancano tuttavia sezioni diverse, più articolate e rifinite, in cui le tre voci si alternano o si susseguono in maniera indipendente, con scambi motivici fra le parti in stile imitativo.

In particolare, in *Mio core che pensi* le due parti di soprano procedono quasi sempre in fascia omoritmica e caratterizzata da dizione sillabica (ad es. battute 1-7), alternandosi a episodi intermittenti e a solo della voce del basso (battute 8-12); in altri passaggi le tre voci si avvicendano in stile imitativo (ad es. battute 45-55). Singole parole o frammenti di versi vengono ripetuti con frequenza, come assecondando la necessità di equilibrio delle frasi musicali. Di solito il primo soprano si muove su un tracciato più acuto, ma non mancano situazioni in cui il secondo si porta a sua volta su una tessitura acuta, scavalcando il primo. Solo a tratti, nella sezione B (da battuta 85) si evidenziano brevi vocalizzi, a marcare termini specifici come "corri" (battute 96-102), con scale discendenti di semicrome.

Alcuni termini chiave vengono in tutte le canzonette evidenziati musicalmente attraverso una più o meno rigogliosa fioritura di vocalizzi costituiti da rapide quartine di semicrome ascendenti e discendenti.

Nelle canzonette a voce sola i rapporti tra la voce e il basso strumentale sono certamente diversi: sulla base del sostegno armonico dello strumento, la voce assume un ruolo preminente. Una linea del canto sinuosa ed espressiva, che si muove disegnando morbide linee melodiche ad arco, senza intervalli ampi e aspre dissonanze, ma a tratti si guadagna la libertà di uno stile di declamazione fiorito e ricco.

Le canzonette di questa raccolta appartengono a quel filone di musica profana destinata anche all'intrattenimento di dilettanti sia nella pratica vocale sia strumentale. Una espressione di artigianato compositivo che, pur rifacendosi costantemente al solco della tradizione secondo i canoni dell'epoca, riesce con tocco lieve a dar voce a più d'una delle nuove tendenze compositive secentesche.

Questa panoramica sui contenuti testuali, le forme metriche e le loro relazioni con le soluzioni musicali adottate nelle canzonette della *Primavera di vaghi fiori musicali*, restituisce, attraverso un sondaggio condotto sull'unica stampa musicale oggi esistente, l'immagine di uno stile che appare allineato con la produzione canzonettistica dei primi decenni del Seicento, vicino quindi alle sperimentazioni di tanta produzione dei decenni immediatamente precedenti alla data di pubblicazione.

Il compositore governa un linguaggio disposto a soluzioni differenti e variegate e associa volentieri cambiamenti di passo metrico a variazioni nel metro musicale, spesso dando luogo a soluzioni ponderate in ragione della situazione poetica e musicale. L'irregolarità metrica, la ripetizione di frammenti di verso e parole, le strofe ritornello e i versi interni alla strofa con funzione di ritornello, tutti elementi diffusi in questo repertorio, aprono il campo a una ampia gamma di possibilità che ci sono musicalmente restituite in brani dalle ispirate e piacevoli movenze musicali, non senza passi – specialmente nelle canzonette per voce sola - che additano a una dizione ed elocuzione fiorita e rigogliosa, intenta a esaltare, seppure con temperanza, la nuova figura secentesca dell'interprete vocale solista.

[66] C. Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, cit.

6. Le musiche strumentali

I quindici brani per clavicembalo contenuti nella raccolta rappresentano musiche di danza: come annunciato nel frontespizio si tratta di *Correnti, Sarabande e Balletti alla Francese*.

Come è noto, contrariamente alla musica vocale, trasmessa in gran quantità da fonti a stampa o manoscritte, la musica strumentale, sebbene attestata sin dall'antichità da numerosi documenti iconografici, non lascia grandi tracce fino al XV-XVI secolo sui suoi contenuti strettamente musicali e la prassi esecutiva ci è nota solo in maniera approssimativa, poiché spesso affidata all'esecuzione in maniera estemporanea. Nonostante in epoca rinascimentale il repertorio eseguito fosse prevalentemente vocale, alcuni brani erano concepiti per l'esecuzione esclusivamente strumentale: fra questi una categoria importante sono le danze, un repertorio ben definito ove alla parola si sostituisce il movimento del corpo, o la sola idea di movimento. Ma è solamente nell'ambito del XVI secolo che si assiste all'emancipazione della musica strumentale, con la nascita di forme e generi che rimarranno validi per tutto il Seicento.[67]

L'importanza storica che assumono queste forme negli sviluppi della musica strumentale secentesca è imponente, poiché esse vanno ad insinuare in ogni genere di musica strumentale i principi di una organizzazione periodica e accentuativa della frase musicale, aprendo la strada a nuove possibilità compositive. La derivazione coreutica genera una periodicità dei gesti melodici, ritmici e armonici, istituisce centri gravitativi di tipo tonale con una valenza accentuativa irresistibile, che si ripercuote sulla frase melodica contaminando i procedimenti compositivi ed esecutivi di tutta la nuova musica strumentale.[68]

I *Balli Diversi* della *Primavera di vaghi fiori musicali*, così definiti dal compositore nella Tavola Finale, sono in prevalenza in forma di corrente, vuoi proposte come brani singoli (*La Cadolina, La Bella Prima, La Bella Romita* e *La Corrente sincopata*), vuoi accoppiate a un ballo che le precede (*Le Gran Ballet* e *Corrant de gran Ballet*; Il *Balletto La Scalamonti* e *Corrente*; *Balletto La Bernabei* e *Corrente*; *Balletto del Prencipe de Ecemperg* e *Corrente*).

Le correnti della raccolta sono tutte bipartite, secondo lo schema AABB, con segno di ritornello. Dal punto di vista melodico e armonico si tratta di brani generalmente semplici, dipanate su un percorso tonale che si muove attorno alla tonalità di impianto, con solo rapide divagazioni nelle tonalità vicine. Scarso è l'uso di dissonanze: nella prima sezione si modula solitamente dalla tonalità di impianto alla dominante e nella seconda sezione si torna alla tonalità di partenza.

La struttura è regolare: la mano sinistra procede per note lunghe e ha una funzione portante sia armonica che ritmica; la mano destra è solitamente più ricca e fiorita, assume un ruolo preminente e si muove seguendo figurazioni più celeri, con presenza di ritmi puntati. Lo stile ritmico è piuttosto semplice, in stile italiano, e non si riconoscono caratteristiche tali da differenziare la maggioranza di esse dalla *Corrant de gran Ballet,* che probabilmente deve il nome francese semplicemente al suo accoppiamento con *Le*

[67] Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991 («Storia della Musica» a cura della Società Italiana di Musicologia, 5) pp. 99-112.

[68] Franco Piperno, *Modelli stilistici e strategie compositive della musica strumentale del Seicento*, in *Enciclopedia della Musica*, a cura di J.J. Nattiez, Vol. IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 430-446.

Gran Ballet, il ballo che la precede.

Talvolta lo stile è più di tipo imitativo e brevi figure melodiche si ripetono alternandosi fra le due mani a diverse altezze, mentre altre sezioni si distinguono per una scrittura che tende maggiormente allo stile contrappuntistico.

Il finale della *Corrant de gran Ballet* ripropone tal quale il finale della sezione A della stessa corrente. Invece, il finale della corrente associata a Il *Balletto del Prencipe de Ecemperg* viene ripetuto a mo' di *refrain*: il compositore qui ripropone a specchio lo stesso principio della ripetizione adottato nel finale del balletto che la precede. Questo tipo di soluzione, ossia la conclusione ripetuta a *refrain*, viene utilizzata anche a conclusione del *Ballo La Giovanelli*.

La *Corrente sincopata* si differenzia dalle altre in quanto caratterizzata dall'accento spostato sul secondo tempo ed è l'unico brano in cui il compositore si preoccupa di fornire la cifratura al basso (salvo un'unica indicazione nel balletto *La Moscheni*), che armonicamente deve assecondare lo spostamento di accento in tutto il brano. Nel titolo viene dato il suggerimento di eseguire questa corrente, se piace, dopo la *Gagliarda*, il settimo brano strumentale della raccolta con cui condivide la tonalità. Solamente questa corrente è caratterizzata da inizio in anacrusi, evidentemente allo scopo di riequilibrare l'accento spostato.

L'unica gagliarda presente nella raccolta è in ritmo binario e andamento vivace, con uso ripetuto di crome e figurazioni puntate in crome e semicrome, che le conferiscono un andamento brillante e dalle agili movenze ritmiche. In questo brano il compositore inserisce un suggerimento particolare sotto il titolo, ossia di suonare la gagliarda alla 4ª bassa, se fosse troppo alta per il violino. Il fatto che qui venga nominato un violino fa ritenere che questi "balli diversi" fossero stati concepiti, come era prassi dell'epoca, per l'esecuzione non solo al clavicembalo, ma con libertà in relazione agli strumenti e ai musicisti disponibili nelle varie circostanze. Nella raccolta non sono presenti ulteriori indicazioni in proposito, e nessun altro elemento porta a ritenere con certezza che altri strumenti potessero raddoppiare o sostituire in parte ciò che veniva eseguito al clavicembalo. È anche possibile che l'indicazione venga posta solo in questo brano perché questo solamente era stato pensato anche per una linea melodica disponibile per il violino. Certamente l'estensione della linea del canto è qui particolarmente alta, raggiungendo più volte il *re*^{5}. Solamente un altro brano della raccolta si estende allo stesso modo, toccando il *re*^{5}: si tratta di *Le Gran Ballet*, peraltro situato internamente alla raccolta in posizione precedente alla gagliarda, ma qui non viene data alcuna indicazione. Rimane quindi il dubbio se la possibilità di integrare il cembalo con altri strumenti fosse sottintesa, e qui il compositore si preoccupa solamente di indicare il modo per risolvere il problema delle note alte, oppure se solamente questo brano fosse stato pensato per un raddoppio con il violino.

Veniamo ora all'ultimo gruppo, ma il più corposo, dei brani strumentali inclusi nella raccolta: i "Balli". Nel Seicento si indica con il termine "ballo" o "balletto" un brano di danza in tempo binario, del tipo dell'allemanda. Ad esso si univa frequentemente una corrente, dopo la quale poteva ripetersi il balletto. Boccella utilizza spesso questo accoppiamento, infatti molti dei balli sono seguiti dalla relativa corrente. Viene qui riportata, come esempio, la trascrizione del *Balletto detto la Bernabei* seguito dalla sua *Corrente*.

I balli della raccolta, in andamento binario, sono generalmente organizzati in forma AABB, laddove la ripetizione delle sezioni è prescritta dal segno di ritornello. Fa eccezione il *Balletto Il Vandergois*, che è strutturato in forma ternaria (AABBCC), con tre sezioni che si ripetono.

L'inizio in anacrusi è molto diffuso, fra cui anche il *Balletto detto la Bernabei*.

La tessitura dei balli si avvale generalmente di rapide e frastagliate figurazioni di crome

arricchite di ritmi puntati. Nei passi di carattere imitativo si profila una struttura in cui le due mani si alternano rispondendosi come se fossero due voci.

In brevi passaggi si osserva invece uno stile compositivo più contrappuntistico, come si può osservare ad esempio nelle battute 1-7 nel *Balletto La Bernabei* o, più semplicemente, il basso funge da struttura portante e la mano destra si muove liberamente in morbidi disegni melodici o in passaggi lievemente più fioriti, con quartine di semicrome e ritmi puntati. Singolare e spigliata è la sezione B del medesimo balletto (battute 9-13), dove veloci quartine di semicrome dapprima si rincorrono fra le due mani per poi affermarsi in un disegno quasi virtuosistico affidato alla mano destra, mentre la sinistra segue con una serrata figurazione di crome.

Le Gran Ballet ha una tessitura che si distingue dagli altri balli della raccolta: si tratta di una trama più ricca, articolata da brevi figurazioni di semicrome, da figure ritmiche puntate e accenti non sempre regolari, tipici del ballo in stile francese.

Dal punto di vista armonico l'assetto dei balli è solitamente stabile, senza ampie divagazioni dalla tonalità di impianto e quindi una ridotta ricorrenza a passaggi dissonanti.

Solitamente le sezioni A e B dei balli presentano una fisionomia simile, senza particolari variazioni. Fa eccezione il *Balletto detto La Bernabei* che, a una prima sezione con figurazione di crome dall'andamento moderato, in stile contrappuntistico, contrappone una sezione più fiorita contraddistinta da un vivace disegno di semicrome.

Il ballo *La Nembrini* porta una prescrizione del compositore che indica la possibilità di eseguire il ballo "alla quarta" per una versione più allegra. Questo termine va quindi interpretato nel senso di un risultato di maggiore vivacità per l'utilizzo di una zona più acuta della tastiera.

La sarabanda intitolata *La Monti* ha un andamento lento in ritmo ternario, inizio tetico e uso di figure puntate: essa presenta pertanto tutti gli elementi canonici di questa danza. La "sarabanda" è, come noto, una danza in cui si fa un uso massiccio di abbellimenti: è questo, infatti, l'unico caso in cui Boccella suggerisce l'uso di trilli, ma l'esecutore ha certamente il compito di arricchire tutta la struttura con varie tipologie di abbellimenti.

In generale va sottolineato che questi brani strumentali, per varie ragioni - non ultima la difficoltà di realizzare tecnicamente stampe ricche in particolari - sono scritti solamente nella loro ossatura. L'esecutore ha il compito - allora come oggi - di arricchirle con accordi, arpeggi, abbellimenti, diminuzioni, in maniera estemporanea, dando vita a un qualcosa di unico, mutevole da una esecuzione all'altra.[69]

La ricerca della varietà, con la progressiva definizione di una retorica musicale volta alla rappresentazione degli affetti, diventa una necessità per esprimere la natura discorsiva della musica strumentale secentesca, per comunicare contenuti che senza la precisazione di un testo sono a prima vista più generici, ma non meno intensi.[70]

Girolamo Frescobaldi, il più geniale esponente della musica strumentale italiana secentesca, fa bella mostra di tutti questi espedienti nei suoi libri di *Toccate* del 1615 e 1627, in cui include un'ampia serie di avvertimenti per l'esecutore.[71]

Il nome di Girolamo Frescobaldi, in questo frangente, non emerge a caso. Il compositore ebbe infatti comprovati contatti con l'ambiente musicale marchigiano nella prima metà

[69] Lorenz Welker, *La nascita della musica strumentale*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, Vol. IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 267-295.

[70] F. Piperno, *Modelli stilistici e strategie compositive,* cit.

[71] L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., pp. 103-104.

del XVII secolo, per cui la ricerca della possibile influenza frescobaldiana nello stile della raccolta di Boccella è indubbiamente un argomento intrigante.

L'influsso di Frescobaldi nell'anconetano è peraltro riconosciuto anche nelle musiche della raccolta nota come *Intavolatura di Ancona* del 1644,[72] nella quale si intrecciano testimonianze della cosiddetta "cultura alta" della cerchia frescobaldiana a quella di gusto popolaresco dei balli del XVII secolo.

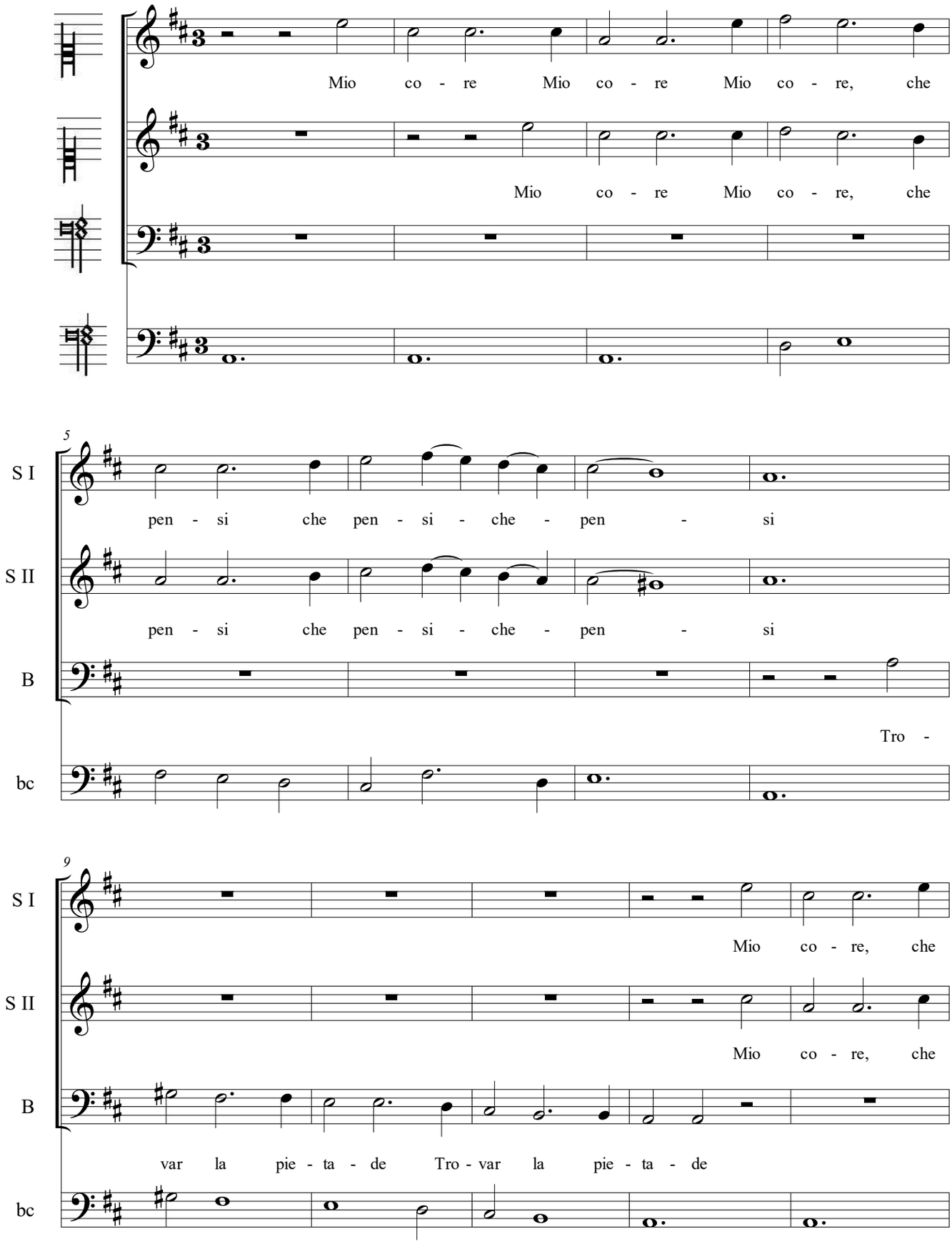
I brani strumentali della raccolta di Boccella, tuttavia, non mostrano caratteristiche riconducibili allo stile dei balli contenuti nella *Intavolatura*, che sì, circolavano nell'anconetano, ma provenivano probabilmente da circuiti più settentrionali.

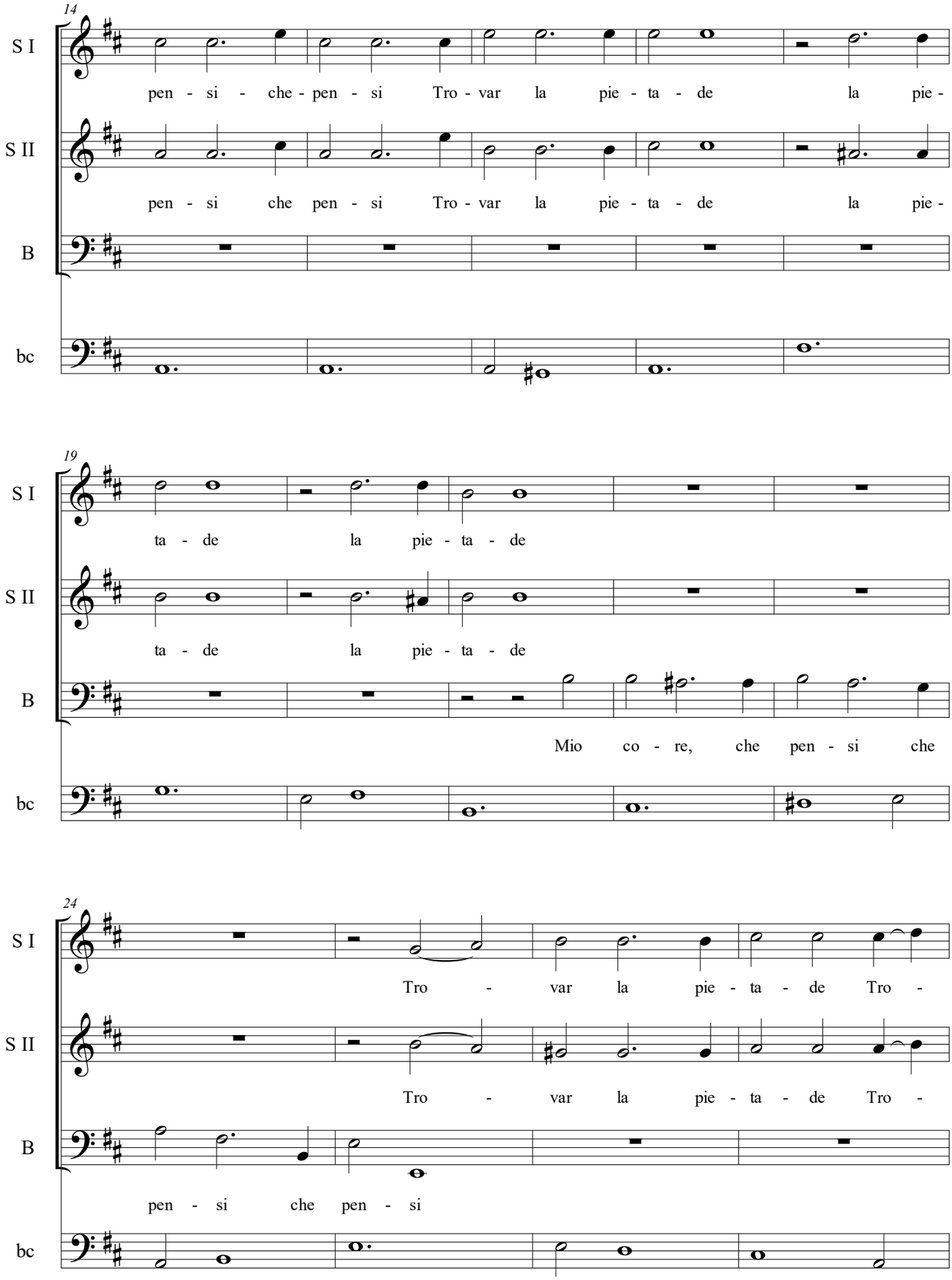
I *Balli Diversi* riuniti nella *Primavera di vaghi fiori musicali* rappresentano certamente una interessante e assai piacevole testimonianza del repertorio circolante tra le famiglie di ceto gentilizio nell'Ancona di metà Seicento: un repertorio di non difficile lettura - probabilmente destinato soprattutto ai dilettanti e alle dame evocate nelle specifiche dediche apposte ai singoli brani -, ma composto con competenza e gusto, rifinito nei particolari e allineato con la produzione di musica da ballo di società dei primi decenni del Seicento. Una espressione leggera ma articolata, dove le soluzioni musicali si rifanno ai canoni compositivi dell'epoca ma mai sono presentate in maniera banale e ripetitiva, dimostrando al contrario la capacità del compositore nel declinare un linguaggio aperto a mutevoli soluzioni.

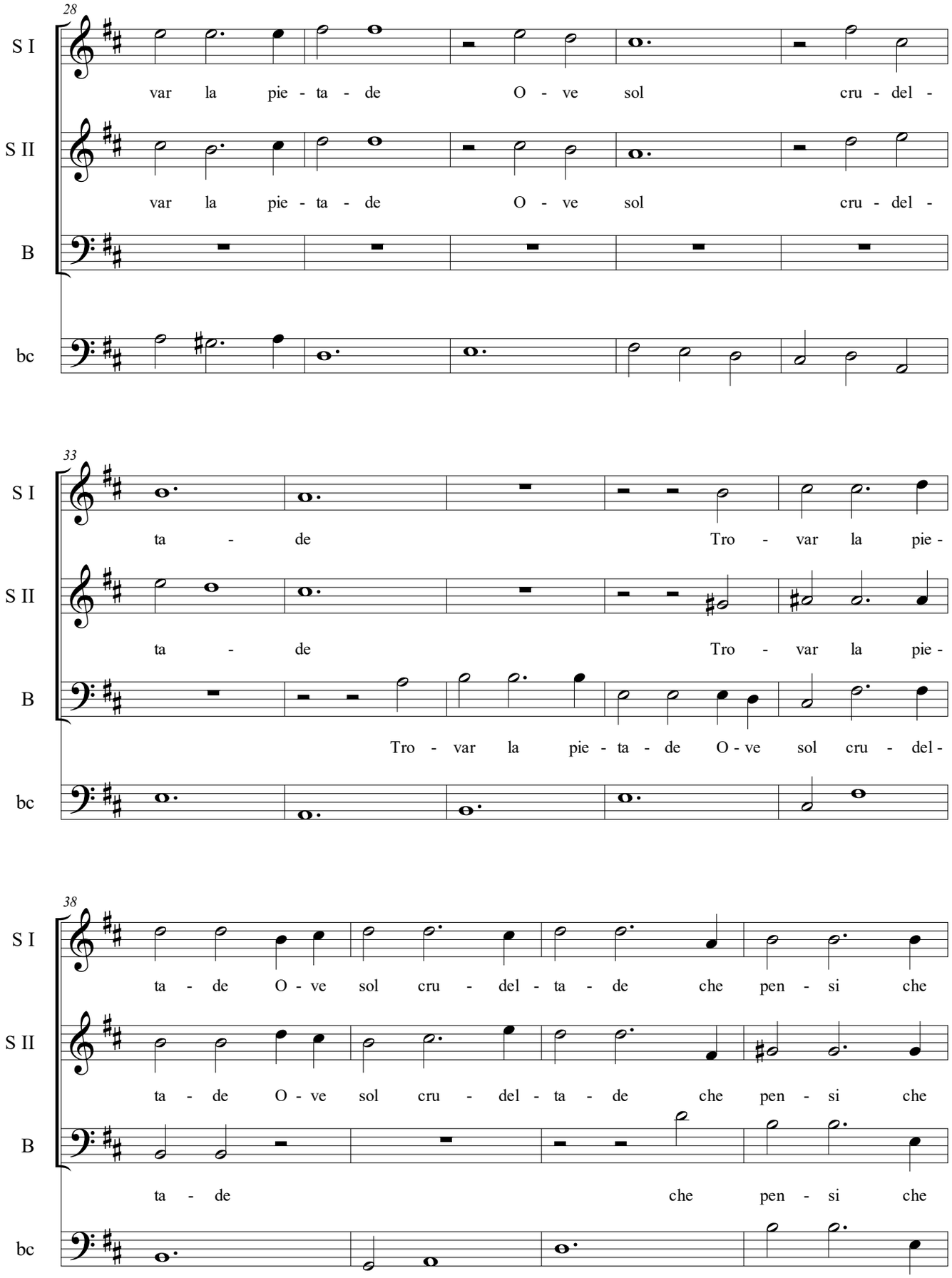
Sebbene tanto nel repertorio vocale quanto in quello strumentale non ci siano tratti di tecniche prepotentemente innovative, l'atteggiamento di questo compositore non è per questo passatista, e il suo circoscritto repertorio a tutt'oggi conosciuto si può collocare nell'àmbito di un pregevole artigianato compositivo, esercitato con occhio attento a tanta produzione di respiro non strettamente locale.

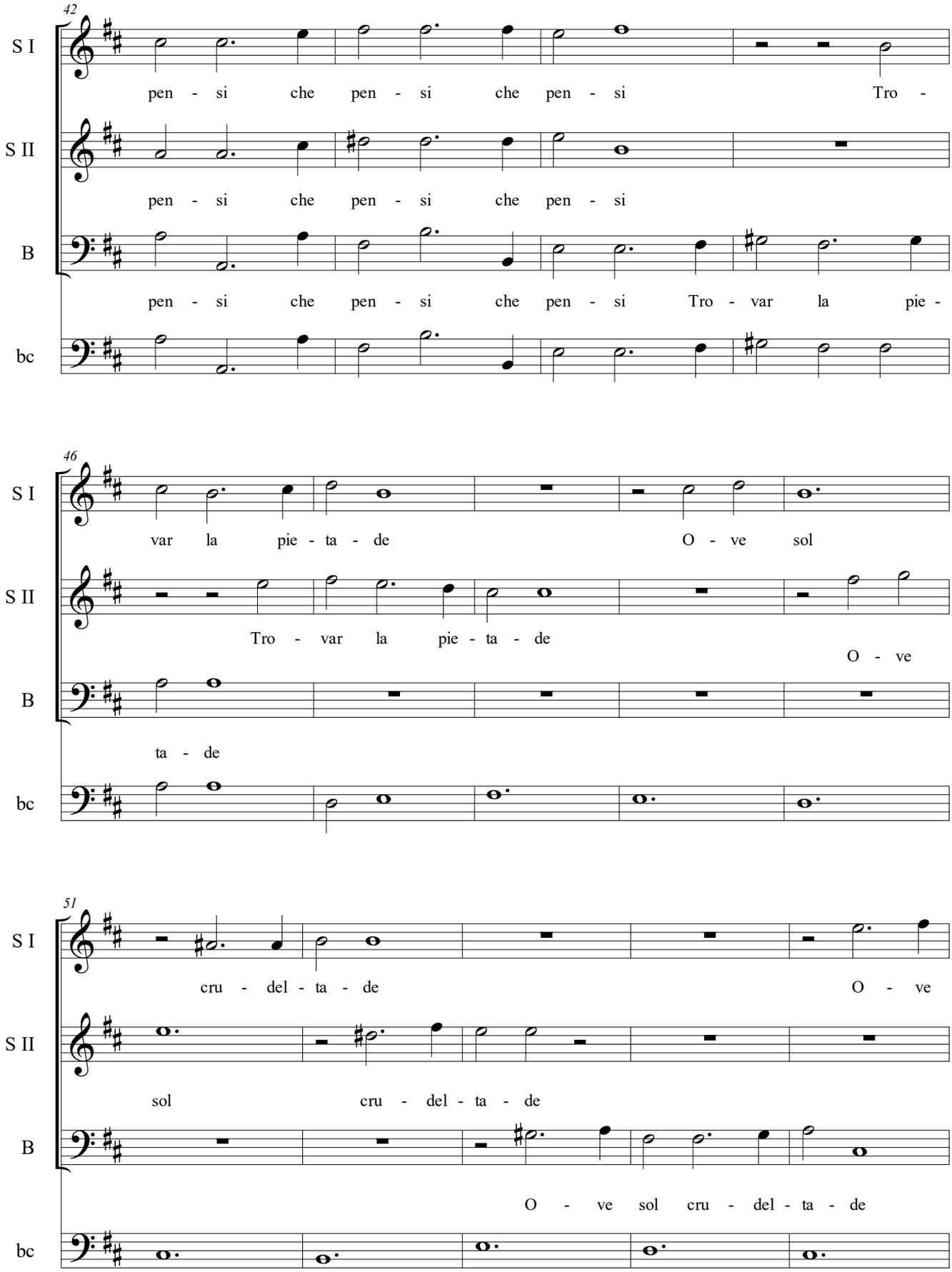
[72] *Intavolatura di Ancona (1644). (Manoscritto I-AN Ms. Mus. 41)*, a cura di Andrea Coen, Bologna, Associazione Clavicembalistica Bolognese, 1997.

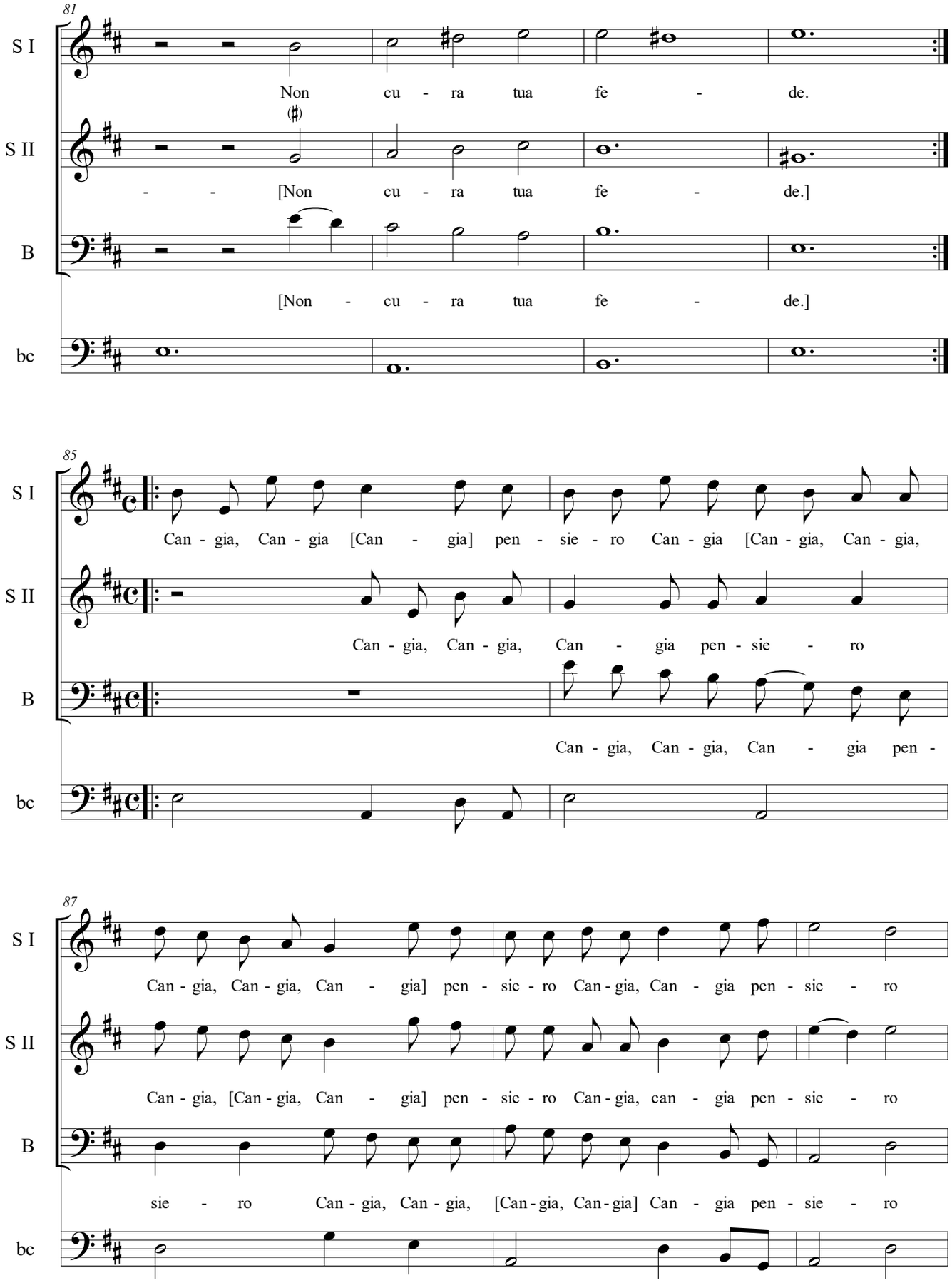
[II] Mio core che pensi

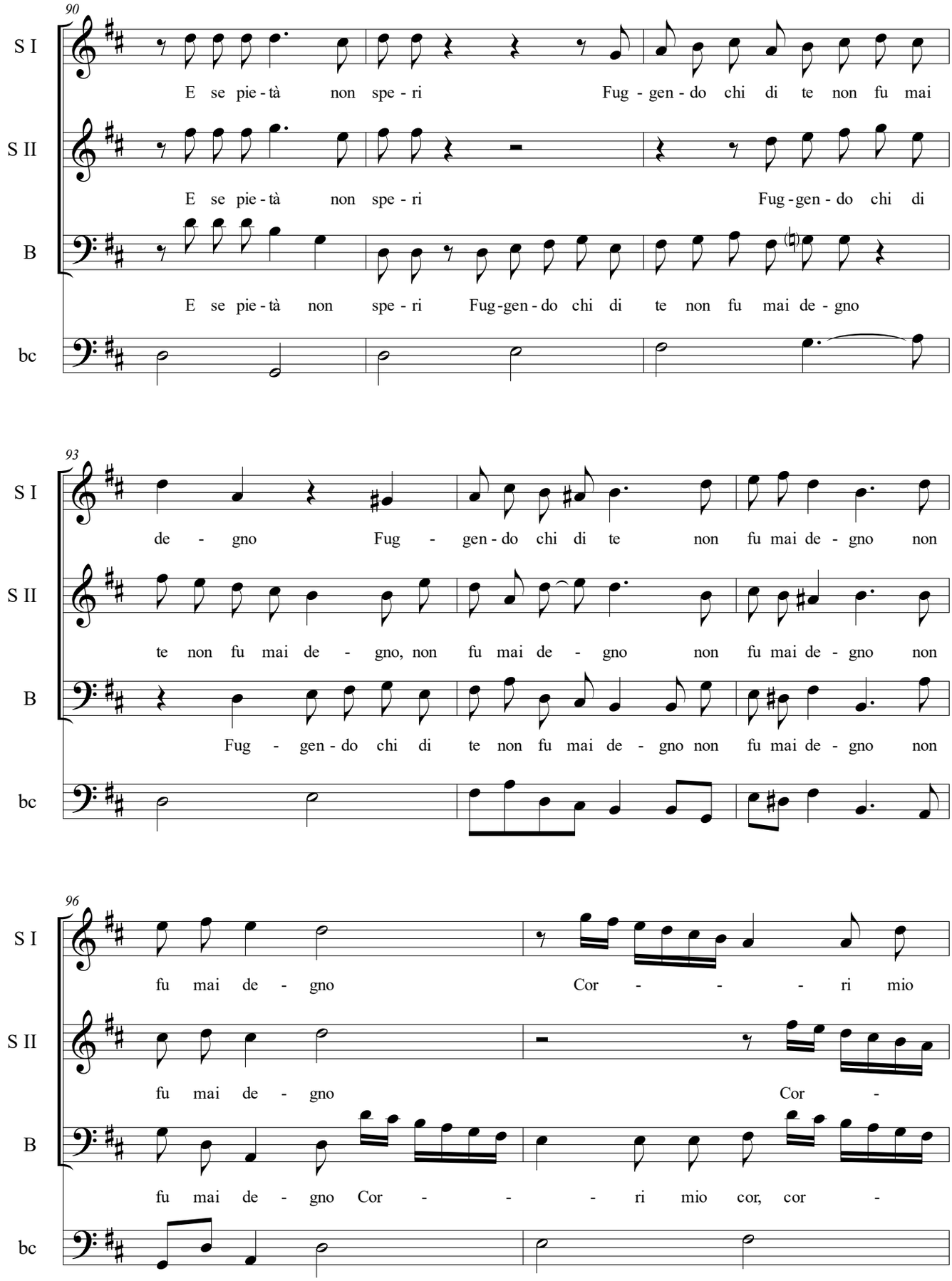


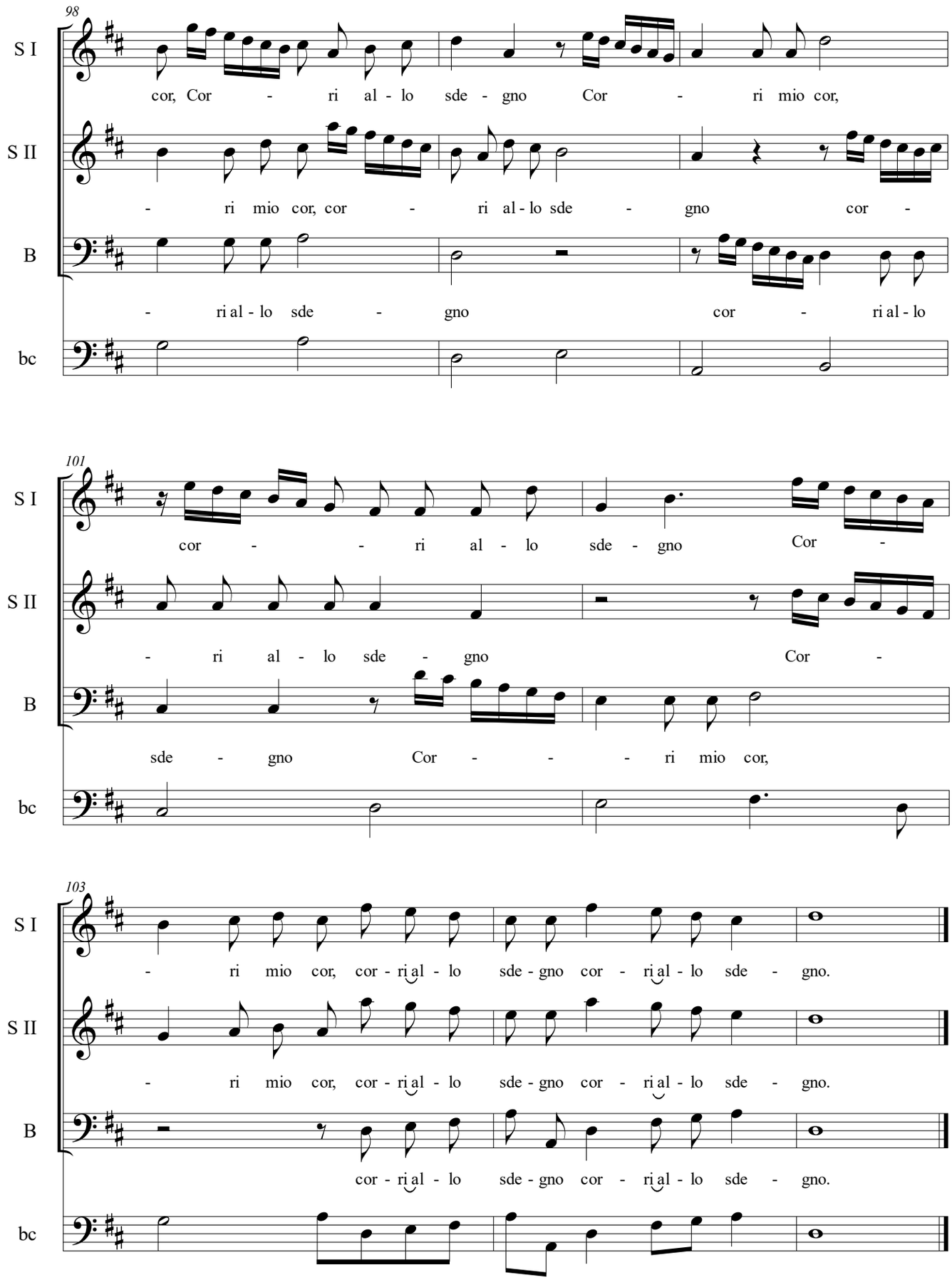

14
S I
pen - si - che - pen - si Tro - var la pie - ta - de la pie -
S II
pen - si che pen - si Tro - var la pie - ta - de la pie -
B
bc
19
S I
ta - de la pie - ta - de
S II
ta - de la pie - ta - de
B
Mio co - re, che pen - si che
bc
24
S I
Tro - var la pie - ta - de Tro -
S II
Tro - var la pie - ta - de Tro -
B
pen - si che pen - si
bc


28
S I
var la pie - ta - de O - ve sol cru - del -
S II
var la pie - ta - de O - ve sol cru - del -
B
bc
33
S I
ta - de Tro - var la pie -
S II
ta - de Tro - var la pie -
B
Tro - var la pie - ta - de O - ve sol cru - del -
bc
38
S I
ta - de O - ve sol cru - del - ta - de che pen - si che
S II
ta - de O - ve sol cru - del - ta - de che pen - si che
B
ta - de che pen - si che
bc


42
S I
pen - si che pen - si che pen - si Tro -
S II
pen - si che pen - si che pen - si
B
pen - si che pen - si che pen - si Tro - var la pie -
bc
46
S I
var la pie - ta - de O - ve sol
S II
Tro - var la pie - ta - de
O - ve
B
ta - de
bc
51
S I
cru - del - ta - de O - ve
S II
sol cru - del - ta - de
B
O - ve sol cru - del - ta - de
bc

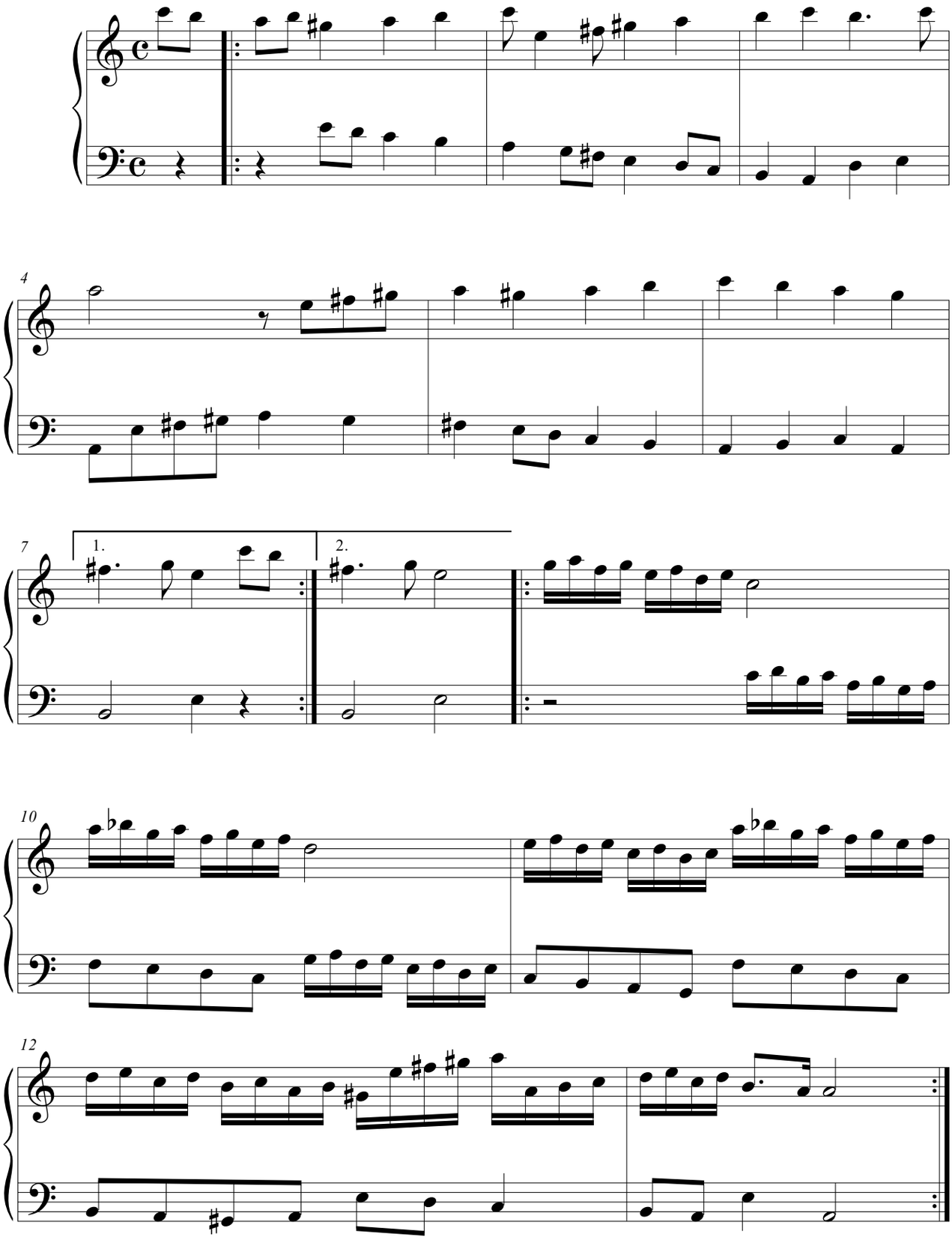

81
S I
Non cu - ra tua fe - de.
S II
(♯)
- - [Non cu - ra tua fe - de.]
B
[Non - cu - ra tua fe - de.]
bc
85
S I
Can - gia, Can - gia [Can - gia] pen - sie - ro Can - gia [Can - gia, Can - gia,
S II
Can - gia, Can - gia, Can - gia pen - sie - ro
B
Can - gia, Can - gia, Can - gia pen -
bc
87
S I
Can - gia, Can - gia, Can - gia] pen - sie - ro Can - gia, Can - gia pen - sie - ro
S II
Can - gia, [Can - gia, Can - gia] pen - sie - ro Can - gia, can - gia pen - sie - ro
B
sie - ro Can - gia, Can - gia, [Can - gia, Can - gia] Can - gia pen - sie - ro
bc

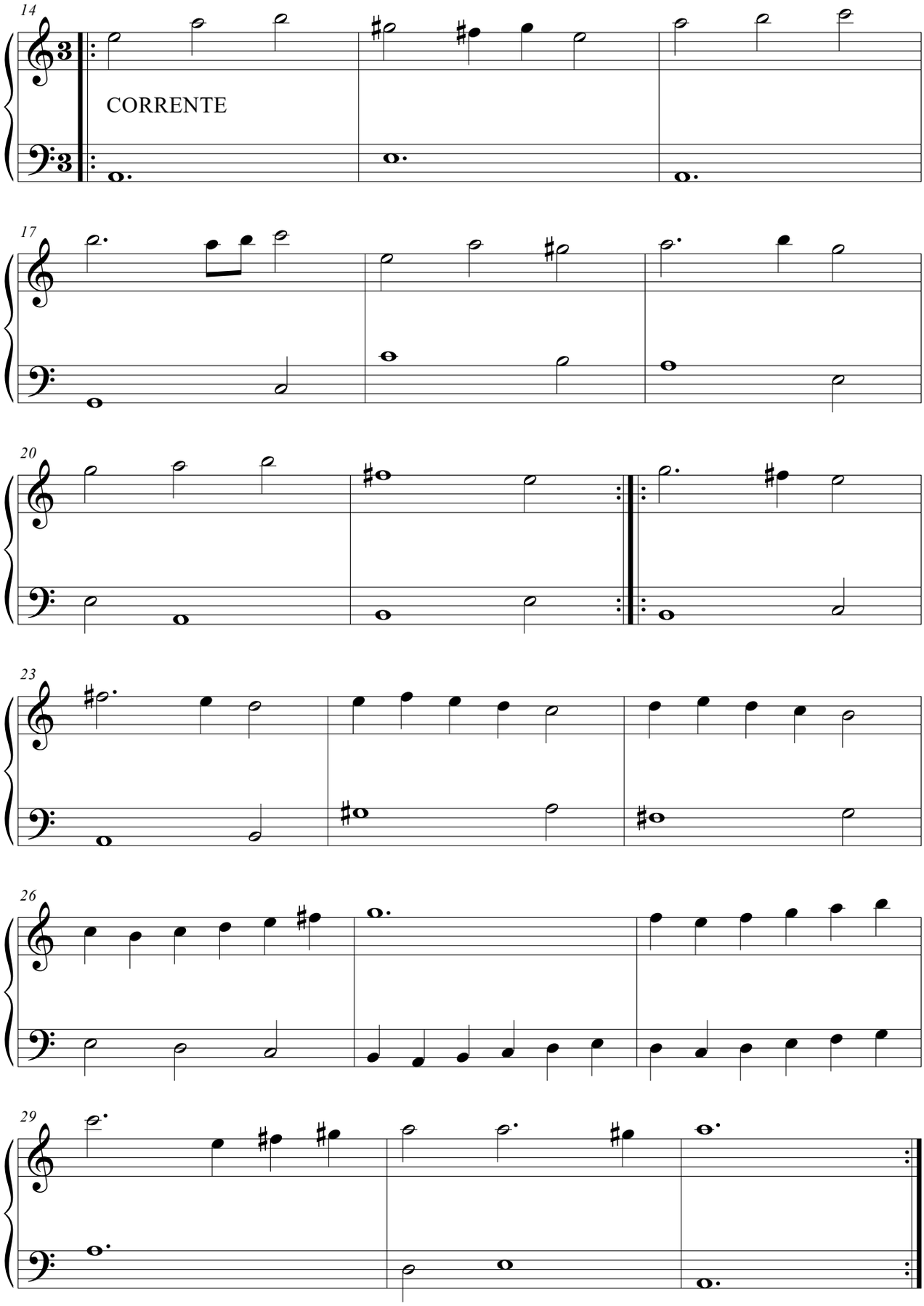

90
S I
E se pie - tà non spe - ri Fug - gen - do chi di te non fu mai
S II
E se pie - tà non spe - ri Fug - gen - do chi di
B
E se pie - tà non spe - ri Fug - gen - do chi di te non fu mai de - gno
bc
93
S I
de - gno Fug - gen - do chi di te non fu mai de - gno non
S II
te non fu mai de - gno, non fu mai de - gno non fu mai de - gno non
B
Fug - gen - do chi di te non fu mai de - gno non fu mai de - gno non
bc
96
S I
fu mai de - gno Cor - - - ri mio
S II
fu mai de - gno Cor -
B
fu mai de - gno Cor - - - ri mio cor, cor -
bc


98
S I
cor, Cor - ri al - lo sde - gno Cor - ri mio cor,
S II
- ri mio cor, cor - ri al - lo sde - gno cor -
B
- ri al - lo sde - gno cor - ri al - lo
bc
101
S I
cor - - ri al - lo sde - gno Cor -
S II
- ri al - lo sde - gno Cor -
B
sde - gno Cor - - - ri mio cor,
bc
103
S I
- ri mio cor, cor - ri al - lo sde - gno cor - ri al - lo sde - gno.
S II
- ri mio cor, cor - ri al - lo sde - gno cor - ri al - lo sde - gno.
B
cor - ri al - lo sde - gno cor - ri al - lo sde - gno.
bc

Alla Signora Palatia Bernabei virtuosa in questa professione

[XII] Balletto detto La Bernabei




14
CORRENTE
17
20
23
26
29

Cenni sulle attività musicali dei monasteri di sant'Anna e santa Chiara di Jesi attraverso i libretti delle cantate per monacazione*

di *Lucia Fava*

Nella Biblioteca 'Planettiana' di Jesi è conservato un piccolo nucleo di libretti a stampa di cantate per monacazione che coprono un arco temporale di poco più di un secolo (1700-1805). Tali libretti si presentano in più tipologie: 1) opuscoli di poche pagine che contengono una singola cantata scritta in occasione dell'ingresso in convento 2) miscellanee che contengono più cantate, ma anche rime non destinate alla musica - sonetti, odi, canzoni, madrigali - rivolte a più monacande 3) miscellanee come le precedenti, ma contenenti anche rime di varia destinazione (orazioni funebri, rime per nozze, rime per monacazioni, libretti di oratori, omaggi di vario tipo a personalità illustri).

A questo nucleo di cantate se ne aggiungono altre due conosciute solo attraverso la segnalazione di Antonio Gianandrea,[1] in quanto non presenti nei cataloghi della biblioteca jesina, e altre quattro conservate, secondo quanto risulta dal catalogo Sartori,[2] presso la Biblioteca 'Oliveriana' di Pesaro, ma ugualmente non presenti nel catalogo digitale di quest'ultima istituzione. Di questo gruppo di sei cantate quindi non si sono potuti esaminare gli esemplari e se ne è venuti a conoscenza solo attraverso i frontespizi riportati dai due studiosi. Da quelli delle due pubblicazioni riportate in Gianandrea esse sembrano del tutto simili alle altre che si ha avuto modo di consultare, anche se *Armonici concerti per la vestizione…di Vittoria Guglielmi* del 1701 potrebbe non contenere rime per musica, nonostante il titolo: infatti l'analoga intitolazione di un opuscolo conservato alla 'Planettiana' (*Armoniosi Concerti …Giovanna Battista Nobili,* 1702) ad un più attento esame risulta ingannevole in quanto contiene solo sonetti, forma poetica che non sembrerebbe la più comune ad accogliere la musica. Le rime per cantate destinate ad essere intonate presentano infatti una precisa fisionomia formale che le vede articolarsi

*Questo saggio è nato sulla scia della ricognizione dei libretti della Biblioteca 'Planettiana' di Jesi eseguita da Gabriele Moroni nell'ambito del censimento dei fondi musicali marchigiani avviato dall'A.Ri.M. in collaborazione con la Regione Marche e con il patrocinio di IAML Italia. Il primo censimento, realizzato tra il 1985 e il 1996, è ora in fase di aggiornamento. Ringrazio Gabriele Moroni per avermi segnalato diverse fonti e in taluni casi fornito le riproduzioni dei libretti qui esaminati, che trovano tutti riscontro nel suo saggio pubblicato in questo stesso volume.

[1] Antonio Gianandrea, *Della tipografia jesina dal suo rinnovamento sullo scorcio del secolo XVI insino alla metà del presente,* «Il Bibliofilo» n. 7, 1886, pp. 23-26, 54-55 e 111-115; n. 8, 1887, pp. 69-71 e 84-87; e n. 9,1888, pp. 25-32: pp. 70-71

[2] Claudio Sartori*, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici,* Cuneo*,* Bertola & Locatelli, 1990-1994

in versi sciolti, settenari ed endecasillabi, e versi misurati, corrispondenti musicalmente a recitativi e arie. L'altra pubblicazione segnalata da Gianandrea contiene sicuramente versi per musica, e ciò si evince dalla descrizione del contenuto che ne dà lo studioso.

Riguardo invece alle quattro cantate citate da Sartori e la cui conservazione è attribuita alla 'Oliveriana', si tratta con sicurezza di poesia destinata alla musica, essendo specificata nel frontespizio delle composizioni la denominazione 'cantata'.

Si dà un elenco completo delle cantate, molte delle quali non sono presenti nel catalogo di Claudio Sartori, in *Appendice 1.*

Queste composizioni hanno origine dalla consuetudine, propria delle famiglie nobili, di predisporre in occasione della monacazione di una figlia, o sorella, o nipote, degli opuscoli a stampa contenenti rime, che potevano anche essere destinate alla musica, e che spesso erano dedicate al vescovo di Jesi o a quegli esponenti del clero che officiavano la liturgia.[3] Le circostanze per l'offerta di rime e versi non si limitavano alle monacazioni: tra il 1600 e il 1800 era consuetudine offrire omaggi poetici in occasione di matrimoni, cavalierati, funerali, magistrature civiche, lauree; la stampa di tali doni poetici sottolineava l'eccezionalità dell'occasione celebrativa.[4] Le cantate oggetto del presente studio furono composte per la cerimonia della vestizione, come si evince dai frontespizi.[5]

Gli autori dei testi spesso non sono esplicitati, o nel caso lo siano, coincidono con nomi di eruditi locali; nelle prefazioni delle miscellanee si tiene poi a specificare che le rime pervenute come fogli volanti sono rilegate con l'unico criterio del loro ordine di arrivo al curatore dell'iniziativa editoriale (un padre, o un fratello, o uno zio, della fanciulla in procinto di prendere i voti; in un caso sono le monache parenti già in monastero-zie, cugine-le titolari di tale iniziativa).[6] Nessuna traccia, nelle cantate per musica, dell'intonazione: solo in rari casi si fa riferimento al compositore, quasi sempre un musicista locale, e ciò fa ipotizzare che la composizione potesse essere affidata anche alle monache che avrebbero accolto la monacanda. Un elemento lega infatti queste cantate: la gran parte di esse è dedicata a fanciulle in procinto di entrare in due monasteri jesini, quello di santa Chiara e quello delle benedettine di sant' Anna, cioè nei due più importanti e ricchi della

[3] Nel frontespizio della cantata per Piera Maroni, dedicata al vescovo di Jesi Antonio Fonseca, è detto esplicitamente "… per le di cui mani nel nobilissimo Monistero di sant'Anna riceve l'abito religioso di san Benedetto la signora Piera Maroni ...". (cfr. *Appendice 1*, n. 17).

[4] Per il secolo XVIII sono state catalogate, ad esempio, più di millecinquecento commemorazioni poetiche di cerimonie nuziali secolari (cfr. Olga Pinto, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799*, Firenze, Olschki, 1971). Sulla natura effimera di tali pubblicazioni, la cui vita coincideva con il solo giorno della cerimonia e che spesso neppure venivano lette, cfr. Gian Ludovico Masetti Zannini, *Composizioni poetiche e trattatelli spirituali per monacazioni benedettine del Settecento,* in *Settecento monastico italiano*, Atti del I Convegno di studi storici sull'Italia Benedettina (Cesena, 9-12 settembre 1986) a cura di Giustino Farnedi e Giovanni Spinelli, Cesena, Centro Storico Benedettino Italiano, Badia S. Maria del Monte, 1990, pp. 581-597: 584 e 593.

[5] La monacazione prevedeva almeno due cerimonie: la vestizione e la professione solenne dei voti. Tra i due riti di passaggio doveva trascorrere almeno un anno, secondo quanto stabilito dal Concilio di Trento. Queste cerimonie, specie per le fanciulle nobili, erano vissute come una trasposizione sul piano religioso del matrimonio di stampo laico, ed erano un'occasione per ostentare ricchezza e potere da parte delle loro famiglie. La terza e ultima cerimonia nei riti di passaggio era la solenne consacrazione delle vergini che poteva avvenire solo dopo il compimento del venticinquesimo anno di età.

[6] La cantata n. 1 dell'*Appendice 1* dedicata a Margherita Honorati nasce infatti per iniziativa delle "parenti monache in santa Chiara" come si legge in calce al libretto.

città. Delle cantate prese in esame infatti solo due sono per fanciulle che entrarono nel monastero della santissima Annunziata,[7] mentre tutte le altre sono per monacazioni che avvennero nei due istituti religiosi sopra citati, riservati prevalentemente alla nobiltà.

Che a sant'Anna e santa Chiara le attività musicali rivestissero una importanza particolare è testimoniato dai molteplici riferimenti alla presenza di monache 'cantore' o 'cantatrici', spesso definite anche 'celeberrime', nei frontespizi di alcuni oratori che in questi monasteri furono eseguiti. Da una loro disamina risulta evidente che almeno nei primi anni del XVIII secolo l'attività musicale dei due monasteri fosse molto viva: sant' Anna e santa Chiara sembrano infatti gli unici due istituti religiosi impegnati nell'esecuzione di oratori, seguiti dopo il 1715 dalla Confraternita della Morte.[8] Le circostanze delle esecuzioni sono talune festività religiose, con una particolare preferenza per quella di santa Caterina e di san Pietro martire. Anche in questo caso i compositori non vengono mai citati, e ciò non fa escludere che le monache stesse potessero essere le compositrici, oltre che le esecutrici. In tre oratori viene indicato l'organico vocale:[9] accanto al soprano e al contralto sono indicate anche le voci del tenore e del basso, che fanno porre degli interrogativi sulle modalità di esecuzione; se per la voce del tenore si può facilmente immaginare l'uso di una voce femminile scura, ciò risulta più improbabile per il basso, anche se questo registro, in tessitura non troppo grave e denominato 'bassetto', poteva essere contemplato anche in composizioni concepite per organici tutti al femminile.[10]

La perizia musicale delle monache di santa Chiara è evidenziata anche da Tomaso Baldassini, autore di una storia della città di Jesi: "...Convento di santa Chiara, cospicuo per la Nobiltà, per la magnificenza della Fabbrica, per l'osservanza regolare, e superbissimi apparati ecclesiastici, ove essendo ben provisti di Eccellenti Cantatrici, in ogni solennità, che celebrano, concorre la Città tutta….."[11]

Un riferimento alle attività musicali di santa Chiara è presente anche in uno studio di Craig A. Monson sui monasteri femminili di Bologna:[12] nel 1653 le monache di santa Chiara di Jesi cercano un'organista a Bologna (città a cui spesso si rivolgevano

[7] Cfr. *Appendice 1*, nn. 25 e 31. Al monastero di santa Chiara, nato nella seconda metà del 1500, nell'anno 1664 si affiancò un altro monastero di clarisse, quello della santissima Annunziata, riservato a fanciulle di estrazione sociale più umile, mentre santa Chiara continuava ad ospitare fanciulle nobili richiedendo doti molto elevate. Le due ragazze a cui sono dedicate le cantate nn. 25 e 31 erano comunque entrambe di estrazione aristocratica, e pertanto sicuramente destinate a divenire coriste. Nel 1838 i due monasteri si unificheranno, e per questa occasione verranno stese nuove costituzioni, approvate nel 1847 dal vescovo Cosimo Corsi. Cfr. Anna Maria Genco et alii, *Per sempre di fronte agli occhi. Storia del monastero della ss. Annunziata di Jesi*, Jesi, Stampanova, 2013.

[8] Cfr. A. Gianandrea, cit., p. 28-31. Nella seconda metà del secolo dai frontespizi di un paio di oratori conservati alla 'Planettiana' (*Il Tobia*, e *Giuseppe riconosciuto*) si ricava che furono eseguiti nel teatro della città.

[9] Cfr. *Appendice 2*, nn.13, 14, 15

[10] Cfr. Carlo Vitali, *«La scuola della virtù delle Zitelle». Insegnamento e pratiche musicali fra Sei e Ottocento presso il Conservatorio degli Esposti di Bologna*, in *I Bastardini. Patrimonio e memoria di un ospedale bolognese*, Bologna. Edizioni AGE, 1990, pp. 105-137: 128

[11] *Notitie historiche della reggia Città di Jesi nelle quali si dà notitia della dilei origine, suo Fondatore, suoi Eroi, Vescovi, Governatori, e politico Governo. Opera di Tomaso Baldassini, sacerdote della Congregatione dell'Oratorio di detta Città. Dedicate all'eminentissimo e reverendissimo sig. cardinale Francesco Barberino Protettore di essa*. In Jesi, 1703, nella stamperia di Alessandro Serafini, p. 161. Invece nelle *Constitutioni per le monache di santa Chiara della città di Jesi* (Jesi, Claudio Percimineo, 1687) non si fa cenno alle attività musicali di questo monastero.

per motivi analoghi)[13] e viene loro proposta Chiara Marchesini, bolognese, 20 anni. Le suore, formulando poi una petizione alla Congregazione dei Vescovi e dei Regolari per consentire l'ammissione in convento della ragazza senza la dote, includono la testimonianza dettagliata non solo della sua buona reputazione, delle sue doti e dello stato di salute ma anche una lettera di referenze del suo maestro di musica. Chiara Marchesini infatti aveva avuto come insegnante Giacomo Predieri, vice maestro di cappella a san Petronio, che scrive di lei:

> Chiara Marchesini mia scolara nella Proffessione della Musica è ben pratica, sì nell'Organo come nell'accompagnare, et nel rispondere al Coro; e ben capace de Tuoni. Intelligente nel contrapunto. Canta con voce non molto piena, ma gustosa, e delicata, et è in stato tale, che quando li sarà dato avanti alcuna compositione tanto del suonare come cantare, come l'havrà transcorsa, una ò duoi volte la farà sicura, ancorché difficile, e conseguentemente sarà abile à partecipare della sua virtù in altra persona.[14]

Il riferimento di Predieri alla capacità della ragazza di trasferire ad altri le proprie competenze è l'aspetto che più doveva interessare le monache jesine: a fronte di un apprendimento musicale che per la maggior parte di esse avveniva solo in convento, grazie all'insegnamento delle consorelle, avere a disposizione una monaca musicista con una solida preparazione conseguita grazie agli studi con un valente maestro era una garanzia per l'intero monastero e un riferimento per le sue attività musicali.[15] Il cenno poi alle sue conoscenze contrappuntistiche fa immaginare che oltre al canto piano nel monastero si praticasse anche quello figurato. Quanto fosse importante che la Marchesini tenesse vive ed aggiornate le proprie competenze musicali è testimoniato dal fatto che un anno dopo, nel novembre 1654, ottenne dalla Sacra Congregazione una licenza per tornare a Bologna a studiare con il suo maestro "per rendersi maggiormente habile al servizio del coro di quel Monastero".[16]

---

[12] Craig A. Monson, *Ancora uno sguardo sulle suore musiciste di Bologna*, in *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Atti del Convegno storico internazionale (Bologna, 8-10 dicembre 2000) a cura di Gianna Pomata e Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 3-26.

[13] C. Vitali, cit., pp. 126-127, documenta del resto proprio nel XVIII secolo una fitta rete di scambi tra l'Ospedale degli Esposti di Bologna, dove era radicata una solida tradizione di educazione alla musica rivolta alle bambine e ragazze che vi risiedevano, e i monasteri della Marca, che attingevano spesso a questa istituzione per i loro bisogni musicali di monache 'organiste' e 'cantore'.

[14] C. A. Monson, cit., p. 5

[15] Anche negli Ospedali veneziani degli Incurabili, dei Mendicanti e dei Derelitti, che ospitavano orfane, nel corso del '700 vennero accolte ragazze "adulte" (dai 16 ai 20 anni) anche non orfane già provviste di solide competenze musicali o naturalmente predisposte al canto per tenere alto il livello delle compagini musicali di quelle istituzioni e per insegnare alle bambine più giovani. Ciò non avveniva nell'Ospedale della Pietà, destinato solo ai trovatelli. Cfr. Charles Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979, pp. 149 e 153. Cfr. anche Pier Giuseppe Gillio, *«Alquanto adulte, ma capacissime al canto»: le figlie di coro non provenienti dal ruolo delle orfane negli Ospedali dei Derelitti, degli Incurabili e ei Mendicanti (1730 ca-1778)*, in *La musica negli Ospedali/Conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento*, Atti del convegno, Venezia, 4-7 aprile 2001, a cura di Helen Geyer e Wolfgang Osthoff, Centro tedesco di studi veneziani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, pp. 403-423. Questo sistema didattico piramidale, che utilizzava le "putte grandi" per insegnare alle piccole, diffuso anche alla Pietà, permetteva di risparmiare sulle spese per il maestro di musica, a cui era affidato solamente l'incarico di comporre e dirigere. Evidentemente la stessa prassi didattica era applicata anche nei monasteri.

[16] C.A. Monson, cit., p. 5

Il caso di Chiara Marchesini non fu un episodio isolato, se ancora molti anni dopo, il 20 febbraio 1730, il monastero di santa Chiara di Jesi inoltra una petizione alla Sacra Congregazione per far entrare senza dote due sorelle musiciste bolognesi, Elena e Alessandra Raghetti.[17] Un altro monastero di Jesi (forse sant'Anna?) nella stessa data inoltra un'altra petizione per l'ingresso di un'altra ragazza, Maria Felicita Ronchetti (che potrebbe essere una terza sorella).[18] I motivi per cui queste fanciulle accettavano di entrare in monasteri così lontani dalla propria famiglia sembra fossero la mancanza di posti e le alte doti richieste dai conventi bolognesi, doti che potevano essere sostenute solo da famiglie facoltose; la Marchesini era infatti figlia di un barbiere veneziano, residente da tempo a Bologna.[19] Una particolare perizia musicale e l'impegno della monaca nell'insegnamento alle consorelle potevano dunque essere elementi sostitutivi della dote che normalmente doveva accompagnare l'ingresso della ragazza in convento; la sua presenza, anzi, e il suo ruolo, venivano ad assumere come già evidenziato una certa importanza, perché permettevano di tenere alto il livello musicale del monastero anche in assenza di un maestro di musica proveniente dall'esterno, figura vietata dappertutto ma a cui a volte si faceva ricorso ugualmente, pur senza permesso.[20]

Le mansioni che la suora organista svolgeva, i suoi incarichi e il ruolo di insegnante verso le consorelle costituivano quindi un'attività abbastanza impegnativa che veniva remunerata con sconti o addirittura con esenzioni dal pagamento della dote. Monson suggerisce che questi impegni fossero addirittura sentiti come un lavoro vero e proprio, da cui le monache chiedevano di essere esonerate se fossero cambiate le loro condizioni economiche (magari per una eredità) e quindi non appena potevano permettersi di pagare la propria dote.[21] Gli impegni musicali delle monache musiciste vanno quindi visti, realisticamente, come dei servizi da svolgersi per proprio tornaconto e convenienza, e non per spontaneo interesse.

Il nome di Chiara Marchesini compare anche tra le carte dell'Archivio Diocesano di Jesi insieme a quello di altre consorelle in occasione della visita pastorale al monastero di santa Chiara del 27 gennaio 1698. Insieme a lei ("Chiara Victoria di Marchesinis Bononiensis") di anni 57,[22] musica e canterina, sono presenti anche le sorelle Gamberini,

[17] *Ivi*, p. 7
[18] *Ibidem*
[19] *Ivi*, p. 5
[20] Ad esempio nel 1636 le monache di sant' Anna chiedono come maestro di musica don Bertolino, rettore di santa Maria di Mosciano (Archivio Diocesano di Jesi – d'ora in poi ADIe- Busta 174, II, cc. sciolte); e ancora nel 1797 le stesse monache chiedono un prete esperto di musica per insegnare loro il canto (*Ivi*, Busta 335, cc. sciolte). Per il ricorso a maestri di musica esterni nei monasteri femminili anche in altre zone d'Italia cfr.: per Bologna C. A. Monson, cit., p. 6 e C. Vitali, cit., p. 117; per Milano Jane Bowers, *The Emergence of Women Composers in Italy, 1566-1700*, in *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, edited by Jane Bowers and Judith Tick, Board of Trustees of the University of Illinois, 1986, pp. 116-167: 145; per Palermo Ilaria Grippaudo, *Donne e musica nelle istituzioni religiose di Palermo fra Rinascimento e Barocco*, in *Celesti sirene II- Musica e monachesimo dal Medioevo all'Ottocento,* Atti del secondo seminario internazionale (San Severo, 11-13 ottobre 2013), a cura di Annamaria Bonsante e Roberto Matteo Pasquandrea, Barletta, Cafagna Editore, 2015, pp. 429-470; per Venezia Ch. Burney, cit, p. 97 e Franco Rossi, I*n margine agli Ospedali: i versetti per la vestizione*, in *La musica negli Ospedali/ Conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento*, cit., pp. 219-236: 226.
[21] C. A. Monson, cit., p. 4
[22] Se nel 1653 Chiara aveva 20 anni, è evidente che le date di nascita deducibili dal documento citato da Monson e da quello citato qui non coincidono.

Cecilia di anni 60, organista, e Maria Maddalena, di anni 58, panettiera e cantatrice, e le tre sorelle Franciolini: Adriana Costanza di anni 53, cantatrice e dispensiera; Maria Caterina di anni 50, cantatrice e Anna Vittoria, di anni 47, cantatrice e sacrista.[23]

Un altro nome che emerge dalle carte di santa Chiara l'anno precedente è quello di Elisabetta Rosa Filippini, ammessa anche lei senza dote perché "virtuosa nel canto e nel sono";[24] a sant'Anna invece alle stesse condizioni fu ammessa Apollonia Agata Zagretti romana, di anni diciannove, "per esser mancata l'organista e perché non solamente è esperta nel suono dell'organo, e violino, ma anco nel canto."[25]

Si tratta di musiciste, magari molto talentuose nelle attività compositive, oltre che in quelle performative, appartenenti ad un mondo sommerso; la perizia musicale in senso lato, e in particolare la perizia compositiva, erano messe al servizio della liturgia e in alcun modo potevano manifestarsi nel mondo esterno; tuttavia qualcosa della competenza musicale e del talento di queste monache doveva trapelare, nonostante la vita di clausura, se nelle fonti sopra citate emerge il riferimento alla loro celebrità. Analogamente a quanto succedeva in monasteri di altre zone di Italia (penso a quello di santa Cristina della Fondazza a Bologna o a quello di san Vito a Ferrara)[26] le monache pur non mostrandosi apertamente ai fedeli e restando sempre dietro delle grate tenevano cerimonie in cui si esibivano con il canto e con la musica ed erano apprezzate e conosciute in tutta la città, come evidenziato dallo storico Tomaso Baldassini.[27]

La perizia musicale delle monache di santa Chiara è sottolineata nel verbale relativo alla visita pastorale del 15 giugno 1698, dove le monache sono definite "espertissime nell'arte musicale di qualunque genere."[28] La loro perizia non fece dubitare il vescovo Alessandro Fedeli sulla necessità di ristrutturare il luogo in cui le monache erano solite fare musica, ampliandolo, abbellendolo con ornamenti lignei e riparando l'organo:[29] l'estensione del luogo e delle grate per la lunghezza della chiesa, cui si fa cenno, fanno supporre che si volesse far percepire e diffondere meglio in chiesa il loro canto.

[23] ADIe, Serie III, *Visite Pastorali*, Busta 33 vol.72, cc. sciolte

[24] *Ivi*, Busta 335, carte sciolte

[25] *Ibidem*. Il riferimento allo strumento ad arco fa supporre che fossero utilizzati oltre all'organo anche altri strumenti. Anche se non relativo ai due monasteri presi in considerazione in questo studio, vale la pena qui citare una annotazione relativa al monastero jesino della santissima Annunziata, che tra l'altro fu la destinazione, come già detto, di due fanciulle a cui furono dedicate due cantate (cfr. *Appendice 1,* nn. 25 e 31): nel 1698 avendovi preso i voti la monaca Marchetti, senza dote, si annota che "il coro della musica è accresciuto d'un'altra virtuosa, conforme al bisogno del monastero", in quanto la ragazza è "esperta nel canto e nel suono, al fine di istruire le altre che hanno questa attitudine" (ADIe, Busta 335, cc. sciolte). Quindi certamente anche nel monastero della santissima Annunziata erano attive monache musiciste, pur essendo le fonti a noi pervenute nettamente inferiori rispetto a santa Chiara e sant'Anna.

[26] Per santa Cristina cfr. Craig A. Monson, *Voci incorporee. Musica e cultura in un convento italiano della prima età moderna*, Bologna, Bononia University Press, 2009; per san Vito cfr. J. Bowers, cit., pp. 125-128, 141-143

[27] Vedi nota 11

[28] ADIe, Busta 33 vol. 72, 15 giugno 1698, cc. sciolte: "…Sunt enim inter moniales musice artis omnisque generis concentus, ac soni experitissime…"

[29] *Ivi*, Busta 33 vol. 72, 15 giugno 1698, cc. sciolte: "…Mandavit locum ubi armoniarum cantum exercent Moniales tamquam angustum dilatari, et cum decenti ornari ligneo, cratisque spissis foraminibus refertis extendi extra murum ecclesiam versus ad longitudinem lateris, vel cubitis, preter eum, quae nunc occupat situm. Reaptari organum iam fere dissonum, ac inutile. Chori maioris cratem, ubi divina recitantur officia novo, ac decentiori ligno fabrefieri, ac refici". (La stessa annotazione risulta in ADIe, Busta 33 vol. 73, cc. sciolte)

Le cantate

Come già accennato, di queste composizioni non è rimasta traccia della intonazione musicale; dall'articolazione metrica e da pochi altri riferimenti si possono comunque trarre informazioni riguardo alla musica.

I libretti si articolano infatti in versi sciolti, settenari ed endecasillabi, e versi misurati, cosa che fa immaginare la loro resa musicale in forma di recitativi, che nella maggior parte dei casi aprono la composizione, ed arie. Raramente in apertura e/o in chiusura si trovano anche dei cori; il più delle volte le composizioni sono concluse da sezioni di insieme, a due o a tre voci. Infatti solo poche cantate sono solistiche, prevedendo la maggior parte di esse l'intervento di due voci, e più raramente tre, organico più consono a impersonare il dialogo tra più personaggi. Soltanto nella cantata dedicata ad Anna e Ginevra Ghisilieri[30] è dato sapere quale tipologia vocale fosse impiegata: le tre voci sono infatti designate come 'soprano', 'contralto' e 'tenore' anziché con i nomi allegorici che figurano di solito, facendo immaginare che la parte del tenore fosse cantata comunque dalle voci femminili più scure.

In pochi casi viene indicato il nome del compositore: Gaetano Pampini, in questo periodo maestro presso il duomo di Fano, è l'autore della cantata per Angela Stoppani (1733)[31]; Angelo Seaglies, maestro di cappella della Cattedrale di Camerino e autore di oratori, delle cantate per la monacazione di Caterina Ghisilieri (1762)[32] e Orsola e Francesca Foschi (s.d.);[33] Antonio Galeazzi[34] è autore della cantata per Cassandra Grizi (1747);[35] Francesco Santi, maestro di cappella della cattedrale di Jesi, di quella per Ottavia Honorati (1755);[36] e infine Agostino Romagnoli, con lo stesso incarico nella cattedrale di Jesi, delle cantate per Anna Benigni e per Silvia Sanzi, entrambe del 1803.[37]

Come si nota, si tratta per la maggior parte di musicisti impiegati in incarichi locali,[38] a Jesi o in città non troppo lontane, ad eccezione di Galeazzi.

La presenza del nome del musicista all'interno del libretto a stampa fa supporre che nell'ideazione della cantata fosse inclusa anche la commissione della musica al compositore, facilmente raggiungibile anche tramite conoscenze comuni perché attivo in

[30] Cfr. *Appendice 1*, n. 6

[31] Cfr. *Appendice 1*, n. 14. Per Pampini cfr. Marco Salvarani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, *sub voce*.

[32] Cfr. *Appendice 1*, n. 22. Seaglies è sconosciuto a tutti i dizionari musicali e appare solo nel *Dizionario Radiciotti-Spadoni*, manoscritto presso la Biblioteca 'Mozzi- Borgetti' di Macerata (Cfr. *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, a cura di Ugo Gironacci e Marco Salvarani, Ancona, Editori delle Marche Associati, 1993, *sub voce*)

[33] Cfr. *Appendice 1,* n.4

[34] Bresciano, è autore di opere rappresentate nei teatri veneziani (Cfr. www.enciclopediabresciana.it/ Ultima consultazione il 19 dicembre 2022). Contrariamente agli altri compositori, non ha evidenti legami con l'ambiente marchigiano.

[35] Cfr. *Appendice 1*, n. 19

[36] *Ivi*, n. 21. Santi fu, forse, maestro di Giovan Battista Pergolesi. È presente nel *Dizionario Radiciotti* (Cfr. *Guida,* cit, *sub voce*)

[37] Cfr. *Appendice 1,* n. 33 e n. 34. Anche Romagnoli, come Santi e Galeazzi, è sconosciuto ai dizionari musicali; il suo nome è presente nel *Dizionario Radiciotti* (cfr. *Guida*, cit., *sub voce*)

[38] Anche a Venezia sembra che per la composizione delle musiche destinate alle cerimonie di vestizione fossero chiamati musicisti attivi nelle diverse istituzioni veneziane: cfr. F. Rossi, cit., pp. 230-233.

territori limitrofi; la musica doveva essere percepita come una componente ornamentale ed accessoria nel progetto letterario-musicale, tale da non venirle riconosciuto l'onore della stampa. Tre cantate, infatti, come già accennato, si trovano all'interno di opuscoli contenenti anche rime non destinate alla musica: più di preciso, le cantate dedicate a Barbara Costanti, Girolama Pianetti e Antesina Fossa[39] sono seguite da dei sonetti, che nel primo caso elogiano le virtù canore di Barbara.[40] Non mancano poi esempi alla 'Planettiana' di opuscoli per monacazioni di natura esclusivamente poetica, a confermare che era proprio la componente letteraria ad essere considerata quella di maggior rilevanza.

La natura accessoria e volatile della musica avvalora l'ipotesi che essa non venisse

VESTENDO
L'ABITO RELIGIOSO
Nell' Insigne Monistero
DI S. CHIARA DI JESI
La Nobile Donzella
SIGNORA
CASSANDRA
GRIZJ
PATRIZIA DI DETTA CITTA'
Con prendere i Nomi
Di Maria Vittoria Francesca
Chiara Giuseppa Niccola
Aloisia Teresa
CANTATA.

Frontespizio della cantata dedicata a Cassandra Grizi

[39] Cfr. *Appendice 1,* rispettivamente n. 7, 20 e 24

[40] I sonetti sono due: I. Favolose sirene itene a mare/Ite gl'Ulissi a provocar intente/Che verace sirena oggi consente/Al labro il passeggiar note più rare.//Qui dove ergonsi a CHIARA auguste l'are/(Bella pompa dell'ESIO) ivi sovente/Spiega angelico il canto, onde la mente/La celeste armonia va a contemplare.//O sia cigno, o sirena io non saprei/Distinguer, ma quel dì ch'ebbi la sorte/ D'udirla sol tra me stupir potei.//È voce che del ciel tocca le porte/Voce infesta d'Averno ai mostri rei/Voce ch'il nome suo toglie alla morte. II. Dimmi gentil donzella, e dove, e dove/L'arte apprendesti d'incantar le genti/ Se con magia di musicali accenti/Sforzi l'orecchio a meraviglie nuove?//Forse di Tebe il gran cantor che muove/ Le piante e i sassi a fabricar portenti/Ti fu maestro, o da filati argenti/Il balsamo canoro in sen ti piove?//Lo so ben io, ch'a cantar lodi al polo/T'insegnò (quindi l'Esio oggi t'ammira)/ O armonica sirena, o un usignolo.//Ma no, tra chiostri ove virtù s'aggira/Preso dal ciel il più spedito volo/Un angel d'erudirti ebbe la mira.

stampata e non esclude che fossero le stesse monache a cimentarsi nella composizione; essendo inaccessibili gli archivi del monastero jesino delle clarisse, tuttora esistente, non possiamo tuttavia avere conferme.[41]

E' facile pensare che lo stile musicale, proprio come quello letterario dei testi, come si vedrà, risentisse dell'influenza dello stile teatrale coevo,[42] così come di quello devozionale: i recitativi erano sicuramente accompagnati dall'organo, mentre le arie sono nella stragrande maggioranza dei casi articolate in due strofette, struttura tipica dell'aria con il da capo; in qualche caso viene suggerita la ripresa della prima strofa.

La presenza della musica fa poi porre la questione della concreta esecuzione di queste composizioni: se avessero avuto natura solo poetica questi opuscoli sarebbero bastati a sé stessi, ed essendo concepiti come omaggi alla monacanda o ad un esponente del clero avrebbero potuto essere fruiti attraverso una silenziosa lettura. La presenza della musica invece determina una fase performativa, che poteva avvenire contestualmente alla cerimonia della vestizione, o in un momento successivo,[43] e a cui probabilmente si affiancavano altre manifestazioni musicali: come in altre zone d'Italia,[44] anche a Jesi la monacazione di ragazze appartenenti a famiglie nobili veniva festeggiata in maniera molto eclatante, che prevedeva non solo la preparazione e il consumo di dolci, ma anche il dispiego di un apparato sonoro non proprio sobrio:

> Le monacazioni in ispecie, frequentissime, davano luogo a spese esorbitanti ed a festeggiamenti, che si potevano considerare come vere gazzarre, tanto che nel 1709 la Sacra Congregazione del Buon Governo ingiungeva al Vescovo di Jesi di invigilare all'esatta osservanza della Bolla di papa Alessandro VII sopra le eccessive spese e sopra gli abusi che in tali congiunture si commettevano. Fra questi si notano "lo stile di regalare a Mons. Vescovo di confetture bianche nere e cere, dar mance ai cocchieri e stampar libretti di sonetti e poesie, di dare scudi dieci alle monache per il pasto, di far sonare trombe, tamburi e sparar mortaletti, apparar chiese, dispensar fiori di seta ed altre simili"[45]

I tentativi delle autorità religiose di arginare tali festeggiamenti, ritenuti poco confacenti ai voti di povertà e astinenza delle novizie,[46] avevano, a quanto pare, scarsi risultati, se

---

[41] Per la perdita delle musiche non si può sottovalutare, poi, la dispersione degli archivi monastici avvenuta in età napoleonica.

[42] La progressiva influenza del melodramma sulla musica sacra e devozionale continuerà per tutto il secolo successivo: nelle Costituzioni del Monastero della santissima Annunziata del 1847 si fa riferimento proprio all'influenza dello stile operistico sulla musica sacra: «La madre Badessa invigili affinché si eseguiscano sinfonie gravi e divote come prescrivono i Sacri Canoni. Si proibisce perciò che si traducano in musica di Chiesa le arie teatrali» (citato in A. M. Genco, cit, p. 52)

[43] Il rito vero e proprio della vestizione, professione e consacrazione prevedeva anche il canto delle monache oltre che quello del celebrante, e consisteva essenzialmente in antifone, responsori e inni secondo quanto definito dal Pontificale Romano post-tridentino di Clemente VIII pubblicato per la prima volta nel 1596 e riedito più volte nel corso del XVII secolo. Nonostante il divieto del canto figurato, probabilmente venivano eseguiti anche dei mottetti.

[44] Vedi ad esempio per Napoli Angela Fiore, *Et nunc sequimur in toto corde: riti e cerimonie di monacazione nei chiostri napoletani tra XVII e XVIII secolo*, in *Celesti sirene II,* cit., pp. 399-428; Idem, *La tradizione musicale del monastero delle clarisse di Santa Chiara a Napoli*, «Rivista Italiana di Musicologia», 50, 2015, pp. 33-60. Per Bologna: C.A. Monson, *Voci incorporee,* cit., pp. 220-228. Per Venezia: F. Rossi, cit., pp. 227-228

[45] Antonio Gianandrea, *Jesi nel primo quarto del XVIII secolo*, in *Onoranze a Giambattista Pergolesi e Antonio Sacchini a Pozzuoli: 21 settembre 1890,* Jesi, Tipografia Florio Flori, [1890?] p. 18

[46] Nelle Costituzioni del monastero della santissima Annunziata redatte dal vescovo Fedeli nel 1700 si legge: «Si concede nondimeno una modesta ricreazione alle monache con la carità dei parenti, ma l'Abbadessa

per tutto il Settecento furono prodotti testi poetici in occasione delle monacazioni delle nobildonne jesine, con tutta probabilità legati a fastosi festeggiamenti finalizzati anche alla ostentazione della ricchezza della famiglia e degni del suo prestigio.[47] Tanto più che circa metà delle cantate furono dedicate al vescovo o ad altri esponenti del clero, a dispetto della bolla papale.

Se per la composizione delle musiche ci si rivolgeva a compositori locali, anche per la stesura dei testi poetici, se non nascevano spontaneamente da parenti e amici della monacanda, potevano essere ingaggiati dei letterati del luogo. Si trovano in effetti solo pochi nomi di letterati in queste cantate: quello dell'abate Gianantonio Montanari "primario professor pubblico di belle lettere in Jesi"[48], o del senigalliese Domenico Marini "maestro di belle lettere in patria",[49] di Biagio Perazzi recanatese Accademico Placido[50] o di un tal Alessandro Cocci.[51]

Nella maggior parte dei testi il linguaggio utilizzato (di livello letterario discutibile) è molto semplice ed accessibile, ma non mancano esempi di versi più concettosi, che aspirano ad una maggiore profondità teologica o che si ispirano direttamente alle Sacre Scritture, come il testo della cantata per Maria Colocci, nella quale in calce alle pagine sono riportati in nota gli spunti dell'Antico Testamento che hanno ispirato il rimatore,[52] o quello della cantata per la monacazione di Orsola e Francesca Foschi, dove il 'Verbo' nei lunghi recitativi si esprime con una certa complessità.[53]

Scopo finale di queste cantate era suggellare l'ingresso in convento di una fanciulla che pur non avendo quasi mai una autentica vocazione tuttavia faceva questo passo con una certa convinzione, indotta dai parenti e da tutti coloro che, attorno a lei, erano preposti alla sua preparazione spirituale. Si può quindi ritenere che queste cantate coronassero quel processo di induzione alla vita claustrale che le persone, e più precisamente gli uomini, vicini a lei mettevano in atto.[54]

Un esempio di tale lavorìo psicologico è ben esplicitato nella prefazione alla cantata

stia molto avvertita che in niuna cosa si ecceda lo stato di religiosa povertà; né al di fuori né dentro la clausura apparisca segno di pompa mondana» (citato in A. M. Genco, cit., p. 37)

[47] Il carico economico di tali festeggiamenti era, naturalmente, della famiglia della ragazza, e poteva essere equiparato al costo di un matrimonio secolare; anche la dote per entrare in convento era pari o maggiore di quella usualmente data per il matrimonio. La differenza economica sostanziale tra le due condizioni consisteva nella rinuncia ai beni di famiglia che le monache spesso erano chiamate a sottoscrivere, a favore di fratelli e sorelle sposati. Dall'archivio della famiglia Ghislieri risulta, ad esempio, che Flaminio Ghislieri, per le spese per la dote monacale della figlia Costanza, fu costretto a vendere alcune terre a Pasquale Sericci, terre che poi riacquistò dal figlio di quest'ultimo (Jesi, Biblioteca Planettiana, Archivio Ghislieri, Fondo cartaceo, 14, *Instrumenta anni 1739 usque ad annum 1774*, 15 e 18 novembre 1743). Anna Ghislieri, altra figlia di Flaminio, divenuta monaca nel monastero di San Bernardino di Fossombrone, rinunciò a tutti i suoi beni a favore di Giuseppe e degli altri suoi fratelli (*Ivi*, 16 giugno 1763)

[48] Autore dei testi delle cantate per Cassandra Grizi e Ottavia Honorati (rispettivamente n. 19 e 21 dell'*Appendice 1*)

[49] Autore della cantata intitolata *La vera libertà nel chiostro* per la monacazione di Brigida Paci, n. 30 dell'*Appendice 1*

[50] Autore della cantata per Agata Ferranti (*Appendice 1*, n. 26)

[51] Autore della cantata per Lucrezia Ripanti (*Appendice 1*, n. 5)

[52] *Appendice 1*, n. 32

[53] *Ivi*, n. 4

[54] Alla cerimonia di monacazione partecipava invece solo la componente femminile della famiglia della fanciulla.

per la monacazione a sant'Anna di Piera Maroni (1740),[55] dedicata al vescovo di Jesi Antonio Fonseca. Nella prefazione, scritta dal fratello Gaspare, si legge: «Le nozze spirituali di mia sorella, alle quali hanno cospirato concordemente, e le divine inspirazioni in promuoverle, e la paterna cura, e benignità di V.S. Illustrissima in effettuarle, siccome hanno posto in perfetta calma, e consolazione lo spirito di essa …».

Era infatti importante che le monache, anche se prive di autentica vocazione, fossero persuase della bontà della 'loro' scelta e che non si sentissero forzate nell'osservare le rigide norme del convento e gli obblighi della clausura; la via da intraprendere nella loro preparazione spirituale alla vita claustrale era quindi quella della persuasione e della prudenza, adatta a perseguire uno stato di calma, pace, sicurezza, che evitava l'insorgere di ribellioni, tensioni e scandali.[56] I testi poetici delle cantate sono tutti su questa linea, esprimendo essi la fermezza, la convinzione e la serena consapevolezza della scelta; scelta che è o il fermo e scontato epilogo del conflitto tra le tentazioni terrene e la monacanda, tenace e coraggiosa vincitrice, o l'esito naturale della sua convinzione.

L'articolazione del testo nelle cantate a due voci prevede un dialogo tra altrettanti personaggi, uno dei quali è lei, la fanciulla che si sta per monacare, designata semplicemente come *Monacanda*, oppure come *Sacra Sposa*, *Donzella*, *Amante terrena*, *Vergine*, ma anche come *Nice*, ad indicare la strenua lotta vittoriosa da lei sostenuta,[57] o come *Giuditta,* eroina nel cui valore e coraggio la fanciulla viene identificata.[58]

Infatti la ragazza racchiude in sé una doppia natura, quella fisica, delicata e fragile, per cui spesso viene equiparata ad una candida colomba o a una tenera cerva, e quella spirituale, forte e determinata, sulla quale si fa leva per stimolare un orgoglio utile alla scelta della monacazione: la fanciulla è spesso dipinta come una combattente, un' "amazzone guerriera"[59] che con coraggio, forza e costanza vince le tentazioni terrene fino a trovare pace, calma, riposo, sicurezza e autentica libertà (appunto perché si svincola dai desideri mondani) nel chiostro.[60]

Il suo interlocutore è una figura spirituale e immateriale, che conforta la ragazza nella sua risoluzione (*Dio*, un *Angelo*, l'*Amore Celeste*, il *Sacro Sposo*, il *Verbo*); in due casi si scomodano San Benedetto in persona che viene ad interloquire con la monacanda,[61] o Santa Chiara;[62] oppure è presente un tal Gioachino, sommo sacerdote,[63] che dialoga con Giuditta. Meno frequentemente l'interlocutore stabilisce un conflitto con la fanciulla, e in questo caso egli rappresenta il *Mondo*, (anche *Genio del Mondo*) o l'*Inganno*, allegorie di tutto

[55] *Appendice 1*, n. 17

[56] Cfr. Craig A. Monson, *Preaching to the Choir. Arts of Persuasion in the Convents of Italy*, in *Music in Print and Beyond. Hildegard von Bingen to The Beatles*, edited by Craig A. Monson and Roberta Montemorra Marvin, University of Rochester Press, 2013, pp. 62-94; Lucia Fava, *Da 'sirena' ad 'angeletta': Maria Francesca Nascimbeni e la sua raccolta di Canzoni e madrigali morali e spirituali (1674),* «Rivista Italiana di Musicologia» 57, 2022, pp. 64-65.

[57] Come nella cantata dedicata a Brigida Paci (n. 30 dell'*Appendice 1*)

[58] Come nella cantata dedicata a Principella Franciolini (*Appendice 1*, n. 29) Il riferimento a Giuditta è presente anche in quella per Agnese Franceschini (*Appendice 1*, n. 23). Il personaggio biblico di Giuditta è uno dei soggetti preferiti dell'epoca barocca, frequentatissimo soprattutto nella poesia devozionale per musica. Cfr. Maria Veronese, *Il trionfo di Giuditta negli oratori del XVIII secolo*, in *Note sul mito*, *il mito in note. La musica e la fabula tra antichi e moderni*, a cura di Giovanni Cipriani e Antonella Tedeschi, Irsina, Giuseppe Barile Editore, 2012, pp. 295- 312.

[59] Cfr. cantata a Caterina Ghisilieri (n. 22 dell'*Appendice 1*)

[60] *La vera libertà nel chiostro* è infatti il titolo della cantata per la monacazione di Brigida Paci, in perfetta antitesi con il 'carcer terren' citato nella cantata per Orsola e Francesca Foschi (n. 4 dell'*Appendice 1*)

[61] Cantata per Ottavia Honorati, n. 21 dell'*Appendice 1.*

ciò a cui la ragazza rinuncerà e delle privazioni a cui si sottoporrà: ricorrenti i riferimenti al 'cardin ferreo' da cui si potrà uscire solo con la morte, lo sfiorire della giovinezza, il 'troncare il vago crin' e il vestire 'ruvida lana', chiari riferimenti alla cerimonia della vestizione. Ma a tali privazioni si fa cenno anche nei testi in cui l'interlocutore sostiene la ragazza e non si pone in conflitto con lei: anzi in questi casi le afflizioni del proprio corpo (a cui si aggiunge anche la rinuncia al cibo e al sonno e le fustigazioni autoinflitte) sono vagheggiate e agognate come opportunità che permetteranno di avvicinarsi alle sofferenze di Cristo.[64]

Tematiche non differenti da queste sono affrontate anche nelle sei cantate ad una sola voce, più brevi di quelle dialogate, dove però chiaramente manca la dinamicità drammatica e anche realistica del dialogo e dove invece il testo utilizza la terza persona singolare.[65] Quattro cantate, infine, presentano un dialogo a tre personaggi: sulla scia delle allegorie delle precedenti è quella per la Nobili Leopardi,[66] con il *Mondo*, *Amore Celeste* e *Vergine* a disquisire sulla scelta migliore (ma l'esito è immaginabile anche per la imparità dei contendenti); quella dedicata a Anna e Ginevra Ghisilieri[67] presenta invece, come accennato più sopra, solo l'indicazione delle voci (soprano, contralto, tenore); la cantata per Margherita Honorati[68] fa dialogare un angelo con santa Chiara e con l'infanta Margherita d'Austria;[69] quella per la monacazione di Antesina Fossa,[70] infine, è di tutte la più realistica poiché inscena un dialogo tra la monacanda e i suoi due genitori, addolorati per l'allontanamento della figliola, che vede tale dolore come un aspetto delle seduzioni del mondo terreno.

La teatralità di tali testi, soprattutto quelli a due e tre voci, è fuor di dubbio; e aggiungiamo che, nonostante la loro natura devozionale, e nonostante fossero destinati a celebrare, seppur in modo molto esteriore, un momento molto intimo e delicato della vita di una fanciulla e della sua famiglia, le influenze della poesia per musica destinata al melodramma sono innegabili. Oltre alla musicalità di taluni versi misurati, che rimandano immediatamente a stilemi metastasiani,[71] un'immagine frequentissima nella librettistica del melodramma settecentesco e che anche in queste cantate compare in ben metà dei testi è quella della nave in balìa dei flutti del mare in burrasca che soltanto il nocchiero potrà guidare verso un porto sicuro.[72] Metafora di ogni animo confuso e smarrito, preda delle passioni e lontano dalla razionalità, oppure del dolore e dello smarrimento insito costituzionalmente in ogni vita umana, da Petrarca in poi,[73] in queste cantate la navicella nel mare tempestoso rappresenta come si può immaginare la fanciulla e le tentazioni

[62] Cantata per Margherita Honorati, n. 1 dell'*Appendice 1.*
[63] Cantata per Principella Franciolini, n. 29 dell'*Appendice 1.*
[64] La *Imitatio Christi* è infatti un altro *topos* della poesia per musica devozionale.
[65] Nella cantata per Angela Moriconi (*Appendice 1*, n. 8) si usa la seconda persona
[66] Cfr. *Appendice 1,* n. 35
[67] *Ivi,* n. 6
[68] *Ivi*, n. 1
[69] Si tratta probabilmente di Margherita d'Asburgo, arciduchessa d'Austria, figlia dell'imperatore Massimiliano II d'Asburgo e di Maria di Spagna, che nel 1580 in Spagna vestì l'abito della prima regola di santa Chiara tra le Scalze Reali Francescane
[70] Cfr. *Appendice 1,* n. 24
[71] Valga come esempio, tra tanti analoghi, la prima aria della cantata a Porzia Camerata (n. 9 dell'*Appendice 1*): Caduchi tesori/non cerca, non brama/fugaci splendori/non vuole, non ama/un'alma fedel./Sol vuole, sol chiede/eterne bellezze/e armata di fede/veraci ricchezze/sol spera dal ciel
[72] Sull'aria di tempesta cfr. Cesare Fertonani, *"Vo solcando un mar crudele". Per una tipologia dell'aria di tempesta nella prima metà del Settecento*, «Musica e Storia», 5, 1997, pp. 67- 110

del mondo terreno, mentre il chiostro è il porto sicuro a cui si giungerà attraverso la guida della fede. Immagine questa molto teatrale e iconica su cui, nella cantata per la monacazione di Ottavia Honorati, è costruito addirittura l'intero testo.[74]

Stili e immagini della librettistica teatrale si mescolano quindi con altri tipici della poesia devozionale, come il coraggio dimostrato nella lotta contro il male, o la sofferenza vista come mezzo catartico di purificazione nella *Imitatio Christi*, o la natura ardente e quasi sensuale dell'amore spirituale: sacro e profano si coniugano, a rispecchiare la natura stessa delle cerimonie religiose della monacazione che tanto risentivano di elementi del mondo laico.

[73] *Sonetto CCLXXII*. Anche in Dante ricorre l'immagine del nocchiero, pur con altra accezione: "Ahi serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchier in gran tempesta" (*Purgatorio,* Canto VI, vv. 76-78). Risalendo indietro nella letteratura europea occidentale la metafora del mare in burrasca per rappresentare una crisi politica e sociale è presente in Orazio (Ode I 14*: O navis, referent in mare te novi /fluctus O quid agis? Fortiter occupa/portum. nonne vides, ut/nudum remigio latus/et malus celeri saucius Africo/antemnaeque gemant ac sine funibus/vix durare carinae/possint imperiosius/aequor? Non tibi sunt integra lintea/ non di, quos iterum pressa voces malo/quamvis Pontica pinus/silvae filia nobilis/iactes et genus et nomen inutile: O nave, ti riporteranno in mare nuovi/flutti. O che fai? Con forza resta/nel porto. Forse non vedi come/il fianco (sia) nudo di remi/e l'albero maestro (sia) ferito per l'Africo violento/e le antenne gemano e senza funi/a stento le carene possano/sopportare un mare/troppo tempestoso? Non hai vele intatte/non dei, che tu possa invocare di nuovo stretta dal pericolo/anche se pino pontico/figlio nobile di una foresta/vanterai una famiglia e un nome inutile*), e prima ancora in Alceo (Alc. fr. 326 LP: ἀσυννέτημμι τὼν ἀνέμων στάσιν·/τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,/τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὂν τὸ μέσσον/νᾶϊ φορήμμεθα σύν μελαίνᾳ /χείμωνι μόχθεντες μεγάλῳ μάλα·/πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,/λαῖφος δὲ πὰν ζάδηλον ἤδη,/καὶ λάκιδες μέγαλαι κὰτ αὖτο/χόλαισι δ' ἄγκονναι [...] :Non riesco a capire la lotta dei venti. Un'onda si rovescia di qui, l'altra di là:/nel mezzo noi siamo sballottati/con la nera nave/molto soffrendo a causa della grande tempesta/l'acqua della sentina supera la base dell'albero/la vela tutta squarciata ormai,/e ampi strappi in essa/si allentano le sartie (…)

[74] Bisogna dire però, in quest'ultimo caso, che lo stemma della famiglia Honorati di Jesi presenta tre fasce a onda; è probabilmente questa immagine che suggerisce al poeta la metafora del mare in burrasca, come del resto accade in diversi sonetti in onore di un altro esponente della famiglia Honorati, anch'essi focalizzati sulla stessa metafora (Cfr. *Lieti applausi di diversi autori nel felicissimo dottorato..del sig. Isidoro Honorati nobile di Jesi*, Macerata, Agostino Grisei, 1648 , Jesi, Biblioteca Planettiana, Archivio Honorati, *Miscellanee* 18)

[75] C. Sartori*,* cit.

[76] A. Gianandrea, *Della tipografia jesina*, cit.

APPENDICE 1: le cantate per monacazione

Qui e nell*'Appendice 2* nei titoli vengono normalizzate le maiuscole e sciolte le abbreviazioni. Vengono inoltre indicate sia la presenza delle fonti presso la Biblioteca 'Planettiana' di Jesi (I-IE), la 'Oliveriana' di Pesaro (I-PESo) e nel caso di un solo oratorio, la 'Mozzi Borgetti' di Macerata (I-MAC) sia la loro annotazione nel catalogo di Claudio Sartori[75] o nel saggio di Antonio Gianandrea.[76]

1. *Nella monacazione dell'illustrissima signora Margherita Honorati nel nobilissimo monastero di santa Chiara di Jesi sua patria cantata per musica allusiva al giglio e stelle parte del suo stemma gentilizio*, Jesi, Alessandro Serafini, 1700
   [cantata a tre voci, Interlocutori: Angelo, santa Chiara, Infanta Margherita d'Austria. In calce al libretto si legge: "In segno di devoto ossequio. Le parenti monache in santa Chiara"]
   I-IE

2. *Armonici concerti per la vestizione della signora Vittoria Guglielmi nel monastero di santa Chiara*, Alessandro Serafini, 1701
   [conosciuta solo attraverso Gianandrea]

3. *Fiori poetici dedicati al merito dell'illustrissima signora marchesa Aurelia Caterina Felice Giorgini nobile esina nel prendere l'abito di san Benedetto nel monastero di sant'Anna di detta città con li nomi ecc*., Jesi, Alessandro Serafini, 1702
   [conosciuta solo attraverso Gianandrea, il quale scrive: "l'opuscolo contiene venti sonetti e una cantata di vari autori. Dei sonetti uno è del Can. Moriconi, uno di Girolamo Berni iesini e uno del dott. Gregorio Malisardi Lettore di medicina nel Pubblico Studio di Bologna: la cantata è di un Camillo Antonio Bianchi. Precede una lettera di dedica in data 20 maggio di F. Innocenzo Manutii, che si dice 'devotiss. servitore e zio cordialissimo'. Il frontespizio è ornato dello stemma dei Giorgini"]

4. *Cantata a due voci per la solenne vestizione delle nobili donzelle signore Orsola e Francesca Foschi patrizie di Camerino nel nobilissimo monastero di santa Chiara di Jesi*, Camerino, Gabrielli, s.d.
   [cantata a due voci. Interlocutori: Verbo e Anima. Musica di Angiolo Seaglies]
   I-IE

5. *Dialogo per musica da recitarsi nell'atto dell'ingresso nel monastero di sant'Anna della signora Lucretia Ripanti*, s.l., s.e., s.d.
   [cantata a due voci. Interlocutori: Rita Teresa, Mondo. Esemplare mutilo del frontespizio. Libretto di Alessandro Cocci]
   I-IE

6. *Nel monacarsi dell'illustrissime signore Anna e Genevra Ghisilieri nobili patritie di Jesi nel venerabile monastero di santa Chiara di detta città cantata a tre voci allusivo ai nomi che l'una e l'altra prendono in tal funtione dedicata all'eminentissimo e reverendissimo signor cardinal Gioseppe Vallemani*, Jesi, Alessandrelli, 1721
   [cantata a tre voci: soprano, contralto, tenore]
   I-IE

7. *Appalusi poetici nel vestimento della signora Barbara Costanti che prende i nomi ecc, nel nobilissimo monastero di santa Chiara della regia città di Jesi l'anno MDCCXXV consacrati all'illustrissimo e reverendissimo monsignor Antonio Fonseca patrizio romano vescovo di detta città e prelato domestico e assistente al trono pontificio di nostro signore Benedetto XIII*, Jesi, Battista de' Giuli, 1725
   [cantata ad una voce seguita da due sonetti, che alludono entrambi alla virtu' del canto propria della ragazza]
   I-IE / Sartori 2305

8. *Componimenti poetici che accompagnano l'ingresso nell'esemplarissimo monastero di santa Chiara di Jesi dell' illustrissima signora Angela Moriconi patrizia della stessa città consacrati al merito incomparabile dell'illustrissimo, e reverendissimo signore monsignor Antonio Fonseca vescovo*, Jesi, Giambattista de' Giuli, 1726
   [contiene due cantate, entrambe a voce sola]
   I-IE

9. *Cantata a due voci per la monacazione della nobile signora signora contessa Porzia Camerata nell'insigne monastero di sant' Anna di Jesi militante sotto la regola di san Benedetto dedicata alla stessa signora monacanda in segno di predistinto affetto, e rispetto, dalli marchese Castore, e marchesa Giovanna Ciccolini Giorgini,* Jesi, Giovanni Battista de' Giulij, 1726
   [cantata a due voci. Interlocutori: due angeli]
   I-IE

10. *Rime nel vestire l'abito religioso di san Benedetto nel nobilissimo monistero di sant' Anna di Jesi l'anno 1729 l'illustrissima signora Lidia Ripanti co' nomi di Teresa Margarita*, Jesi, Giovan Battista de' Giulij, 1729
    [cantata a due voci. Interlocutori: Mondo, Religione]
    I-PESo / Sartori 19837

11. *Nel prender l'abito religioso nell'insigne monastero di santa Chiara di Jesi la signora Michel'Angela Candolfi cantata*, *allusivo al suo nome ed ai nomi di Maria Eletta, Chiara Francesca, che prende*, Jesi, Gio.Battista de' Giulij, 1729
    [cantata ad una sola voce]
    I-IE

12. *Rime per la vestizione dell'abito religioso di san Francesco nel nobilissimo ed antichissimo monistero di santa Chiara di Jesi l'anno 1730 della nobil signora Paola Ripanti […] Cantata a due voci allusiva ai nomi di Clotilde et Iride*
    I-PESo / Sartori 19839

13. *Le Muse in Gara. Per celebrare le glorie dell'illustrissima signora […] contessa Anna Camerata patrizia jesina investendo l'abito monacale nel nobilissimo monastero di sant'Anna di Jesi l'anno 1731. Cantata in occasione che prende l'abito monastico nel monastero di sant'Anna di Jesi la nobile signora Anna Camerata. Il marchese Castore Giorgini suo divoto servitore dedica alla medesima la presente cantata*
    [cantata a due voci. Interlocutori: Angelo, Donzella]
    I-PESo / Sartori 16181

14. *Componimenti poetici nel vestimento della signora Angela Barbara Francesca Saveria Stoppani cittadina della terra di Monte San Vito che prende li nomi di Anna, Teresa, Placida, Costante,Generosa, Benedetta, nel nobilissimo monistero di sant' Anna della città di Jesi*, *consagrati all'illustrissimo e reverendissimo signore monsignore Antonio Fonseca vescovo di detta città*, Senigallia, Stefano Calvani,1733
    [cantata a due voci. Interlocutori: Mondo e Donzella. Musica di Gaetano Pampini]
    I-IE

15. *Vestendo l'abito religioso di san Benedetto nel venerabil monastero di sant' Anna di Jesi l'illustrissima signora Camilla Guglielmi Baleani nobile patrizia di detta città e di quella di Siena con li nomi di donna Virginia […]Cantata pastorale a due voci consecrata al merito impareggiabile della medesima da Timalgo Eugiano Pasatore arcade (=Giuseppe Vitelleschi)* Macerata, eredi del Pannelli, 1734
    [cantata a due voci. Interlocutori: Tirsi, Timalgo]
    I-PESo / Sartori 24744

16. *Raccolta di rime nel vestire l'abito religioso di san Benedetto nell'insigne e nobile monistero di sant' Anna di Jesi l'anno MDCCXXXIV l'illustrissima signora Agnese Magagnini co' nomi*

di donna Olimpia, Francesca, Geltruda, Teresa, dedicate all'illustrissimo signore monsignore Fonseca vescovo di detta città, della santità di Nostro Signore prelato domestico ed assistente al soglio pontificio, Jesi, Giambattista de' Giuli, 1734
[cantata a due voci. Interlocutori: Angelo e Donzella]
I-IE

17. *Rime dedicate all'Illustrissimo e reverendissimo signore monsignore Antonio Fonseca vescovo dignissimo di Jesi per le di cui mani nel nobilissimo monistero di sant'Anna della stessa città riceve l'abito religioso di san Benedetto la signora Piera Maroni con li nomi di donna Anna, Placida, Benedetta, Francesca, Giuseppa, Gioachina, Eleonora del cuor di Gesù*, Jesi, Giambattista de' Giuli, 1740
[cantata a voce sola]
I-IE

18. *Componimenti poetici per la signora Anna Billi patrizia di Fossombrone che veste l'abito monastico di san Benedetto nel nobile monistero di sant'Anna della regia città di Jesi con li nomi di donna Anna Benedetta Alovisa Agnesa Bernardina*, Jesi, Giambattista de' Giuli, 1743
[contiene un "Canto" composto da quartine di endecasillabi-non articolato in arie e recitativi come le altre cantate: non è con sicurezza poesia per musica]
I-IE

19. *Vestendo l'abito religioso nell'insigne monistero di santa Chiara di Jesi la nobile donzella signora Cassandra Grizj patrizia di detta città con prendere i nomi di Maria Vittoria Francesca Chiara Giuseppa Niccola Aloisia Teresa. Cantata*, Jesi, Gaetano Caprari?, 1747
[Cantata a due voci. Interlocutori: Cristo Nostro Signore e la Nobile Donzella Monacanda. Libretto di Giannantonio Montanari, musica di Antonio Galeazzi]
I-IE

20. *Rime d'alcuni valorosi poeti per la generosa risoluzione della nobil donzella signora marchesa Girolama Pianetti di Jesi che veste l'abito religioso nell'insigne monistero di sant' Anna di detta città coi nomi di donna Maria, Giuseppa, Ottavia, Bernarda, Anna, Gioachina, Benedetta, Maura, Geltruda, Scolastica,* Jesi, Giambattista de' Giuli, 1749
[cantata a voce sola intitolata "L'amor profano schernito". Libretto di Giannantonio Montanari]
I-IE

21. *Vestendo l'abito religioso di san Benedetto nell'insigne ed esemplarissimo monistero di sant'Anna di Jesi la nobile donzella signora marchesa Ottavia Honorati patrizia di detta città componimento drammatico*, Jesi, Eredi Gaetano Caprari, 1755
[cantata a due voci. Interlocutori: san Benedetto e la Vergine monacanda. Libretto di Giannantonio Montanari, musica di Francesco Santi]
I-IE

22. *Cantata a due voci per la solenne vestizione della nobile donzella, signora marchesa Catterina Ghislieri patrizia esina che assume i nomi di suor Rosa Giacinta Chiara Francesca Pia Maddalena Felice Luigia Antonia Geltrude nel nobilissimo monistero di santa Chiara di Jesi,* Jesi, Eredi Caprari, 1762
[cantata a due voci. Interlocutori: Anima e Dio. Musica di Angiolo Seaglies]
I-IE

23. *Cantata ad una voce nel vestir l'abito monastico di san Benedetto nel celebre monistero di sant' Anna della regia città di Jesi sua patria la nobile donzella signora contessa Agnese Franceschini coi nomi di donna Maria Raffaella Niccola Cecilia Anna Giuseppa Geltrude Luigia Giovanna Antonia Agostina Francesca Teresa Maddalena Clementina Augusta Agnese*, Jesi, Eredi Caprari, 1763
[cantata ad una voce]
I-IE

24. *Rime in applauso alla nobil donzella Antesina Fossa patrizia esina che veste l'abito religioso nell'esemplare e nobile monistero di santa Chiara di detta città co' nomi di suor Maria Cristina Alessandra Fedele Luigia Costante Flavia Teresa consegrate al sublimissimo merito di monsignor illustrissimo e reverendissimo Ubaldo Baldassini vescovo degnissimo di detta città da Alessandro Fossa padre della monacanda,* Jesi, Eredi Caprari, 1764
[cantata a tre voci. Interlocutori: Padre, Madre, Monacanda]
I-IE

25. *Cantata a due voci per la solenne vestizione dell'abito religioso di san Francesco della nobile donzella signora Rosa Biscia patrizia di Recanati nel venerabile monistero della santissima Annunziata della regia città di Jesi con assumere i nomi di suor Maria, Aloisia, Costante, Vittoria. Umiliata al merito sovragrande dell'illustrissimo e reverendissimo monsignor Ubaldo Baldassini vescovo di Jesi patrizio della medesima città e prelato domestico della Santità Sua Clemente XIII felicemente regnante dal capitano, e Vito Biscia fratelli della monacanda,* Ancona, Pietro Paolo Ferri, 1765
[cantata a due voci. Interlocutori: Monacanda, Amor divino]
I-IE

26. *Vestendo l'abito religioso nel venerabile esemplarissimo monistero di sant'Anna di Jesi la nobil donzella signora Agata Ferranti patrizia di detta città con assumere i nomi di donna Maria Eletta, Anna, Francesca, Benedetta, Isidora, Giuseppa. Bernardino Ferranti suo affettuoso fratello le offre la presente raccolta di composizioni poetiche*, Jesi, Pietro Paolo Bonelli, 1776
[cantata a due voci. Interlocutori: Amore, Egle pastorella, coro di Amori, coro di Pastorelle. Libretto di Biagio Perazzi recanatese Accademico Placido]
I-IE

27. *Cantata a due voci in occasione che la nobil donzella signora contessa Camilla Guglielmi patrizia di Siena, e di Jesi veste l'abito religioso del patriarca san Benedetto nel venerabile monistero di sant'Anna di Jesi l'anno 1776*, Jesi, Pietro-Paolo Bonelli, 1776
[cantata a due voci. Interlocutori: Amore e Sacra Sposa]
I-IE / Sartori 4802

28. *Cantata in occasione che veste l'abito religioso di san Benedetto nell'insigne nobilissimo monistero di sant'Anna della regia citta di Jesi la signora Vincenza Lenti romana*, *che assume i nomi di donna Maria, Giustina, Anna, Benedetta, Giuseppa, Geltrude, Luigia,* Jesi, Pietro-Paolo Bonelli, 1776
[cantata ad una voce]
I-IE

29. *Cantata a due voci in occasione che veste l'abito religioso di san Benedetto nel venerbile nobilissimo monistero di sant'Anna di questa regia citta di Jesi la nobile e valorosa donzella signora Principella Franciolini patrizia di detta città che assume i nomi di donna Maria Teresa Bernardina Luigia Antonia Luzia Giuseppa Maddalena, offerta alla medesima da Lodovico e Giovanni fratelli Franciolini in attestato del loro sincerissimo affetto*, Jesi, Bonelli, 1783
[cantata a due voci. Interlocutori: Giuditta e Sommo Sacerdote]
I-IE

30. *La 'vera liberta' nel chiostro cantata in occasione che la nobil donzella signora Brigida Paci patrizia di Jesi veste l'abito religioso nell'insigne, e nobile monistero di sant'Anna di detta citta' assumendo i nomi di donna Angiola, Maria, Serafina, Benedetta, Scolastica, Geltrude, Luigia*, Jesi, Pietro-Paolo Bonelli, 1786
[Cantata a due voci. Interlocutori: Inganno e Nice. Poesia di Domenico Marini]
I-IE

31. *Cantata a due voci in occasione che veste l'abito religioso nel venerabile esemplarissimo monistero della santissima Annunziata di Jesi la nobil donzella signora Margarita Magagnini nobile del sagro romano impero patrizia di Perugia, e di Jesi*, Jesi, Bonelli, 1787

[cantata a due voci. Interlocutori: Sposo e Vergine]
I-IE

32. *Cantata a due voci in occasione che veste l'abito religioso nel venerabile nobilissimo monistero di santa Chiara di Jesi la nobile donzella signora contessa Maria Colocci patrizia di detta città che assume i nomi di suor Maria Francesca, Anna, Giuseppa, Chiara, Geltrude, Teresa, Crocefissa, Luigia, Maddalena***,** Jesi, Bonelli, 1796
[cantata a due voci. Interlocutori: Sposa e Genio]
I-IE

33. *Vestendo l'abito religioso nel nobile esemplarissimo monastero di santa Chiara di Jesi la nobile donzella Anna Benigni patrizia di detta città che assume i nomi di suor Maria, Luigia, Chiara, Francesca, Teresa, Girolama, Antonia, Vincenza, Giuseppa, Benedetta, Anna, Geltrude. Il sacerdote Domenico Benigni fratello della monacanda in contrasegno di sua vera stima e rispetto offre al sublime merito di monsignor illustrissimo e reverendissimo Carlantonio Calistri vicario generale di detta città la presente cantata posta in musica dal signor Agostino Romagnoli maestro di cappella di questa insigne cattedrale*, Jesi, stamperia Bonelli, 1803
[cantata a due voci. Interlocutori: Sacra Sposa e Mondo. Musica di Agostino Romagnoli]
I-IE

34. *Vestendo l'abito religioso nell'inclito monistero di santa Chiara della città di Jesi la nobile donzella Silvia Sanzi di Montalboddo. Giuseppe Sanzi fratello della monacanda offre al merito singolare dell'illustrissimo e reverendissimo monsignore vicario Carlo Antonio Calistri la seguente sacra cantata*, Montalboddo, Vincenzo Cherubini, 1803
[cantata a due voci. Interlocutori: Amor celeste e Amante terreno. Musica di Agostino Romagnoli]
I-IE

35. *Cantata a tre voci in occasione che veste l'abito religioso nel nobilissimo monistero di sant'Anna di Jesi la nobil donzella signora contessa Michelina Nobili Leopardi patrizia di Osimo offerta a sua eccellenza reverendissima monsignor arcivescovo Antonio Maria Odescalchi vescovo vigilantissimo di Jesi dal conte Francesco fratello della candidata,* Osimo, Domenico Antonio Quercetti, 1805
[cantata a tre voci. Interlocutori: Mondo, Amore celeste, Vergine]
I-IE

APPENDICE 2: **gli oratori eseguiti a sant' Anna e santa Chiara**

1. *Megera delusa. Oratorio sagro cantato nella chiesa delle madri reverende moniche di sant'Anna della città di Iesi l'anno 1699 celebrandosi dalla medesime la festa della gloriosa Vergine e martire santa Caterina d'Alessandria consagrato al merito sublime dell'illustrissimo e reverendissimo signor monsignore Alessandro Fedeli vescovo di detta città*. Ancona, Stamperia Camerale, 1699
[personaggi: Megera, Lucifero, Testo, san Tommaso, Rinaldo suo fratello, Teodora genitrice, Cintia, Angelo primo, Angelo secondo, Coro.
Precede una dedica all' «Illustrissimo e Reverendissimo Padre e Pastore» sottoscritta dalle «Cantore del monastero di sant' Anna»]
I-IE

2. *La Gara del Merito. Oratorio sagro cantato nella chiesa delle reverende madri di sant' Anna nel giorno della sua festa l'anno 1700 sotto gli auspici pregiatissimi dell'illustrissimo e reverendissimo signore monsignore Alessandro Fedeli vescovo di detta Città*, Jesi, Alessandro Serafini, 1700
[personaggi: Testo, san Domenico, san Tommaso, La Chiesa, L'Onore, La Gloria. Precede una dedica all' «Illustrissimo e Reverendissimo Padre e Pastore» sottoscritta dalle «Cantore del monastero di sant' Anna»]
I-IE

3. *Il martirio di Caterina la Santa. Oratorio sagro cantato nella sua festa con ogni distinzione d'ossequio celebrata nella chiesa delle madri reverende monache di sant' Anna di Iesi l'anno 1700 consagrato al merito sublime dell'Illustrissimo e reverendissimo signore monsignore Alessandro Fedeli vescovo di detta città,* Jesi, Alessandro Serafini, 1700
[personaggi: Testo, santa Caterina, Massimino Tiranno, Porfirio]
I-IE / Sartori 14937

4. *Il martirio glorioso di Caterina la Santa. Oratorio sacro cantato nella chiesa delle madri reverende di sant'Anna di Iesi il giorno della festa di detta santa l'anno 1701 consacrato al merito sublime dell'Illustrissimo e reverendissimo signore monsignore Alessandro Fedeli vescovo della medesima città della Santità di nostro signore papa Clemente XI prelato domestico, et assistente*, Jesi, Alessandro Serafini, 1701
[diverso dal precedente. Personaggi: santa Caterina, Massimino Tiranno, Faustina moglie di Massimino, Porfirio confidente e coro di Angeli]
I-IE / Sartori 15041

5. *La Giuditta. Oratorio sacro cantato nella chiesa delle madri reverende monache di sant'Anna di Iesi il giorno di festa di detta santa l'anno 1701 consacrato al merito sublime dell'illustrissimo e reverendissimo signore monsignore Alessandro Fedeli vescovo della medesima città della santità di nostro signore papa Clemente XI prelato domestico, et assistente*, Jesi, Alessandro Serafini, 1701
[personaggi: Giuditta, Abra sua confidente, Ozia principe di Betulia, Oloferne capitano degli Assiri, secondo capitano, Coro di Ebrei, Coro di Assiri.]
I-IE

6. *La gelosia di Saul. Oratorio sacro cantato nella chiesa del venerabile monastero delle reverende madri di santa Chiara dalle celeberrime cantore di esso monastero nel giorno festivo della santissima Concettione l'anno 1701 consacrato al merito sublime dell'illustrissimi e reverendissimi monsignori Alessandro Fedeli vescovo di Iesi et Orontio Salinari Lecce governatore amendue vigilantissimi prelati della medesima città,* Jesi, Alessandro Serafini, 1701
[personaggi: Saul re, Gionata figlio di Saul, Micol sorella di Gionata, David pastore. L'oratorio è dedicato agli «Illustrissimi e Reverendissimi Signori suddetti dai Sindaci del monistero di santa Chiara»]
I-IE

7. *Il trionfo di san Michele Arcangelo contro l'Antichristo. Oratorio sacro cantato nella chiesa del venerabile monastero delle reverende madri di santa Chiara di Iesi dalle celeberrime cantore di esso monastero nel giorno solenne di detta santa l'anno 1709 consagrato al merito immortale di monsignore illustrissimo e reverendissimo Alessandro Fedeli vescovo degnissimo di Iesi e prelato domestico et assistente di Nostro Signore Clemente Undecimo,* Jesi, Alessandro Serafini, 1709
[personaggi: san Michele Arcangelo, Elia, Enoc, Antichristo, Ministro dell'Antichristo. Precede una lettera di dedica, che sottoscrivono «Le cantore di santa Chiara»]
I-IE

8. *Santa Clotilde oratorio sacro cantato in occasione della festa di santa Catarina vergine e martire nella chiesa delle madri reverende monache benedettine della città di Iesi l'anno 1709 consegrato al merito sublime dell'illustrissimo e reverendissimo signor monsignor Alessandro Fedeli vescovo di detta città, prelato domestico della santità di Nostro Signor e del suo soglio vescovo assistente*, Ancona, Mancinelli, 1709
[contiene una dedica sottoscritta dalle "cantore di sant' Anna". Personaggi: santa Clotilde regina di Francia, Clodoveo re, san Remigio vescovo, Aureliano vassallo del re]
I-IE

9. *L'Abramo. Oratorio sacro cantato nella chiesa delle madri reverende monache di sant' Anna della città di Iesi l'anno 1709 in occasione della festa del glorioso san Pietro martire solennizata con ogni pompa dalli signori patentati del sant' Officio consacrato al merito immortale di*

monsignore illustrissimo e reverendissimo Alessandro Fedeli vescovo degnissimo di Iesi e prelato domestico et assistente di Nostro Signore Clemente Undecimo, Jesi, Alessandro Serafini, 1709
[precede una lettera di dedica sottoscritta dalle «cantore di sant' Anna» che, così si legge dopo la sottoscrizione, «rappresentano li personaggi di Faraone, Abramo e Sara»]
I-IE

10. *L'ape industriosa. In santa Cecilia, Vergine e Martire, per la conversione de' santi Valeriano e Tiburzio oratorio cantato nella chiesa delle madri reverende monache di sant' Anna della città di Iesi l'anno 1710 in occasione della festa di santa Caterina Vergine e Martire dalle medesime con ogni pompa celebrata al merito immortale di monsignore illustrissimo e reverendissimo Alessandro Fedeli vescovo degnissimo di Iesi e prelato domestico et assistente di Nostro Signore Clemente Undecimo,* Jesi, Alessandro Serafini, 1710
[preceduto da una lettera di dedica sottoscritta dalle «cantore di sant' Anna». Personaggi: Santa Cecilia, Valeriano, Tiburtio, Almachio]
I-IE

11. *Tomaso Moro. Oratorio cantato in occasione della festa del glorioso campione della fede san Pietro martire celebrata con ogni pompa nella chiesa delle madri reverende monache di sant'Anna della città di Iesi dalli signori patentati del sant' Offizio l'anno 1710 e consagrato al merito sempre grande dell'illustrissimo e reverendissimo signore monsignor Alessandro Fedeli vescovo di detta città prelato domestico della santità di Nostro Signore e del suo soglio pontificio vescovo assistente,* Ancona, Matteo Mancinelli, 1710
[dedica dei "Patentati del sant'Officio"]
I-IE / I-MAC / Sartori 23329

12. *Il figlio prodigo. Oratorio sagro cantato nella chiesa delle reverende madri di santa Chiara di Jesi dalle celeberrime cantore d'esso monastero nel giorno solenne di detta santa l'anno 1711. Dedicato al merito impareggiabile di monsignor illustrissimo e reverendissimo Alessandro Fedeli vescovo degnissimo di Iesi, e prelato domestico, et assistente di Nostro Signore Clemente XI*, Macerata, Silvestri, 1711
[personaggi: Padre, Madre, Figlio prodigo, Fratello]
I-IE

13. *Il martirio di santa Susanna. Oratorio a quattro voci che si rappresenta dalle reverende madri cantatrici di sant' Anna con l'occasione della festa di san Pietro martire che solennemente si celebra nella chiesa sopradetta dalli signori patentati del sant' Officio di Jesi l'anno 1711 dedicato al merito impareggiabile di monsignore illustrissimo e reverendissimo Alessandro Fedeli vescovo degnissimo di Iesi e prelato domestico et assistente di Nostro Signore Clemente Undecimo,* Jesi, Alessandro Serafini, 1711
[preceduto da una lettera di dedica sottoscritta dalle «cantore di sant' Anna». Personaggi: Diocleziano Imperatore, Serena sua sposa, Massimino loro figlio, santa Susanna]
I-IE

14. *Alessandro e Matilde prencipi reali di Scozia. Oratorio che si rappresenta dalle reverende madri le madri cantatrici di sant' Anna per la festa di san Pietro Martire che si celebra da signori patentati del sant'Ufficio consegrato all'eccelso merito dell'illustrissimo e reverendissimo sig. monsignore Alessandro Fedeli patrizio urbinate, vescovo di Iesi della santità di Nostro Signore Clemente XI prelato domestico, e del suo pontifical soglio vescovo assistente,* Jesi, Alessandrelli e Benedetti, 1712
[personaggi: Matilde, Alessandro, Angelo, Demonio. Una «dilucidazione» a pp. 5 e 6 dell'opuscolo avverte che l'argomento è tratto dall'opera del P. Rosignoli *Le meraviglie di Dio.* La dedica al vescovo Fedeli è firmata da «di sant' Anna le moniche armoniche con i loro concerti e concenti»]
I-IE

15. *Li gloriosi campioni di Christo santi Cipriano e Giustina. Oratorio cantato in Iesi dalle reverende madri di santa Chiara l'anno 1712 in occasione della festa di santa Catarina da Bologna*

dell'istesso ordine, dalle medesime celebrata nella loro chiesa consagrato al merito sempre grande degl'illustrissimi e reverendissimi signori li monsignori Alessandro Fedeli vescovo di Iesi prelato domestico della santità di nostro Signore e del suo soglio pontificio vescovo assistente e Melchiorre Maggio governatore di detta città prelato domestico della santità sua e canonico della sagrosanta Basilica Vaticana, Jesi, Alessandrelli e Benedetti, 1712
[personaggi: santa Giustina-soprano, Aurelio prefetto-tenore, san Cipriano-contralto, Demonio-basso. Precede una lettera dedicatoria sottoscritta: «Le cantore di santa Chiara»]
I-IE

16. *La Crocifissa di Barcellona. Oratorio sacro di sant'Eulalia cantato nella chiesa delle reverende madri di santa Chiara di Iesi dalle cantore di esso monastero nell'anno 1712. Dedicato al merito impareggiabile di monsignor illustrissimo e reverendissimo Alessandro Fedeli vescovo dignissimo di Iesi e prelato domestico et assistente di nostro signore Clemente XI,* Jesi, Alessandrelli e Benedetti 1712
[personaggi: santa Eulalia-soprano, Amor di Dio-tenore, Deciano Preside-basso, Fede-alto. Precede la lettera di dedica al vescovo sottoscritta dalle «cantore di santa Chiara»]
I-IE

17. *Il trionfo d'Averno riportato dal Beato Rizerio dalla Muccia di Camerino compagno e discepolo di san Francesco di Assisi, e avvocato de' febricitanti. Oratorio a quattro voci che si rappresenta dalle madri cantatrici di sant'Anna nell'anno MDCCXII coll'occasione che da un divoto verso il santissimo pontefice Pio Quinto splendore dell'inclita religione domenicana viene tributato in atto di somma venerazione e gratitudine nel solenizzare le di lui glorie nella chiesa di dette religiose consecrato al celeberrimo merito dell'illustrissimo e reverendissimo signor monsignor Alessandro Fedeli vescovo dignissimo di Iesi e prelato domestico et assistente di nostro signore Clemente XI,* Jesi, Alessandrelli e Benedetti, 1712
[personaggi: san Francesco-contralto, Lucido suo compagno-soprano, san Rizerio- tenore, Demonio-basso. Precede una breve lettera di dedica sottoscritta «le cantatrici di sant' Anna»]
I-IE

Libretti e testi di cantate, oratori e drammi per musica nella Biblioteca Planettiana di Jesi (1590-1877)*

di *Gabriele Moroni*

Il nuovo censimento dei fondi musicali nelle Marche avviato dall'A.Ri.M.-onlus nel 2021, inteso come aggiornamento di quello pubblicato nel 1996, ha costituito l'occasione per approfondire le conoscenze del patrimonio librettistico conservato nella Planettiana.[1] Ad oggi le principali chiavi di accesso per conoscere la dotazione librettistica della Biblioteca nel suo complesso sono fornite da tre strumenti di consultazione che in parte si sovrappongono, l'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), l'*Archivio musicale marchigiano* consultabile online, un *Elenco dei libretti musicali a stampa Pianetti* presente in biblioteca ad uso interno. L'utilizzo di filtri per la consultazione in SBN, e cioè l'interrogazione alla voce Libretti sotto il nome della Biblioteca, ha portato ad individuare per il periodo che va sino al 1880 una novantina di esemplari, molto al di sotto del posseduto segnalato nel censimento del 1996 (170 come numero complessivo): ciò dipende dal fatto che la chiave di accesso "libretto", introdotta dalle norme di catalogazione in tempi recenti, probabilmente non è stata ancora utilizzata in maniera uniforme, per cui ad esempio i testi di favole pastorali o di feste teatrali possono essere stati ignorati come fonti librettistiche.[2] L'*Archivio musicale marchigiano*, che si trova all'interno della sezione Regione utile nel sito ufficiale della Regione Marche, è stato creato negli anni a cavallo del 2000, è il risultato di una serie di ricerche condotte dall'A.Ri.M.-onlus grazie ai contributi o mediante convenzione con la Regione Marche; al suo interno è possibile effettuare, sotto *Ricerca documenti*, la ricerca di libretti editi o manoscritti conservati nelle singole biblioteche (se schedati all'interno della convenzione di cui si diceva). Purtroppo questo archivio online è rimasto inaccessibile per diverso tempo, contiene errori di inserimento e certamente sarà ristrutturato:[3] comprende circa

*Questo lavoro probabilmente non sarebbe stato possibile senza il generoso aiuto del personale della Biblioteca Planettiana di Jesi, in particolare la direttrice dottoressa Letizia Tombesi e il bibliotecario Massimo Caporalini, che ha consentito di abbreviare tempi altrimenti lunghissimi. Ringrazio anche Federica Riva e Graziano Ballerini per i suggerimenti.

[1] Sulle caratteristiche dell'aggiornamento del censimento e i riferimenti ai dati pubblicati nel 1996, Gabriele Moroni, *Le Marche e il censimento dei fondi musicali tra nuove fonti e sviluppo di internet*, «Quaderni musicali marchigiani» 16, 2020, a cura di Graziano Ballerini, Milano, Rugginenti, pp. 131-142.

[2] Questo tipo di indagine si può effettuare sotto la *Ricerca avanzata* partendo da https://opac.sbn.it/web/opacsbn/home. Tutti i dati di questo articolo riferiti a consultazioni online si intendono aggiornati al febbraio 2023.

[3] Conversazione del gennaio 2023 con la dottoressa Costantina Altilia, funzionario della Regione Marche.

150 titoli, in buona parte non confluiti in SBN. L'E*lenco dei libretti musicali a stampa Pianetti* conservato nella Biblioteca comprende circa 170 unità collegate al "Fondo Pianetti" (si tratta di titoli che non hanno relazione con l'elenco della Libreria Pianetti di cui si dirà): un esame del loro contenuto ha permesso di accertare che circa 25 di questi sono drammi recitati senza relazione con la musica, mentre una quindicina sono copie.

La pubblicazione di inventari in tempi recenti, la disponibilità di consultazione online di elenchi di manoscritti, la possibilità di esaminare in sede l'elenco della antica Libreria Pianetti hanno permesso di allargare notevolmente le conoscenze. La raccolta libraria Pianetti, confluita nella Biblioteca Comunale di Jesi (che ha assunto il nome di "Planettiana" nel 1990), si è formata principalmente grazie agli acquisti e alle ricerche di tre collezionisti della famiglia Pianetti, Giuseppe (1631-1709), collezionista in contatto con gli ambienti fiorentino (in particolare l'erudito Antonio Magliabechi) e veneziano, con numerosi contatti all'estero e in possesso di una licenza (con limiti) a leggere i Libri proibiti (tra i quali figuravano i testi di Pier Matteo Petrucci, di nostro interesse), Cardolo (1676-1743) e Vincenzo (1823-1885).[4] Per volontà di Cardolo fu realizzato dal frate minore Giuseppe Maria di Ancona un elenco della raccolta libraria, come si ricava dalla lettera di dedica del 12 aprile 1731 («repertoriumque complectatur jussu tuo»): tale repertorio comprendeva 15.000 titoli.[5] Nell'elenco, che è stato integrato con aggiunte successive,[6] non compaiono i libretti dell'elenco di cui si diceva (l'unico è *La Salustia* con musiche di Pergolesi, che era sotto la protezione della famiglia Pianetti) né, detto incidentalmente, i preziosi manoscritti musicali seicenteschi: sono però presenti diverse favole pastorali (probabilmente chi ha redatto l'elenco ha preso in considerazione solo testi con indicazione di autore, a parte *La Salustia*). Numerosi altri libretti sono stati individuati, attraverso procedimenti di consultazione e verifica (ad esempio quando compariva la voce *Componimenti poetici*) mediante lo spoglio di un inventario di manoscritti disponibile online e dell'esame dell'inventario degli archivi della famiglia Pianetti e di altre famiglie nobili depositati presso la Planettiana: Azzolino, Colocci Vespucci, Guglielmi Balleani, Honorati e Honorati Trionfi.[7]

L'archivio è accessibile tramite l'indirizzo https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Archivi/Musica-Cultura.

[4] Sulla Biblioteca, la sua costituzione e i fondi principali, *Biblioteca Planettiana*, Jesi, a cura di Rosalia Bigliardi Parlapiano, Firenze, Nardini, 1997 e in particolare della stessa curatrice i saggi *L'antica libreria della famiglia Pianetti e il suo uso pubblico* e *Origini e vicende storiche della Biblioteca Comunale Planettiana*, rispettivamente alle pp. 11-22 e 23-36.

[5] Sulla dotazione, *Biblioteca Planettiana* cit., nota 39 p. 22.

[6] Si ritiene che i titoli aggiunti possano essere un centinaio, fino al 1760 circa. Vi sono inoltre due elenchi completati nel 1738 (la dedica sempre a Cardolo Maria riporta 1 giugno, «calendis junii 1738») e che contengono la stessa materia; nel volume del 1731 alla c. 291r sono definiti «rubricella divisa in volumi 2». Si tenga presente che la raccolta libraria Pianetti ha poi continuato a incrementarsi, come del resto si evince dagli estremi biografici dei principali collezionisti.

[7] *L'Archivio Pianetti conservato nella Biblioteca comunale di Jesi. Inventario*, a cura di Elena Federici, Ancona, Editori delle Marche, 1995; *L'archivio Azzolino conservato dal Comune di Jesi. Inventario*, a cura di Enrica Conversazioni, Jesi, Biblioteca e Archivio Storico Comunale, 1988; *Archivio Colocci Vespucci. Inventario*, a cura di E. Conversazioni, Jesi, Biblioteca e archivio storico comunale - Assessorato alla cultura, 1990; *L'archivio Guglielmi Balleani conservato nella Biblioteca comunale di Jesi. Inventario*, a cura di E. Conversazioni, Jesi, Comune - Biblioteca comunale, 1999; E. Conversazioni, *Archivio Honorati Trionfi e Archivio Honorati di Jesi. Inventari*, s.n.t.; *Manoscritti della biblioteca suddivisi per* fondi a cura di E. Conversazioni, s.n.t. Utili per la conoscenza del patrimonio librettistico sono anche

I principali fondi librettistici, in parte indicati dalla stessa collocazione, sono i seguenti:

- "Fondo Pianetti": comprende unità appartenenti alla biblioteca Pianetti, che nel corso degli anni sono state separate assieme ad altri gruppi (ad esempio i citati manoscritti di musica) dalla dotazione libraria complessiva della famiglia, in buona parte ancora non schedata. Si tratta di libretti che coprono il periodo dalla fine del Cinquecento al Settecento e si riferiscono soprattutto all'area centro settentrionale delle Marche, a Roma e a Venezia.

- "Miscellanea Colocci", consistente in oltre 100 volumi riguardanti soprattutto Jesi e le Marche, acquistata dalla Cassa di Risparmio di Jesi nel 1954 e poi donata alla Biblioteca:[8] ad essa appartengono i libretti con segnatura "Marche…", riferiti a Jesi in primo luogo e in gran parte a Senigallia, Ancona e altre città marchigiane.

- "Fondi conventuali": in seguito al Decreto Valerio del 1861 e alle disposizioni legislative del 1866 e 1867, nel 1868 il Comune di Jesi ha incamerato le librerie dei Francescani Conventuali, degli Zoccolanti, dei Cappuccini, dei Carmelitani di Jesi (quest'ultima in particolare comprendeva opere sulla musica sacra), per un totale di oltre 7.000 volumi poi ceduti alla Biblioteca.[9] Gran parte dei libretti di Cantate e Oratori provengono da queste librerie solo parzialmente schedate, ed è certo che nuovi libretti emergeranno col prosieguo del lavoro di catalogazione.

Sparsi libretti, talora di notevole valore come ad esempio quelli manoscritti con annotazioni di Spontini, si trovano in altre collezioni.[10] Il totale dei titoli, relativamente al periodo prescelto, supera i 270 (calcolando una unità le pubblicazioni collettive e tralasciando le copie). Dal punto di vista della dotazione di libretti la Biblioteca Planettiana è una delle più ricche delle Marche, assieme alle biblioteche Oliveriana e del Conservatorio di Pesaro, la Comunale di Fermo e quella di Ascoli Piceno: di molto inferiore alla più ricca della regione, la Mozzi Borgetti di Macerata, che possiede probabilmente circa 3.000 libretti, e beninteso nemmeno lontanamente paragonabile alle grandi raccolte nazionali.

Questo gruppo di libretti, che comprende attualmente numerosi *unica* per una serie di ragioni legate alle varie raccolte sedimentate nel corso di tre secoli documenta le vicende storiche attraversate dal genere "libretto": abbiamo favole pastorali (*Gli amorosi affanni*, *Filli di Sciro*, *La finta Fiammetta*, *Mirinda, Il pastor fido*), descrizioni di intermedi (*Tre intermedii di tre attioni ridotte all'unità d'un dramma musicale*), di eventi musicali all'interno di festeggiamenti (*Il mondo festeggiante*, *Descrizione della presa d'Argo*),

---

Antonio Gianandrea, *Della tipografia jesina*, «Il bibliofilo» (1885), pp. 145-150; (1886), 23-26, 111-115; (1887), 69-71, 84-87; (1888), 25-32; (1889), 48-54; 75-81 [comprende descrizione del contenuto delle stampe pubblicate a Jesi dal 1592 al 1750]; Filippo Giochi - Alessandro Mordenti, *Annali della tipografia in Ancona 1512-1799*, Roma, 1980. Di qualche utilità, sebbene non indichi in quale biblioteca si trovino le stampe segnalate, *Cinque secoli di arte tipografica jesina. Mostra della stampa a Jesi dal 1472 al 1972. Palazzo Pianetti-Tesei, 15 aprile-13 maggio 1973*, a cura di Giovanni Annibaldi ed Edoardo Pierpaoli, Jesi, Edizioni della Biblioteca comunale, 1973.

[8] *Biblioteca Planettiana* cit., p. 32.

[9] *Biblioteca Planettiana* cit., pp. 24-27; *Le biblioteche dei conventi soppressi di Jesi*, in *Incunaboli e raccolte librarie a Jesi tra XV e XX secolo*, a cura di Rosalia Bigliardi, Edoardo Pierpaoli - Costantino Urieli, Jesi, Edizioni della Biblioteca, 1988, pp. 39-59.

[10] I libretti spontiniani, manoscritti e a stampa, citati in questo articolo, furono donati alla Biblioteca nel 1900, cfr. *Biblioteca Planettiana* cit., p. 28.

nella stragrande parte esempi con informazioni relative alle rappresentazioni (autore del testo, della musica, cantanti ecc.); possiamo quindi seguire la rapida trasformazione del libretto verso la metà dell'Ottocento quando cresce il ruolo dell'editore a scapito dell'impresario, per cui il libretto viene stampato dal primo e vengono aggiunte notizie relative a luogo data cast della rappresentazione (*Giovanna d'Arco*, 1845 e 1854; *Aroldo*, 1861), per giungere ad una forma standardizzata di libretto, stampato con il solo testo e le indicazioni di autore senza riferimenti alle rappresentazioni, cosicché esso perde il valore documentario rispetto a quelle. L'esempio più recente rinvenuto alla Planettiana con indicazioni sulla rappresentazione è *Addina* (1877), che definisce il termine ultimo qui scelto. Infine, una particolarità di questa raccolta è il buon numero di libretti di oratori e cantate che documentano una duratura tradizione nella città di Jesi nel Settecento.

La grande varietà di esempi ha però portato a interrogarsi sulla legittimità di considerare dei testi come "libretti". Come è noto il termine, da secoli diffuso a livello internazionale, si riferisce al contenuto prima ancora che al contenitore: nei suoi oltre 400 anni di vita però il genere ha conosciuto tipologie diversissime. Stante la diffusione e l'importanza assunta dal teatro musicale, la definizione è stata determinata nella maggior parte dei casi dal riferimento al mondo del melodramma;[11] del resto, ad esempio, i testi delle cantate, in quanto più brevi e destinati principalmente all'uso privato, erano più spesso lasciati manoscritti nella partitura, per non parlare della minore vitalità di questo genere nei secoli e della più ristretta diffusione sociale. Claudio Sartori, nel noto *Catalogo* che prende in esame lavori teatrali, oratori ma anche «serenate, cantate, applausi, composizioni encomiastiche per i più diversi avvenimenti, tornei, accademie, recite scolastiche […], eccetera», accetta "libretto" come termine di comodo e precisa che «Più esatto sarebbe dire: testi per musica, includendo anche quelli solo parzialmente destinati alla musica o che vogliono un ausilio musicale».[12] Tra gli esempi presi in esame nel presente elenco vi sono però testi che potrebbero appartenere all'esercizio letterario,[13] essere stati dati alle stampe per essere disponibili ad un eventuale utilizzo musicale;[14] non prevedere alcuna esecuzione;[15] oppure fanno parte di raccolte di centinaia di pagine che

[11] Così *Libretto*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, 4 voll., London, MacMillan, 1992, vol. 2, *sub voce* [in particolare, p. 1185]; Albert Gier, *Das Libretto*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2000 [in particolare: *Das Libretto – Elemente einer Definition*, pp. 15-33], Marco Beghelli, *Il libretto d'opera*, in *Il libro di musica*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 277-314. Anche *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, a cura di Ilaria Bonomi - Edoardo Buroni - Emilio Sala, Milano, Ledizioni, 2019, dedicato alla recente disciplina, è incentrato quasi totalmente sull'opera.

[12] Prefazione al *Catalogo*, p. IX; per il titolo completo, si vedano le Abbreviazioni.

[13] *Hor ch'i bei raggi d'oro in grembo a l'onde*, manoscritto, del cardinale Decio Azzolino (1623-1689), che nella forma si può definire una cantata, fa parte di una serie di lavori teatrali che costituiscono un insieme materialmente non separabile. Il testo poetico contiene indicazioni come «A 2 contralti», «A 2 sop.ni».

[14] È il caso ad esempio delle diverse edizioni delle *Poesie sacre e spirituali* di Pier Matteo Petrucci, che oltre a Sonetti, Madrigali e Canzonette, contengono Cantate e Oratori.

[15] *Il conclave del 1774* e *Il conclave dell'anno 1774*, stampati nel 1775, sono dei falsi: si noti che il 1775 era l'Anno Santo ed erano vietate le rappresentazioni teatrali. Presso la Planettiana, e non solo (ad esempio nell'Archivio comunale di Senigallia), si trovano copie manoscritte di quei testi, con varianti. Il vero autore dei testi, già attribuiti a Gaetano Sertor, sarebbe Sigismondo Chigi (1736-1793): cfr. Antonio Fiori, *Chigi, Sigismondo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 24, 1980, *sub voce*.

comprendono composizioni poetiche estranee alla musica;[16] infine alcuni testi occupano uno spazio minimo all'interno di raccolte di componimenti poetici, caso quest'ultimo per cui il termine "libretto" verrebbe ad identificarsi paradossalmente con una minima parte del libretto stesso.[17] Queste ragioni hanno spinto ad assumere un atteggiamento di prudenza nell'impiego dei termini e a usare nel titolo del presente lavoro "Testi" (non necessariamente poetici, si vedano le descrizioni dei balli e degli intermedi) accanto a "Libretti".

L'elenco che segue è stato diviso in due parti (Stampe, Manoscritti); la sezione Stampe comprende cinque colonne:

1. titolo sintetico per ordine alfabetico (non viene preso in considerazione l'articolo) con una successione di almeno tre parole iniziali e indicazione del genere (quest'ultima con caratteri normali).[18]
2. autore del testo (L) e della musica (M): i dati mancanti tacciono. I nomi vengono normalizzati facendo riferimento a SBN (ad esempio, Paccini diventa Pacini); i nomi tra parentesi quadre sono stati ricavati dai repertori.
3. luogo di esecuzione - rappresentazione e di stampa, segnalati entrambi quando non siano gli stessi; per facilitare la disambiguazione talora si è usata la lettera S in apice con significato di "stampa". Quando compare il nome della città tra parentesi quadre, significa che non è indicato ma si evince dal testo.
4. anno di stampa e anno o data di esecuzione – rappresentazione; per facilitare la disambiguazione talora si è usata la lettera S in apice con significato di "stampa". Quando l'anno di stampa coincide con l'anno o la data di esecuzione, viene omesso: la sola indicazione C1745 (*L'amante burlato* intermezzo) ad esempio significa che l'intermezzo è stato previsto per il carnevale 1745 e il libretto stampato nel 1745.
5. collocazione presso la Biblioteca Planettiana e riferimenti ai più noti cataloghi: Sartori con numero di scheda, SBN con il suo identificativo (nei due cataloghi citati, a prescindere dal fatto che l'esemplare sia indicato come presente nella Planettiana), *Archivio musicale marchigiano*. Le schede presenti in SBN contengono il collegamento diretto a Corago, che comprende solo lavori destinati al teatro ma segnala anche biblioteche non italiane e relativa esistenza di fonti digitali;[19] non tutte comprendono il riferimento al Sartori, per cui si è ritenuto utile il collegamento a questo repertorio. Dati come l'anno di stampa/rappresentazione o la città, se non citati nel libretto ma deducibili dal testo (la città ad esempio perché viene indicato il teatro, oppure riportato il luogo della vestizione monacale) sono riportati tra parentesi quadre.

[16] Oltre alle citate opere di Petrucci, vi sono due volumi di *Opere drammatiche* di Metastasio ed uno di *Poesia sacre drammatiche* di Zeno, volumi questi ultimi che non compaiono nel *Catalogo* di Sartori e non potevano essere a lui ignoti.

[17] È il caso dei testi di cantate, della lunghezza di due pagine, pubblicati all'interno di raccolte collettive di componimenti poetici celebrativi, particolarmente in occasione di monacazioni (*Rime in applauso*, *Componimenti poetici*).

[18] Per gli oratori e le cantate collegati ai monasteri di S. Chiara e S. Anna a Jesi si rimanda anche al saggio di Lucia Fava in questo stesso numero.

[19] All'indirizzo http://corago.unibo.it/libretti.

La sezione Manoscritti è divisa in 4 colonne: le prime due (Titolo; Autore) corrispondono per i criteri di redazione a quelle delle Stampe; la terza contiene Collocazione ed eventuale presenza nel Catalogo SBN (nessun dato risulta presente in AMM, mentre Sartori come noto si riferisce alle sole stampe); la quarta comprende le Note, con indicazione del periodo di stesura, riferimenti interni ed esterni al manoscritto.

Principali abbreviazioni:

&	viene impiegata per le copie dello stesso esemplare nella sola colonna Collocazione: davanti a numero significa che l'esemplare appartiene allo stesso gruppo (ad esempio «Plan. Libr. Mus.», oppure «Marche») per cui si dà per sottintesa la ripetizione della dicitura
AMM	Archivio musicale marchigiano
L	autore del testo
M	autore della musica
S	in apice: stampa (es. 1716^{S})
Sartori	*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., a cura di Claudio Sartori, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994
s.d.	senza data
stagioni	A=Autunno, C=Carnevale, E=Estate, F=Fiera, I=Inverno, P=Primavera (numeri di anno preceduti da lettere nella sola colonna relativa a esecuzione/rappresentazione)

STAMPE

1. Titolo abbreviato | 2. Autore: testo (L), musica (M) | 3. Luogo: esec. o rappr. / stampa (città indicate solo se diverse) | 4. Anno o data: stampa / esec. o rappr. (indicati solo se diversi) | 5. Collocazione // Presenza in AMM, Sartori, SBN

L'Abramo oratorio sacro | - / - | Jesi chiesa del monastero di S. Anna | 1709 | Raccolta di oratori // AMM

Accademia di musica vocale ed istrumentale | M Nicola Mancini, Giulio Stacchini, Giuseppe Banchi, F.R.P. | Jesi teatro Concordia | 1.10.1858 | Marche 2.69/7 & 63/2 & 64/5 & 67/9 & 2B0064 // SBN IT\ICCU\ANA\0004021

Accademia per musica | L Alessandro Guidi, M Bernardo Pasquini | Roma palazzo della regina Cristina | 1687^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 065 // AMM, Sartori 137, SBN IT\ICCU\MUS\0278331

Accademia vocale ed istrumentale [pp. 9-14: *A Pio IX pontefice massimo* cantata] | M Giuseppe Bornaccini | Ancona palazzo del Municipio | 26.2.1851 | Marche 2.4/17 // SBN IT\ICCU\MUS\0033008

Adamo componimento sagro | M Baldassarre Galuppi | Apiro collegiata di S. Urbano / Jesi | 1755 | Conv. Marche 274/1-7 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\015296

Adamo componimento sagro | M Baldassarre Galuppi | Jesi | 1755 | Honorati materiale bibliografico 20

Addina*, ovvero Le nozze in Pasquella* idillio comico | L Alfonso Leopardi, M Vincenzo Bruti | San Ginesio teatro / Macerata | Agosto 1877 | Marche 2B0333 // SBN IT\ICCU\ANA\0005193

Aggiunta d'arie nuove nell'opera del Giustino | - | [Bologna teatro Formagliari] | 1711^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 109 // AMM, Sartori 490

Alessandro, e Matilde prencipi reali di Scozia oratorio | - | [Jesi] | 1712^{S} / s.d. | Raccolta di oratori // AMM

Al sommo gerarca […] Pio IX inno | L Andrea Cesari | Jesi | 25.5.1857 | Marche 2.007/04 // SBN IT\ICCU\ANA\0006819

L'amante burlato intermezzi per musica | - | Jesi teatro | C1745 | Plan. Libr. Mus. 019 // AMM

L'amante di tutte dramma giocoso per musica | L Ageo Liteo [= Antonio Galuppi], M. Baldassare Galuppi | Urbino teatro de' signori Pascolini | maggio-giugno 1761 | Plan. Libr. Mus. 058 // AMM

L'amor conjugale dramma di sentimento | L Gaetano Rossi, M Johann Simon Mayr | Jesi teatro Concordia | s.d. / C1811 | Plan. Libr. Mus. 164 // SBN IT\ICCU\MUS\0000966

L'amor vince fortuna dramma per musica | - | Ancona | C1689 | Plan. Libr. Mus. 104 // AMM, Sartori 1508

L'amor volubile e tiranno drama per musica | L Giovanni Domenico Pioli | Perugia | 1709^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 146 // AMM, Sartori 1519

L'amore artigiano dramma giocoso | - | Ancona teatro la Fenice | s.d. / C1772 | Plan. Libr. Mus. 016 // AMM

L'Amore non viene dal caso opera pastorale | M Alessandro Scarlatti | Jesi palazzo priorale | C1715 | Plan. Libr. Mus. 002 & 027; GRIZI 2579 1 // AMM, Sartori 1717, SBN IT\ICCU\ANAE\040017

Gli amori tra gli odii, o sia Il Ramiro in Norvegia dramma per musica | - | Macerata teatro / Verona e Macerata | s.d.^{S} / 1695 | Plan. Libr. Mus. 075 & 076 // AMM, Sartori 1840, SBN IT\ICCU\MUS\0004202

Gli amorosi affanni favola pastorale | L Vincenzo Panciatichi | presso Fiesole, «Camerata» / [Venezia] | 1606^{S} / 1605 o *ante* | PLAN A IV 01 // Sartori 1856; SBN IT\ICCU\UBOE\130978

L'Anagilda dramma per musica | - | teatro domestico del principe di Cerveteri / Roma | s.d. / C1711 | Plan. Libr. Mus. 148 // AMM, Sartori 1876, SBN IT\ICCU\MUS\0006114

Anna Bolena tragedia lirica | L Felice Romani, M Gaetano Donizetti | Fabriano teatro / Firenze | s.d. / C1836 | Marche 2.98/10; Marche 2.98/14 (misc.) // SBN IT\ICCU\ANA\0008052

L'ape industriosa in S. Cecilia, vergine, e martire, per la conversione de santi Valeriano e Tiburtio oratorio cantato | - | Jesi chiesa del monastero di S. Anna | 1710 | Raccolta di oratori // AMM

Applausi delle virtù nell'esaltazione alla Monarchia delle Spagne… di Filippo Quinto | M Severo De Luca | [Roma] | 1701 / 1.5.[1701] | Raccolta di oratori // AMM, Sartori 2284, SBN IT\ICCU\RMLE\045712

Applausi poetici nel vestimento della signora Barbara Costanti … nel … monasterio [!] di santa Chiara della regia citta di Jesi [pp- 7-8: *Cantata morale*] | L Fatati | [Jesi] | 1725^{S} / s.d. | Conv. Marche 232/1 // SBN IT\ICCU\ANAE\015206

Armida abbandonata dramma per musica | M Michele Mortellari | Firenze teatro alla Pergola | A1785 | Plan. Libr. Mus. 037 & 038 & 152 // AMM, Sartori 2750

Arminio drama per musica | M Gioacchino Cocchi | Roma teatro Argentina | s.d.^{S} / C1749 | Plan. Libr. Mus. 062 // AMM, Sartori 2810, SBN IT\ICCU\UBOE\130944

Aroldo | L Francesco Maria Piave, M Giuseppe Verdi | [Jesi] / Milano^{S} | s.d. / *post* 27.8.1861 | Marche 2.095/08 (misc.) // AMM

L'assedio di Ancona nel 1174 | L Filippo Barattani, M Giuseppe Bornaccini | [Ancona] teatro Vittorio Emanuele | 1861 | Marche 2.18/06 // SBN IT\ICCU\MUS\0000796

Attalo dramma per musica | M Baldassare Galuppi | Padova nuovo teatro / Venezia | giugno 1755 | Plan. Libr. Mus. 059 // AMM, Sartori 3434, SBN IT\ICCU\MUS\0320389

Il barone di Torreforte intermezzi | M Niccolò Piccinni | Jesi teatro | s.d. / C1772 | Plan. Libr. Mus. 021 // AMM

Il bassà generoso farsetta in musica | M [Marcello Bernardini] | Jesi teatro del Leone | s.d. / C1787 | Plan. Libr. Mus. 025 // SBN IT\ICCU\MUS\0000776

Beatrice di Tenda tragedia lirica | L Felice Romani, M Vincenzo Bellini | Macerata teatro dei signori condomini | s.d. / E1838 | Plan. Libr. Mus. 160 // SBN IT\ICCU\MUS\0007202

Berengario re d'Italia drama per musica | L Matteo Noris | Venezia teatro S. Angelo | C1709 | Plan. Libr. Mus. 135 // AMM, Sartori 3953, SBN IT\ICCU\MUS\0011436

Berenice regina d'Egitto dramma per musica | - | Ancona teatro La Fenice | C1712 | Plan. Libr. Mus. 028 & 029 // Sartori 3974, SBN IT\ICCU\MUS\0000780

Bondelmonte tragedia lirica | L Salvatore Cammarano, M Giovanni Pacini | Senigallia / - | s.d. / F1850 | Marche 2.95/9 (misc.) // SBN IT\ICCU\MUS\0000755

La caduta del regno delle Amazzoni festa teatrale | L Giuseppe Domenico De Totis | Roma | 1690[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 115 // AMM, Sartori 4348, SBN IT\ICCU\MUS\0017611

La caffettiera astuta dramma per musica | M [Gregorio] Sciroli - Antonio Galeazzi | Jesi teatro | C1759 | Plan. Libr. Mus. 024 // AMM

Caligola delirante melodramma | L [Domenico Gisberti], M [Giovanni Maria Pagliardi] | Pesaro teatro del Sole | 1675 | Plan. Libr. Mus. 093 // AMM, Sartori 4535, SBN IT\ICCU\MUS\0319239

Cantata a due voci dedicata dalla città di Jesi ... all'Ill.mo ... Monsignore Cammillo Di Costanzo | L Marcantonio Talleoni, M Giambattista Borghi | Jesi Palazzo pubblico | s.d. / 8.2.1768 | Honorati materiale bibliografico 13

Cantata a due voci in occasione che … Camilla Guglielmi … veste l'abito religioso … nel ven. monistero di S. Anna di Jesi | - | [Jesi] | 1776 | Conv.Misc.C.36 // AMM, Sartori 4802, SBN IT\ICCU\ANAE\012113

Cantata a due voci in occasione che veste l'abito religioso nel… monistero di S. Anna di … Jesi … Principella Franciolini | - | [Jesi] | 1783[S] / s.d. | Conv.Misc.C.55 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\012160

Cantata a due voci in occasione che veste l'abito religioso nel ven. … monistero della SS.ma Annunziata di Jesi … Margarita Magagnini | - | [Jesi] | 1787[S] / s.d. | Conv.Misc.C.53 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\012174

Cantata a due voci in occasione che veste l'abito religioso nel … monistero di S. Chiara di Jesi … Maria Colocci | - | [Jesi] | s.d.[S] / 1796 | Conv.Misc.C.61 // SBN IT\ICCU\ANAE\014708

Cantata a due voci per la monacazione della … contessa Porzia Camerata nell'insigne monastero di S. Anna di Jesi | - | [Jesi] | 1726[S] / s.d. | Conv Marche 232-3 // SBN IT\ICCU\ANAE\015209

Cantata a due voci per la solenne vestizione delle nobili ... Orsola e Francesca Foschi | M Angelo Seaglies | Jesi monastero Santa Chiara | s.d.[S] [18.sec.] / s.d. | Honorati materiale bibliografico 12

Cantata a due voci per la solenne vestizione della ... marchesa Catterina Ghisilieri nel nobilissimo Monistero di S. Chiara di Jesi | M Angelo Seaglies | [Jesi] | 1762[S] / s.d. | Honorati materiale bibliografico 12

Cantata a due voci per la solenne vestizione dell'abito religioso … della ... signora Rosa Biscia … nel venerabile monistero della SS. Annunziata della regia città di Jesi | - | Jesi | s.d.[S] / 1765 | Honorati materiale bibliografico 16

Cantata a tre voci in occasione che veste l'abito religioso nel … monistero di Sant'Anna di Jesi … Michelina Nobili Leopardi | - | [Jesi] / Osimo[S] | s.d.[S] / 1805 | Conv.Misc.B.2 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\011752

Cantata ad una voce nel vestir l'abito monastico ... nel celebre monistero di S. Anna della regia città di Jesi … Agnese Franceschini | - | [Jesi] | 1763[S] / s.d. | Honorati materiale bibliografico 20

Cantata da eseguirsi coll'azione scenica … per … il battesimo di S.M. il principe Re di Roma | - | Jesi teatro Concordia | 1811[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 168; Guglielmi Balleani, b. 450/2 // SBN IT\ICCU\MUS\0294085

Cantata in occasione che veste l'abito religioso … nell'insigne nobilissimo monistero di Sant'Anna della regia citta di Jesi … Vincenza Lenti | - | [Jesi] | s.d.[S] / 1776 | Conv.Misc.B.31 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\011800

Le cantatrici villane dramma giocoso | M Valentino Fioravanti | Jesi teatro Concordia | s.d. / C1804 | Plan. Libr. Mus. 009; Marche 2.A.14 // SBN IT\ICCU\MUS\0000967

I Capuleti e i Montecchi tragedia lirica | L [Felice Romani], M Vincenzo Bellini | Senigallia teatro / Firenze | s.d. / F1830 | Marche 2.97/7 // SBN IT\ICCU\MUS\0033201

Chi troppo abbraccia niente stringe dramma giocoso | M Emanuele Guarnacci | Jesi teatro Concordia | s.d. / C1808 | Marche 2.B.154 (inv. 4128) // SBN IT\ICCU\MUS\0000739

La città di Todi liberata dalla tirannide de Goti da S. Fortunato Vescovo, e protettore dialogo per musica | L Camillo Landi, M Vincenzo Astancolli | Todi chiesa di S. Fortunato | 5.5.1696 | Plan. Libr. Mus. 101 & 136 & 140 // AMM, Sartori 5730

Clotilde duchezza [!] di Salerno ossia Gli zingari ballo tragico | - | Perugia teatro del Verzaro | s.d. / C1845-46 | Plan. Libr. Mus. 035 // AMM

Il Colombo overo L'india scoperta dramma per musica | L Crateo Pradelini [=Pietro Ottoboni] | Roma teatro di Tor di Nona | 1690[S] / 1691 | Plan. Libr. Mus. 074 // AMM, Sartori 5907, SBN IT\ICCU\MUS\0037894

Il comando non inteso, et ubbidito drama per musica | - | Venezia teatro Grimani | 1709[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 116 // AMM, Sartori 5927, SBN IT\ICCU\MUS\0011095

Componimenti poetici che accompagnano l'ingresso nel monastero di S. Chiara della illustrissima signora Angela Moriconi [pp. 5-6: *Cantata*] | - | [Jesi] | 1726[S] / s.d. | Conv. Marche 232/2 // SBN IT\ICCU\ANAE\015207

Componimenti poetici nel vestimento della signora Angela … Stoppani nel … Monistero di S. Anna della città di Jesi [pp. 5-6: *Cantata*] | M Gaetano Pampini | [Jesi] / Senigallia[S] | 1733[S] / s.d. | Conv. Marche 232/6 // SBN IT\ICCU\ANAE\015213

Componimento per musica da cantarsi la notte del SS. Natale | - | [Roma] Palazzo apostolico | 25.12.1725 | Plan. Libr. Mus. 151 // AMM, Sartori 6081, SBN IT\ICCU\RMLE\035162

La conversione di San Guglielmo duca d'Aquitania componimento sacro | L [Ignazio Mancini], M Giovanni Battista Pergolesi | Roma oratorio dei Padri della Congregazione dell'oratorio | 1742[S] / s.d. | Marche.Mus.3.B.9 // Sartori 6550, SBN IT\ICCU\MUS\0038528

La crocifissa di Barcellona oratorio sacro di S. Eulalia | - | Jesi chiesa del monastero di S. Chiara | 1712 | Raccolta di oratori // AMM

Il Dafni opera pastorale | M Alessandro Scarlatti | Camerino palazzo priorale | s.d. / maggio 1709 | Plan. Libr. Mus. 157 // AMM, Sartori 7035

Debbora cantata | L Gian Francesco Fattiboni, M Giovanni Battista Bevilacqua | Jesi convento di S. Luca | s.d. / [circa 22-24] maggio 1772 | Conv.Misc.B.52; Honorati materiale bibliografico 20 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\012060

Le delizie del secolo calpestate da S. Francesco di Paola in età tenera di tredici anni oratorio | - | Narni / Roma[S] | 1730[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 150 // AMM, Sartori 7324, SBN IT\ICCU\RMLE\041432

Descrizione della presa d'Argo e degli amori di Linceo con Ipermestra festa teatrale | L [Orazio Ricasoli Rucellai] | - / Firenze[S] | 1658[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 132 // AMM, Sartori 7644, SBN IT\ICCU\MUS\0319482

Dialogo per musica da recitarsi nell'atto dell'ingresso nel monastero … della signora Lugretia Ripanti | L Alessandro Cocci | [Jesi] / - | s.d. / s.d. [18. sec.] | Misc.C.535

Didone abbandonata drama | L Pietro Metastasio, M Leonardo Leo | Roma teatro delle Dame | s.d. / C1726 | Plan. Libr. Mus. 047 // AMM, Sartori 7758, SBN IT\ICCU\MUS\0320811

Li diporti d'amore in villa scherzo drammatico rusticale | M Pietro Paolo Laurenti | Bologna teatro del Pubblico | 1710[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 139 // AMM, Sartori 7933, SBN IT\ICCU\MUS\0323218

Le donne cangiate ossia Il ciabattino dramma giocoso | L [Giuseppe Maria Foppa], M Marcos António Portugal | Jesi teatro Concordia | s.d. / C1802 | Marche 2.89/07 (misc.) // SBN IT\ICCU\MUS\0000752

La Dori o vero La schiava fedele dramma musicale | - | - / Napoli[S] | 1665[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 091 // AMM, Sartori 8339

Dorinda in Arcadia drama pastorale per musica | - | Livorno teatro di S. Sebastiano / Pisa | E1717 | Plan. Libr. Mus. 149 // AMM, Sartori 8375, SBN IT\ICCU\BVEE\099321

I due baroni di Rocca Azzurra farsetta | M Domenico Cimarosa | Montalboddo [= Ostra] teatro della Vittoria / Senigallia | s.d. / A1787 | Plan. Libr. Mus. 061 // AMM, Sartori 8412

I due prigionieri burletta in musica | M Vincenzo Pucitta | Osimo teatro | s.d. / C1808 | Plan. Libr. Mus. 044 // SBN IT\ICCU\MUS\0000968

Emira dramma per musica | M Leonardo Leo | Napoli teatro S. Bartolomeo | E1735 | Plan. Libr. Mus. 049 // AMM, Sartori 8807, SBN IT\ICCU\MUS\0277678

L'Engelberta o sia La forza dell'amore dramma per musica | L [Apostolo Zeno] | Roma sala Capranica | C1711 | Plan. Libr. Mus. 155 // AMM, Sartori 8926, SBN IT\ICCU\UBO\4177640

L'Engelberta o vero La forza dell'innocenza dramma per musica | - | Ancona teatro La Fenice | C1712 | Plan. Libr. Mus. 045 & 152 & 156 // Sartori 8927, SBN IT\ICCU\MUS\0000779

L'enigma disciolto trattenimento pastorale in musica | - | Bologna teatro Formagliari | C1710 | Plan. Libr. Mus. 141 // AMM, Sartori 8940, SBN IT\ICCU\BVEE\076786

Erismena dramma per musica | L Aurelio Aureli | Ancona | 1666 | Plan. Libr. Mus. 129 [risulta mancante dal 17/1/2018] // AMM, Sartori 9118

Ermiona | L Pio Enea Obizzi | Padova | 1638[s] / 1636 | PLAN X XV 20 // Sartori 9160, SBN IT\ICCU\MUS\0321271

Esmeralda ballo grande romantico | - | Senigallia teatro comunitativo | s.d. / F1845 | Plan. Libr. Mus. 034 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0030491

L'estasi della natura oratorio sacro di S. Francesco di Paola | L Giovanni Pietro Onori, M Francesco Santi | Jesi chiesa della Morte | 1715[s] / s.d. | Raccolta di oratori // AMM, Sartori 9264

L'Eumene drama per musica | M Francesco Gasparini - Leonardo Leo | [Napoli] gran sala del palazzo regio | 1.10.1715 | Plan. Libr. Mus. 046 // AMM, Sartori 9369, SBN IT\ICCU\MUS\0288481

Ezzelino sotto le mura di Bassano ballo eroico tragico | - | Roma teatro Apollo | s.d. / C1835 | Plan. Libr. Mus. 041 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0030482

Il fabbro dramma giocoso per musica [comprende *L'infedeltà corretta per inganno* ballo] | M Valentino Fioravanti | Firenze teatro alla Pergola | P1791 | Plan. Libr. Mus. 043 // AMM, Sartori 9564, SBN IT\ICCU\BVEE\101440

La fata Vezella azione fantastica | M Costantino Dall'Argine - Giuseppe Garignani | Cingoli teatro condominiale | E1876 | Marche 2.95/14 (misc.) // AMM, SBN IT\ICCU\ANA\0008089

La fede in trionfo azione da cantarsi | M Girolamo Abos | Napoli sedile del nido | 1751[s] / s.d. | Honorati materiale bibliografico 17 // Sartori 9864, SBN IT\ICCU\BVEE\104660

La fede tradita, e vendicata drama per musica | M Francesco Gasparini | [Ferrara] teatro Bonacossi | s.d. / maggio 1711 | Plan. Libr. Mus. 051 // Sartori 9909, SBN IT\ICCU\RAVE\072264

La fede tradita e vendicata dramma per musica | L Francesco Silvani | Ancona teatro La Fenice | C1713 | Plan. Libr. Mus. 030 // Sartori 9912, SBN IT\ICCU\MUS\0000778

Fernand Cortez, oder Die Eroberung Mexico's Oper | L Ètienne de Jouy, M Gaspare Spontini | | - / Berlin[s] | s.d. [circa 1824[s]] / s.d. | Marche mus 3.B.7 // SBN IT\ICCU\ANA\0489883

Il feudatario dramma giocoso per musica [comprende *Il ballo de molinari*] | L Tommaso Grandi, M Giuseppe Sarti | Macerata teatro de' nobili | s.d. / C1782 | Plan. Libr. Mus. 050 // AMM, Sartori 10122, SBN IT\ICCU\MUS\0028267

Fichezio, e Vespina **intermezzi in musica a due voci** ***da rappresentarsi nell'opera intitolata Il vero amore non uvol*** **[!]** ***pulitica*** | - | Todi teatro degli Accademici stabili | 1736 | Plan. Libr. Mus. 110 // AMM, Sartori 10136

Il figlio prodigo oratorio sagro | - | Jesi chiesa di Santa Chiara / Macerata[s] | 1711 | Raccolta di oratori // AMM

Filli di Sciro favola pastorale | L Guidobaldo de' Bonarelli | [Ferrara] / - | 1607[s] / - | PLAN X X 5 // Sartori 10279, SBN IT\ICCU\NAPE\009910

La finta Fiammetta fauola pastorale | L Francesco Contarini | Padova università / Venezia[s] | C1610 | PLAN A IV 07 // Sartori 10451, SBN IT\ICCU\MUS\0033362

Fiorina o La fanciulla di Glaris melodramma semiserio | L [Luigi Serenelli Onorati], M Carlo Pedrotti | Jesi | C1856 | Plan. Libr. Mus. 036 & 163; Marche 2.94/11 // SBN IT\ICCU\ANA\0007939

Flavio Anicio Olibrio dramma per musica | M Francesco Gasparini | Jesi | C1715 | Plan. Libr. Mus. 001; GRIZI 2579 2 // AMM, Sartori 10709

La fondatione dell'ordine de Servi di Maria oratorio | L Camillo Landi, M Giovannino del Violone [= Giovanni Lorenzo Lulier] | Todi | 1699[s] / [1699] | Archivio Pianetti 57/4 // Sartori 10757, SBN IT\ICCU\MUS\

La fortezza al cimento drama per musica | - | Pesaro teatro pubblico / Bologna[s] | 1711 | Plan. Libr. Mus. 145 // AMM, Sartori 10777, SBN IT\ICCU\MUS\0003764

Il furbo contra il furbo dramma giocoso | M Valentino Fioravanti | Jesi teatro Concordia | s.d. / C1803 | Plan. Libr. Mus. 010 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0000969

Il Furio Camillo dramma per musica | L Matteo Noris, M Giacomo Petri | Roma teatro Tor di Nona | 1696 | Plan. Libr. Mus. 078 // AMM, Sartori 11144, SBN IT\ICCU\MUS\0026392

La gara del merito oratorio sagro | - | Jesi chiesa del monastero di S. Anna | 1700 | Raccolta di oratori // AMM

La gazza ladra dramma semiserio | L Giovanni Gherardini, M [Gioachino Rossini] | Ancona teatro Organari | 1822 / C1823 | Plan. Libr. Mus. 166 // SBN IT\ICCU\MUS\0027191

La gelosia di Saul oratorio sacro | - | Jesi chiesa del monastero di S. Chiara | 1701 | Raccolta di oratori // AMM

Il geloso in cimento dramma giocoso per musica | M Pasquale Anfossi | Pesaro teatro | 1776^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 052 // AMM, Sartori 11457, SBN IT\ICCU\MUS\0004779

I generosi rivali drama per musica | - | Bologna teatro Formagliari | 1680^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 092 // AMM, Sartori 11499, SBN IT\ICCU\UBOE\128522

Giannina e Bernardone dramma per musica | M Domenico Cimarosa | Macerata teatro / Fermo | 1789 / C1790 | Plan. Libr. Mus. 055 // AMM

Il Giasone drama musicale | L Giacinto Andrea Cicognini, M Francesco Cavalli | Ancona teatro | 1665^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 090 // AMM, Sartori 11816

Ginevra dramma per musica | M Antonio Galeazzi | Jesi teatro | 1733^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 026 // AMM, Sartori 11870

Li giochi di Sansone oratorio | M Pietro Paolo Laurenti | Jesi chiesa della Confraternita della Morte | [1718^{S}] / 1718 | Raccolta di oratori // AMM

Giovanna d'Arco dramma lirico | L Temistocle Solera, M Giuseppe Verdi | Senigallia teatro comunale / Milano | s.d. / F1845 | Plan. Libr. Mus. 033 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0029048

Giovanna d'Arco dramma lirico | L Temistocle Solera, M Giuseppe Verdi | Ancona teatro delle Muse / Milano | 1849 / P1854 | Marche 2.94/12 (misc.) // SBN IT\ICCU\ANA\0007961

Il giudizio di Salomone oratorio per musica | - | Urbino | 1703 | Raccolta di oratori // Sartori 12174

Il giuramento melodramma | L Gaetano Rossi, M Saverio Mercadante | Jesi teatro Concordia | 1855 / C1855-56 | Marche 2.94/06 (misc.); Marche 2.A.7 (inv. 4637) // AMM, SBN IT\ICCU\ANA\0004402

Giuseppe riconosciuto dramma sagro per musica | L Pietro Metastasio, M Agostino Dianda | Jesi teatro | s.d.^{S} / 1764 | Conv.Misc.B.50; Honorati materiale bibliografico 18 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\011838

Giuseppe riconosciuto componimento drammatico | L Pietro Metastasio, M Felice Masi | Jesi | 1769^{S} / s.d. | Honorati materiale bibliografico 20

Il Giustino drama per musica | M Tomaso Albinoni | Bologna teatro Formagliari | s.d. / P1711 | Plan. Libr. Mus. 112 // AMM, Sartori 12372

La giustizia in terra serenata | M Niccolò Bonanni | Staffolo palazzo priorale / Jesi^{S} | 1769^{S} / s.d. | Conv. Marche 264 // Sartori 12380, SBN IT\ICCU\ANAE\015281

La gloriosa morte, traslazione, e deposito di S. Medardo … dramma sagro | L Francesco Abbondanzieri, M Giuseppe Sarti | Arcevia / Jesi^{S} | 8.6.1752 | Conv. misc.B.8 // SBN IT\ICCU\ANAE\014632

Li gloriosi campioni di Christo SS. Cipriano, e Giustina oratorio | - | Jesi | 1712 | Raccolta di oratori // AMM

Imelda de' Lambertazzi tragedia lirica | L Camillo Boari, M Timoteo Pasini | Jesi teatro | s.d. / settembre 1852 | Marche 2.94/09 // AMM, SBN IT\ICCU\ANA\0007937

L'innocenza rediviva nelle ribellioni dramma | - | Fano teatro della Fortuna | s.d.^{S} / 1690 | Plan. Libr. Mus. 066 // AMM, Sartori 13348

In occasione che l'eminentissimo … cardinale Simonetti onora di sua presenza la regia città di Jesi cantata | L Gianantonio Montanari, M Antonio Galeazzi | [Jesi] | 1747^{S} / [1747] | Archivio Ubaldini 36 (66, 99, 104)

Intermezzi **in musica [*Livietta e Tracollo*]** | M Giovanni Battista Pergolesi | Jesi teatro | s.d.^{S} / 1744 | Plan. Libr. Mus. 003; Marche Mus. 3A1 // AMM

Intermezzi per l'opera scenica … Il Costanzo | - | Todi teatro degli Accademici Stabili | 1714 | Plan. Libr. Mus. 162

In una burla vengono burlati due intermezzi a tre voci | - | Jesi | s.d. / C1757 | Plan. Libr. Mus. 064 // AMM

Iphide greca dramma per musica | L Nicolò Minato, M Giovanni Domenico Partenio - Domenico Freschi - Gasparo Sartorio - Nicola Borghese - Giovanni Battista Pasquini | Ancona teatro | 1679[S] / [1679] | Plan. Libr. Mus. 094 // Sartori 12698, SBN IT\ICCU\MUS\0025416

Isacco figura del Redentore oratorio sagro | L Pietro Metastasio | Jesi | [1754[S]] / 1754 | Honorati materiale bibliografico 20

Isacco figura del Redentore oratorio sagro | L Pietro Metastasio rid. Filarco Lidio, M Gaetano Andreozzi | Jesi | s.d. / settembre 1785 | Guglielmi Balleani, b. 450/2 // Sartori 13749, SBN IT\ICCU\MUS\0000698

L'Isifile amazone di Lenno opera musicale | L Aurelio Aureli, M Pietro Porfiri | Pesaro teatro nuovo del Sole | 1697 | Plan. Libr. Mus. 143 // AMM, Sartori 13770, SBN IT\ICCU\BVEE\025656

L'isola d'Alcina dramma giocoso | M Giuseppe Gazzaniga | Senigallia teatro / Pesaro | F1773 | Plan. Libr. Mus. 023 // AMM

Lisetta, e Delfo intermezzi | - | Jesi sala del magistrato | 1727 | Plan. Libr. Mus. 004 // AMM

Il Loderico ovvero L'onore difeso dall'onore tragicommedia di Giovanni Domenico Paoli [Íntermezzi: I = pp. 155-159; II = pp. 160-163] | M Giuseppe Amadori | [Roma] sala Ruccellai | 1713 | Plan. Libr. Mus. 133 // Sartori 14387, SBN IT\ICCU\MUS\0320875

Maometto II tragedia lirica | L [Luigi Balocchi - Alexandre Sourmet], trad. Calisto Bassi, M [Gioachino Rossini] | Ancona teatro delle Muse | s.d. / P1828 | Marche 2B207 // SBN IT\ICCU\MUS\0000673

[***Il marchese villano***][20] | L [Pietro Chiari], M Baldassarre Galuppi | ? / ? | ? / ? | Plan. Libr. Mus. 159

Maria Stuarda tragedia lirica (comprende *L'assedio di Negroponte* ballo storico) | L Giuseppe Bardari, M Gaetano Donizetti | Ancona teatro delle Muse | P1840 | Marche 2.90/14 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0004442

Marino Faliero azione tragica | [Giovanni Emanuele Bidera], M Gaetano Donizetti | Senigallia teatro Comunale | s.d. / F1838 | Marche 2.90/10; Marche 2.94/13 (misc.) // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0004422

Il marito geloso disingannato intermezzi per musica | - | - / Faenza[S] | s.d. / s.d. | Plan. Libr. Mus. 142 // AMM, Sartori 14870

Il martirio di Caterina la santa oratorio sagro | - | Jesi | 1700 | Plan. Libr. Mus. 018 // AMM, Sartori 14937, SBN IT\ICCU\URBE\050543

Il martirio di S. Eustachio oratorio per musica | - | - / Roma[S] | 1690[S] / [1690] | Plan. Libr. Mus. 107 // AMM, Sartori 14982, SBN IT\ICCU\MUS\0034336

Il martirio di S. Susanna oratorio a quattro voci | - | Jesi chiesa del monastero di S. Anna | 1711 | Raccolta di oratori // AMM

Il martirio glorioso di Caterina la Santa oratorio sacro | - | Jesi chiesa delle monache di S. Anna | 1701 | Raccolta di oratori // AMM, Sartori 15041

Il matrimonio in commedia farsetta per musica | L Giuseppe Palomba, M Luigi Caruso | Jesi teatro del Leone | 1792 [S] / [1792] | Guglielmi Balleani, b. 450/2 // SBN IT\ICCU\MUS\0000731

Massimo Puppieno melodramma | - | Napoli teatro di S. Bartolomeo | s.d.[S] / 1695 | Plan. Libr. Mus. 077 // AMM, Sartori 15097, SBN IT\ICCU\MUS\0288314

Megera delusa oratorio sagro | - | Jesi chiesa del monastero di S. Anna / Ancona[S] | 1699 | Raccolta di oratori // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0000858

[20] Mutilo delle prime e ultime due pagine. Il titolo è stato ipotizzato sulla base del testo, l'elenco degli interpreti, che comprende Catterina Piovani, Marianna Turchi, Elisabetta Guadagnin, Teodoro Bertocci, Antonio Beccari, non trova riscontro nei repertori (Sartori, SBN).

Mirinda favola pastorale | L Marc'Antonio Ferretti | - / Venezia[S] | 1613[S] / - | PLAN A IV 04 // Sartori 15630; SBN IT\ICCU\LO1E\021331

Il mondo festeggiante balletto a cavallo | L Giovanni Andrea Moniglia, M Domenico Anglesi | [Firenze] «nel teatro congiunto al Palazzo / Firenze | 1661[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 131 // AMM, Sartori 15890, SBN IT\ICCU\RMRE\001305

La morte d'Abelle componimento sacro | L Pietro Metastasio, M Antonio Galeazzi | Monte San Vito chiesa dei Minori Conventuali / Fano[S] | 1751[S] / s.d. | Honorati materiale bibliografico 18

La morte d'Abelle oratorio sagro | M Giuseppe Giordani | Jesi | 1785[S] / s.d. | Guglielmi Balleani, b. 450/2 // Sartori 15980, SBN IT\ICCU\MUS\0035929

La morte di Adamo componimento sacro per musica | L Gianfrancesco Fattiboni | Roma oratorio dei Padri della Congregazione dell'oratorio | s.d. [1765-1797[S]] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 042 // AMM, Sartori 16002, SBN IT\ICCU\MUS\0034115

Mutio Scevola opera drammatica per musica | L Nicola Minato, M Francesco Cavalli | Bologna | 1665 | Plan. Libr. Mus. 089 // AMM, Sartori 16198, SBN IT\ICCU\MUS\0006608

Nel monacarsi … Anna e Genevra Ghisilieri ... nel … monastero di S. Chiara ... Cantata a tre voci | - | Jesi | 1721[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 014 // AMM

Nel prender l'abito religioso … Michel'Angela Candolfi cantata | - | Jesi | 1729 | Conv Marche 232-4 // SBN IT\ICCU\ANAE\015210

Nella monacazione dell'illustrissima … Margherita Honorati nel … monastero di S. Chiara ... cantata | - | [Jesi] | s.d. [18. sec.[S]] / s.d | Plan. Misc. 463

La ninfa Apollo scherzo scenico pastorale | L Francesco De Lemene, M [Francesco Gasparini] | Venezia teatro Tron di S. Cassano | 1709 | Plan. Libr. Mus. 137 // AMM, Sartori 16482, SBN IT\ICCU\MUS\0012357

Nino drama per musica | M Giuseppe Maria Orlandini - Agostino Tinazzoli | Pesaro teatro pubblico | C1723 | Plan. Libr. Mus. 153 // AMM, Sartori 16522, SBN IT\ICCU\MUS\0318851

Nino drama per musica | M Giuseppe Maria Orlandino | Jesi sala del magistrato | C1727 | Marche 2.A.17 // SBN IT\ICCU\ANAE\025283

Il nome di Maria Santissima trionfante sotto la croce oratorio | M Giuseppe Amadori | Jesi / Macerata[S] | 1715 | Raccolta di oratori // AMM

Le nozze d'Isacco e Rebecca componimento sagro per musica | L Gaspare Filippo Laureti, M Giuseppe Radicchi | Matelica / Ancona[S] | 1770[S] / [1770] | Honorati materiale bibliografico 06 // Sartori 16706

Le nozze di Lauretta dramma giocoso in musica | L Filippo Mezzanotte, M Francesco Gnecco | Jesi teatro Concordia | s.d.[S] / 1808 | Guglielmi Balleani, b. 450/2 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0023018

Le nozze in sogno dramma civile | - | [Firenze] accademia degli Infocati | 1665[S] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 080 // AMM, Sartori 16795, SBN IT\ICCU\BVEE\023188

L'Olimpiade dramma per musica | L Pietro Metastasio, M Giovanni Battista Pergolesi | Perugia teatro del Pavone | s.d. / C1738 | Marche.Mus.3.A.1 // SBN IT\ICCU\MUS\0038525

L'onestà negli amori drama musicale | M Alessandro Scarlatti - Giuseppe Fabbrini | [Siena] pubblico teatro dell'Accademia dei Rozzi | s.d.[S] / 1690 | Plan. Libr. Mus. 083 // AMM, Sartori 17083, SBN IT\ICCU\PAR\1242003

L'onestà riconosciuta in Genuefa che fu poi santa di questo nome. Opera sacra (Intermezzi: I = pp. 30-34, II = 54-56, III=80-84: IV = 109) | L Giuseppe Berneri | - / Ronciglione[S] | 1677[S] / [1677] | Plan. Libr. Mus. 88 & 102 // AMM, Sartori 17086, SBN IT\ICCU\BVEE\075366

Le onorevoli ricordanze cantata | M Francesco Sabbatini | [Perugia?] s.n.t. | s.d., «visto» 1836 / s.d. | Marche 2.59/04 // SBN IT\ICCU\MUS\0038123

Opere drammatiche vol. II [Comprende i drammi *Siroe re di Persia*; *Semiramide riconosciuta*; *Catone in Utica*; *Alessandro nell'India*; *Demofoonte*; le feste teatrali *Enea negli Elisi o sia Il tempio dell'eternità*; *La contesa de' numi*; *L'asilo d'amore*] | L Pietro Metastasio | - / Venezia | 1734 | Plan X XIV 32, Plan X XIV 33 // SBN IT\ICCU\FOGE\033318

Opere drammatiche vol. III [Comprende *Sant'Elena al Calvario*; *Giuseppe riconosciuto*; *La morte di Abel*;

La passione di Gesù Cristo componimento drammatico per la festività del santissimo Natale; *La Galatea*; *L'Endimione* serenata; *Gli orti esperidi*; *La Angelica* serenata; *Il Giustino* tragedia | L Pietro Metastasio | - / Venezia^{S} | 1734 | Plan X XIV 32, Plan X XIV 33 // SBN IT\ICCU\FOGE\033318

Oratorio di S. Barbara di Nicomedia | M Marc'Antonio Nuzzi | Todi chiesa parrocchiale di S. Silvestro | 1679^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 103 & 158 // Sartori 17219, SBN IT\ICCU\URBE\050542

L'orfana di Ginevra melodramma per musica | L Giacomo Ferretti, M Luigi Ricci | Ancona teatro delle Muse / Macerata | C1840 | Marche 2.094/04 (misc.) // AMM, SBN IT\ICCU\ANA\0007918

La pace universale componimento per musica | M Rinaldo di Capua | Roma | 1751^{S} / s.d. | Honorati materiale bibliografico 09 // Sartori 17685, SBN IT\ICCU\MUS\0034174

Parisina melodramma | L Felice Romani, M Gaetano Donizetti | Senigallia / Firenze^{S} | s.d. / F1851 | Marche 2.83/04 & 2.92/2 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0005218

La pastorella feudataria melo-dramma | L [Bartolomeo Merelli], M Nicola Vaccai | Jesi teatro Concordia | s.d. / C1828 al 1829 | Marche 2.94/2 (misc.) // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0028598

Il pastor fido tragicommedia pastorale | L Battista Guarini | - / Venezia^{S} | 1590^{S} / - | PLAN MISC 008 // Sartori 18035, SBN IT\ICCU\LIAE\000718

Il pastor fido tragicommedia pastorale | L Battista Guarini | - / Venezia^{S} | 1600^{S} / - | PLAN A IX 21 // Sartori 18042, SBN IT\ICCU\MUS\0015652

Il pastor fido tragicommedia pastorale | L Battista Guarini | - / Venezia^{S} | 1602^{S} / - | CONV 3 4027 // Sartori 18045, SBN IT\ICCU\UBOE\034494

Il pastor fido tragicommedia pastorale | L Battista Guarini | - / Venezia^{S} | 1624^{S} / - | Plan. Libr. Mus. 099 // Sartori 18053

Il pedante di Tarsia drama per musica | M Francesco Maria Bazani | Bologna teatro Formagliari | 1680 | Plan. Libr. Mus. 096 // AMM, Sartori 18300, SBN IT\ICCU\MUS\0321087

Per la croce ed abito di cavaliere di Santo Stefano … che prende … Luigi Honorati … cantata … al merito … della nobilissima … Vittoria Pianetti | L Francesco Lorenzetti, M Giuseppe Bartoli | - / Jesi | 1772^{S} / s.d. | Honorati materiale bibliografico 09 // SBN IT\ICCU\UM1E\012791

Pimmalione scena drammatica | L Simone Antonio Sografi (da J.J. Rousseau), M Giovanni Battista Cimadoro | [Ancona] | 1796^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 032 // AMM, Sartori 18715, SBN IT\ICCU\MUS\0000971

Pimpinone e Vespetta intermezzo [tre intermezzi] | - | - / Ferrara^{S} | 1711^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 144 // AMM, Sartori 18728, SBN IT\ICCU\MUS\0320935

Il pirata melodramma | L [Felice Romani], M Vincenzo Bellini | Fermo teatro dell'Aquila | F1831 | Marche 2.90/1 // AMM, SBN IT\ICCU\ANA\0007787

Poesie sacre drammatiche [contiene le Azioni sacre: 1. *Sisara*; 2. *Tobia*; 3. *Naaman*; 4. *Giuseppe*; 5. *David*; 6. *Le profezie evangeliche*; 7. *Gioaz*; 8. *Il Batista*; 9. *Gionata*; 10. *Nabot*; 11. *Daniello*; 12. *David umiliato*; 13. *Sedecia*; 14. *Gerusalemme convertita*; 15. *San Pietro in Cesarea*; 16. *Gesù presentato nel tempio*] | L Apostolo Zeno | Vienna cappella imperiale | 1735^{S} / 1: 1719; 2: 1720; 3: 1721; 4: 1722; 5: 1724; 6: 1725, 1729; 7: 1726; 8: 1727; 9: 1728; 10: 1729; 11 e 12: 1731; 13: 1732; 14: 1733; 15: !734; 16: 1735 | PLAN B V 22 // SBN IT\ICCU\TO0E\034461

Poesie sacre e spirituali I parte [comprende le seguenti cantate: p. 11 *Chi mi rapisce, ahi lasso*; p. 40 *Mio cor, di che temi?*; p. 51 *Questa vita, che par sì bella*; p. 64 *Il mio core, che l'ali si pose*; p. 64 recte 66 *Dal mio purtroppo abbandonato petto*; p. 73 *Se mai ti troverò*; p. 80 *Gli sguardi, che girate*; p. 90 *Su l'ali de' sospiri*; p. 113 *Ahi che dite Fedeli*; p. 121 *State attenti egri mortali*; p. 123 *Da queste atre caligini*; p. 130 *Quanto più m'impiagate*; p. 141 *V'intendo o Dio, v'intendo*; p. 141 *Non l'intendete no*; p. 144 *Pensieri primieri*; p. 147 *Soffrite, e tacete*; p. 150 *In un antro romito* | L Pier Matteo Petrucci | Macerata e Jesi / - | 1675^{S} / - | CONV Marche 325/1; PLAN P' 089 1 // SBN IT\ICCU\VEAE\003887

Poesie sacre e spirituali II parte [comprende le seguenti cantate: p. 22 *Contentatemi o cieli chiarissimi*; p. 26 *Miei sospiri deh tacete*; p. 40 *Fiumicello ohimè che fai?*; p. 80 *Pensieri che volete?*; p. 93 *O mortali che bramate?*; p. 95 *Credei nel bel sentiero*; p. 102 *Di Lui, che siede*; p. 111 *Anime vagabonde*; p. 115 *Su su destatevi* | L Pier Matteo Petrucci | - / Macerata^{S} e Jesi^{S} | 1675^{S} / - | CONV Marche 325/2; PLAN P' 089 2 // SBN IT\ICCU\VEAE\003887

Poesie sacre e spirituali III parte [comprende i seguenti oratori: p. 5 *La battaglia spirituale*; p. 23 *Il cuor umano all'incanto*; p. 41 *L'huomo moribondo*; p. 50 *Maria avvocata overo Il giudicio particolare*; p. 73 *Il*

giudicio universale; p. 93 *Il Sant'Alessio*; p. 111 *Il Natale di Giesù*; p. 129 *L'esequie del Redentore* | L Pier Matteo Petrucci | - / Macerata^{S} e Jesi^{S} | 1675^{S} / - | CONV Marche 325/2; PLAN P' 089 2 // SBN IT\ICCU\VEAE\003887

Poesie sacre e spirituali [comprende le seguenti cantate: p. 376 *Dolce nome di Giesù*; p. 390 *Rubiconde più che rose*; p. 394 *O Giesù caro*; p. 396 *Volate o miei pensieri*; p. 398 *Mondo, ben io ti vedo*; p. 411 *Girate gli sguardi*; p. 413 *O mortale, arresta il piè*; p. 417 *Poca fede, e manco amore*; p. 418 *Piangi, o core*; p. 423 *Fin'hora l'audace*; p. 428 *Piaceri terreni*; p. 430 *Giesù mio ch'io non t'ami?*; p. 432 *Chi del cor brama la pace*; p. 446 *Va mio core, al cielo va*; p. 450 *O Paradiso amato*; p. 451 *O fedeli animosi*; p. 453 *Servo mio*; p. 455 *Saettatemi pur*; p. 458 *Maria, ch'addolorata*; p. 459 *Mondo, non più*; p. 462 *Occhi miei che pagate*; p. 468 *Partitevi da me* | L Pier Matteo Petrucci | - / Venezia^{S} | 1680^{S} / - | PLAN P' 70 // SBN IT\ICCU\VEAE\003879

Prologo per musica a Il tesoro comedia nuova | L Giovanni Battista Salvati | - / Roma^{S} | 1676^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 087 // Sartori 23073, SBN IT\ICCU\BVEE\026072

La prova di un'opera seria melodramma giocoso | M Francesco Gnecco | Firenze teatro degli Intrepidi | s.d. / E1806 | Plan. Libr. Mus. 011 // AMM

La purità vincitrice del senso oratorio per musica | M Giovanni Battista Fronduti | Narni | 1710^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 108 // AMM, Sartori 19354

Raccolta di Rime nel vestir l'abito religioso … nell'insigne … monistero di Sant'Anna di Jesi … Agnese Magagnini [pp. 7-9: *Cantata*] | - | [Jesi] | 1734 | Conv. Marche 232/7 // SBN IT\ICCU\ANAE\015214

La resurrezione di Lazzaro azione sagra drammatica | L Agostino Giezzi, M Giovanni Marcacciani | Treia / Macerata^{S} | 1796 | Guglielmi Balleani, b. 450/2 // AMM, Sartori 19770, SBN IT\ICCU\CFI\0617339

Rime d'alcuni valenti poeti per … Girolama Pianetti … che veste l'abito religioso nell'insigne monistero di Sant'Anna [pp. 7-9: *L'amor profano schernito* cantata a voce sola] | L Giananton Montanari | [Jesi] | s.d.^{S} / 1749 | Honorati materiale bibliografico 13

Rime in applauso alla … signora Antesina Fossa [pp. 5-8: *Cantata a tre voci*] | - | - | 1764^{S} / s.d. | Honorati materiale bibliografico 12

Rime dedicate all'illustrissimo ... nel nobilissimo monistero di S. Anna riceve l'abito religioso la signora Piera Maroni [pp. 7-8: *Cantata*] | - | [Jesi] | 1740^{S} / s.d. | Conv. Marche 232/10 // SBN IT\ICCU\ANAE\015235

Il riso nato fra il pianto drama | - | Bologna teatro Formagliari | s.d. / C1710 | Plan. Libr. Mus. 138 // AMM, Sartori 19896, SBN IT\ICCU\MUS\0320908

Roberto Devereux tragedia lirica | L Salvatore Cammarano, M Gaetano Donizetti | Jesi teatro Concordia | s.d. / A1842 | Plan. Libr. Mus. 040 // AMM

Roberto di Piccardia dramma lirico | M Giacomo Meyerbeer | Viterbo teatro L'Unione / Roma | A1855 | Plan. Libr. Mus. 039 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0024413

Rosmunda ballo tragico pantomimico | - | Roma teatro Argentina | C1823 | Plan. Libr. Mus. 013 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0031814

Sacra melodia d'oratorii musicali [contiene 1. *San Filippo Neri*; 2. *San Luigi IX Re di Francia*; 3 *Sant'Ermenegildo prencipe delle Spagna*: 4. *San Casimiro prencipe di Polonia*; 5. *Sant'Atanasio vescovo d'Alessandria*; 6. *Sant'Adriano martire*; 7. *S. Eufrasia vergine, e martire*; 8. *Santi Alessandro et Antonina martiri*; 9. *San Giovanni Battista*; 10. *San Tomaso d'Aquino* | L Sebastiano Lazarini, M [1] Giovanni Biccilli; [2] Anton Maria Grazini; [3, 4, 5] Francesco Beretta; [6] Francesco Beretta e Giovanni Battista Bianchini; [7] Bernardo Pasquini; [8] Giuseppe Corsi; [9] Francesco Foggia; [10] Nicolò Stamigna | - / Roma^{S} | 1678^{S} / - | PLAN A XI 5 // Sartori 20267, SBN IT\ICCU\BVEE\023516

Sacre canzoni per musica [comprende Dialoghi e p. 137: *Sacro Parnaso* rappresentanza da cantare; p. 172: *Pietro pentito* per musica; p. 183: *L'inferno* per musica; p. 187: *La Maddalena afflitta* scena musicale; p. 191: *La medesima [Maddalena] piangente a piè di Christo morto* musicale idilio; p. 196: *L'incarnatione del verbo* per musica; p. 207: *L'institution del Rosario* musical rappresentanza; p. 216 *Il trionfo delle rose* scenica e musical rappresentanza; p. 228: *Il sacrificio d'Abramo* operetta drammatica e musicale | L Francesco Sarriani | - / Roma^{S} | [1678^{S}] / - | PLAN A X 16 // Sartori 20275, SBN IT\ICCU\BVEE\053109

Saffo tragedia lirica | L Salvatore Cammarano, M Giovanni Pacini | Jesi teatro Concordia | s.d. / settembre 1844 | Plan. Libr. Mus. 165 // SBN IT\ICCU\URB\0903815

Il sagrifizio d'Abramo componimento sagro | M Angelo Seaglies | Jesi | 1756^{S} / s.d. | Honorati materiale bibliografico 18

Il Salomone oratorio | L Gioacchino Pizzi, M Giuseppe Radicchi | Fabriano | [1769^{S}] / 1769 | Honorati materiale bibliografico 16

La Salustia drama per musica | M Giovanni Battista Pergolesi | Napoli teatro di San Bartolomeo | 1731 | Plan. Libr. Mus. 063 // AMM, Sartori 20448 SBN, IT\ICCU\NAP\0571529

Santa Caterina da Genova dell'ordine di Santa Chiara oratorio | - | Jesi chiesa dei Padri Agostiniani | 1716^{S} / s.d. | Raccolta di oratori // AMM

Santa Clotilde oratorio sacro | - | Jesi chiesa delle Monache Benedettine [S. Anna] / Ancona^{S} | s.d.^{S} / 1709 | Raccolta di oratori // AMM

Le scienze, ed arti nobili ravvivate in Arcevia componimento drammatico e corone poetiche [pp. 23-34: *Pallade, e Mercurio* cantata] | L Floridaste Nemesiaco [= Francesco Abbondanzieri], M Angelo Seaglies | Roccacontrada [= Arcevia] / Jesi^{S} | 1752 | PLAN P' 050 // SBN IT\ICCU\MUS\0039954

Il Sedecia componimento drammatico | L Antonio Mariotti, M Antonio Cucchi | Chiaravalle chiesa di S. Maria in Castagnola / Ancona | 22.5.1820 | Marche 2.067/10 // SBN IT\ICCU\MUS\0000756

La serva astuta dramma giocoso | M Alessandro Felici | Jesi teatro del Leone | s.d. / C1773 | Plan. Libr. Mus. 017 // AMM, Sartori 21743

La serva bizzarra burletta per musica | L Giuseppe Palomba, M Pietro Alessandro Guglielmi | Jesi teatro / Macerata | s.d. / P1806 | Plan. Libr. Mus. 012 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0000970

Il Sesostrate drama per musica | M Johann Adolph Hasse | Napoli teatro San Bartolomeo | s.d. / P1726 | Plan. Libr. Mus. 054 // AMM, Sartori 21882, SBN IT\ICCU\MUS\0318572

Le sette parole | L Giovanni Annibaldi, M Giulio Stacchini | Jesi cattedrale | 2.4.1858 | Marche 2.71/5 // SBN IT\ICCU\ANA\0007484

Soggetto d'Ignatio in Moserrato overo Mutatione d'armi attione tragicomica | L Girolamo Cao | Roma collegio romano | 1623^{S} / s.d. | CONV 3 3908/8 // Sartori 22194, SBN IT\ICCU\BVEE\029236

Lo spazzacamino principe dramma giocoso (comprende *La maga Circe* commedia) | M Marcos António Portugal (Pasquale Anfossi per *La maga Circe*) | San Sepolcro teatro / Perugia | 1795 / C1796 | Plan. Libr. Mus. 005 // AMM, Sartori 22339

La sposa de' cantici dramma sacro pastorale | L Francesco Vassalli, M Domenico Conventati | Monte Roberto / Macerata^{S} | 1797^{S} / s.d. | Guglielmi Balleani, b. 450/2 // AMM, Sartori 22422

La sposa invisibile farsetta | M Vincenzo Fabbrizj | Jesi teatro del Leone | s.d. / C1791 | Plan. Libr. Mus. 022 // AMM, Sartori 22480, SBN IT\ICCU\MUS\0006463

Le spose del cielo opera scenica morale [pp. 7-10 Prologo per musica, pp. 44-48 Intermezzo I, pp. 82-85 Intermezzo II] | L Giuseppe Berneri | - / Ronciglione | 1675^{S} / - | PLAN A I 49 // Sartori 22515, SBN IT\ICCU\BVEE\025730

Lo sposo burlato farsetta | M Niccolò Piccinni | Jesi teatro | s.d. / C1772 | Plan. Libr. Mus. 020 // AMM

La Statira dramma per musica | - | Roma teatro di Torre di Nona | 1990^{S} [! = 1690] / 1690 | Plan. Libr. Mus. 119 // AMM, Sartori 22595, SBN IT\ICCU\BVEE\025880

Statira dramma per musica | L [Pietro Pariati e Apostolo Zeno], M Tomaso Albinoni | Roma teatro Capranica | s.d.^{S} / 1726 | Plan. Libr. Mus. 114 & 117 & 147 // Sartori 22601, SBN IT\ICCU\MUS\0005572

La straniera melo-dramma serio | L Felice Romani, M Vincenzo Bellini | Jesi teatro Concordia | 1833^{S} / s.d. | Marche 2.66/02 & 2.B.85 // AMM, SBN IT\ICCU\MUS\0003839

La straniera melo-dramma serio | L Felice Romani, M Vincenzo Bellini | Ancona teatro delle Muse | s.d. / P1837 | Marche 2.94/07 (misc.) // AMM, SBN IT\ICCU\ANA\0007931

La Sulamitide boschereccia sagra | L Neralco pastore arcade [= Giuseppe Ercolani] | - / Roma^{S} | 1732^{S} / - | GRIZI 2634 // Sartori 22711, SBN IT\ICCU\UBOE\033339

La Sulamitide boschereccia sagra | L Neralco pastore arcade [= Giuseppe Ercolani] | - / Venezia^{S} | 1758^{S} / - | CONV 3 3813 // Sartori 22704, SBN IT\ICCU\LO1E\009183

Tacere ed amare drama per musica | - | Firenze teatro del Cocomero | E1717 | Plan. Libr. Mus. 113 // AMM, Sartori 22771, SBN IT\ICCU\MUS\0318605

Teatro cristiano per musica... Tomo primo [comprende *Maddalena al sepolcro. La conversione di san Paolo. Il figlio prodigo. San Pietro in carcere. La resurrezione di Lazzaro. La morte di Gesu-Cristo*] | L Agostino Giezzi | - / Camerino^{S} | 1805^{S} / - | CONV Marche 187 // SBN IT\ICCU\ANAE\015107

Il tempio della gloria componimento drammatico | L Giambattista Tondini, M Giambattista Borghi | Jesi | s.d. / 28-06-1777 | Archivio Honorati 138/2 // SBN IT\ICCU\RAVE\017352

Tito Vespasiano ovvero La clemenza di Tito dramma per musica | L Pietro Metrastasio, M Johann Adolf Hasse | Pesaro teatro pubblico | A1735 | Plan. Libr. Mus. 006 & 048 & 106 & 120 & 121 & 122 & 123 // AMM, Sartori 23268, SBN IT\ICCU\MUS\0318604

Il Tobia dramma sacro | L Emerildo Eginense [Giovanni Battista Visconti], M Pietro Morandi | Jesi teatro | 1773 | Conv. Misc.A.1 // SBN IT\ICCU\MUS\0000687

Il Tobia oratorio…cantato | - | Jesi chiesa della Morte | [1717^{S}] / 1717 | Raccolta di oratori // AMM

Il Tobia oratorio sacro | M Ignazio Fontana | Roccacontrada [= Arcevia] / Jesi^{S} | s.d.^{S} / 1777 | Plan. Libr. Mus. 015 // AMM, SBN IT\ICCU\URBE\050558

Tolomeo et Alessandro, o vero La corona disprezzata dramma per musica | L Carlo Sigismondo Capece, M Domenico Scarlatti | [Roma] teatro domestico della regina Maria Casimira di Polonia | 1711^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 111 // AMM, Sartori 23316, SBN IT\ICCU\MUS\0284600

Tolomeo et Alessandro o vero La corona disprezzata dramma per musica | M [Domenico Scarlatti] | Jesi sala del Magistrato | C1727 | Plan. Libr. Mus. 057 // AMM, Sartori 23318, SBN IT\ICCU\MUS\0039337

Tomaso Moro oratorio | - | Jesi / Ancona^{S} | s.d.^{S} / 1710 | Plan. Libr. Mus. 031 // AMM, Sartori 23329

Torvaldo e Dorliska dramma semiserio per musica | L [Cesare Sterbini], M Gioachino Rossini | Jesi teatro Concordia | 1821 / C1822 | Guglielmi Balleani, b. 450/2 // SBN IT\ICCU\MUS\0000937

Tre intermedii di tre attioni ridotte all'unità d'un dramma musicale | - | Roma casa della principessa di Butera | 1651^{S} / s.d. | Plan Mss 443 // Sartori 23351, SBN IT\ICCU\RMLE\051750

Il trionfo d'Averno riportato dal B. Rizerio dalla Muccia di Camerino […] oratorio a quattro voci | - | [Jesi] chiesa monache di S. Anna | 1712 | Raccolta di oratori // AMM

Il trionfo del merito componimento drammatico | L Luigi Fedeli, M Pietro Morandi | Serra de' Conti / Jesi^{S} | 1777^{S} / s.d. | Conv.Misc.C.19; Archivio Honorati 138/2 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\012028

Il trionfo di Camilla regina de Volsci dramma per musica | L Silvio Stampiglia, M [Giovanni Bononcini] | - / Napoli^{S} | 1696^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 072 // Sartori 23945, SBN IT\ICCU\RML\0224658

Il trionfo di Camilla regina de' Volsci dramma per musica | L Silvio Stampiglia, M Leonardo Leo | Roma teatro Capranica | 1726^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 053 // AMM, Sartori 23957, SBN IT\ICCU\RLZE\012573

Il trionfo di S. Michele Arcangelo contro dell'Antichristo oratorio sacro | - | Jesi chiesa del Monastero di S. Chiara | 1709 | Raccolta di oratori

Il turco in Italia dramma buffo per musica | L [Felice Romani], M Gioachino Rossini | Jesi | 1818 / C1819 | Plan. Libr. Mus. 161

Il tutore intermezzo in musica | - | - / Parma^{S} | [*reimprimatur* 22.1.1734] / s.d. | Plan. Libr. Mus. 124 & 154 // AMM, Sartori 24135

Tutto il mal non vien per nuocere opera per musica | L [Giuseppe Domenico Totis, M Alessandro Scarlatti] | Ancona | [1683^{S}] / 1683 | GRIZI 2579 2 [recte 3] // Sartori 24167, SBN IT\ICCU\ANAE\013302

L'ultimo giorno di Pompei dramma serio | L Andrea Tottola, M Antonio Pacini | Ancona teatro delle Muse | s.d. / P1834 | Marche 2.83/01 // SBN IT\ICCU\MUS\0000742

Il Valdemaro drama per musica | M Domenico Sarro | Roma teatro delle Dame | s.d. / C1726 | Plan. Libr. Mus. 007 & 056 // AMM, Sartori 24298, SBN IT\ICCU\MUS\0041227

Varj componimenti per musica [contiene [1] *Talestri regina delle Amazzoni* dramma, [2] *Il trionfo della fedeltà* dramma pastorale, [3] *Lavinia a Turno* cantata, [4] *Didone abbandonata* cantata, [5] *Quai tormenti, oh Dio, quai pene*, [6] *La conversione di S. Antonio* oratorio] | L Ermelinda Talea [= Maria Antonia Walpurgis], M Johann Adolf Hasse [3-6] | Dresda cappella regia elettorale [6] / Roma | 1772^{S} / 1751 [6] |

Conv 3 2731 // Sartori 24320, SBN IT\ICCU\UBOE\058355

Il vello di Gedeone componimento sacro | L [Luigi Godard], M Marcello di Capua [Marcello Bernardini] | Roma Collegio Nazareno | 1771^{S} / s.d. | Honorati materiale bibliografico 6 // Sartori 24452, SBN IT\ICCU\MUS\0005037

La vendemmia burletta per musica | M Giuseppe Gazzaniga | Macerata teatro de Nobili | C1779 | Plan. Libr. Mus. 060 // AMM, Sartori 24494, SBN IT\ICCU\UMCE\029062

La vera libertà nel chiostro cantata in occasione che … Brigida Paci … veste l'abito religioso | L Domenico Marini | Jesi | 1786^{S} / s.d. | CONV MISC C51 // SBN IT\ICCU\ANAE\012156

Il Vespasiano dramma rappresentato in musica | L Giulio Cesare Corradi, M Carlo Pallavicino | Fabriano teatro / Pesaro^{S} | 1692 | Grizi 2579/3 [recte 4] // Sartori 24727, SBN IT\ICCU\BVEE\025489

La vestale melodramma | L [Étienne] de Jouy, trad. Giovanni Schmidt, M Gaspare Spontini | Jesi teatro Concordia | settembre 1875 | Marche.Mus.3.B.4; AM. Misc. B. 15 // SBN IT\ICCU\MUS\0280277

Vestendo l'abito religioso … Anna Benigni cantata | M Agostino Romagnoli | [Jesi] | 1803^{S} / s.d. | Conv. Misc.C.54 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\014703

Vestendo l'abito religioso … Cinzia Sanzi sacra cantata | M Agostino Romagnoli | [Jesi] / Montalboddo^{S} [= Ostra] | 1803^{S} / s.d. | Conv.Misc.C.77 // AMM, SBN IT\ICCU\ANAE\014718

Vestendo l'abito religioso … Cassandra Grizj cantata | L Gianantonio Montanari, M Antonio Galeazzi | Jesi | 1747^{S} / s.d. | Poesie raccolte // AMM

Vestendo l'abito religioso … nel… monistero di Sant'Anna di Jesi … Agata Ferranti … Raccolta di composizioni poetiche [pp. 5-11: Cantata a due voci con cori] | L Biagio Perazzi | [Jesi] | 1776^{S} / s.d. | Honorati Materiale bibliografico 9; CONV misc.C.46 // SBN IT\ICCU\RAVE\017982

Vestendo l'abito religioso … Ottavia Honorati componimento drammatico | L Gianantonio Montanari, M Francesco Santi | Jesi | 1755^{S} / s.d. | Poesie raccolte

Il villano ladro fortunato comedia rusticale | L Giovanni Battista Querzoli | - / Bologna^{S} | 1714^{S} / s.d. | Plan. Libr. Mus. 134 // Sartori 24931, SBN IT\ICCU\MUS\0318821

Violetta dramma lirico | L Francesco Maria Piave, M Giuseppe Verdi | Ancona teatro delle Muse | s.d. / P1855 | Marche 2.83/11 // SBN IT\ICCU\MUS\0028871

Zaïs ballet heroïque | L [Louis] De Cahusac, M Jean Philippe Rameau | Paris | s.d. / 29.02.1748 | Honorati materiale bibliografico 12

MANOSCRITTI

1. Titolo abbreviato | 2. Autore: testo (L), musica (M) | 3. Collocazione // Presenza in SBN | 4. Note

Alcidor opéra féerie | L Emmanuel Théaulon, M [Gaspare Spontini] | Mus. mss. 15 // SBN IT\ICCU\ANA\0484903 | atto I, stesura 1825

Alcidor opéra | L Emmanuel Théaulon, M [Gaspare Spontini] | Mus. mss. 16 // SBN IT\ICCU\ANA\0484885 | stesura 1824-1825

Les Athéniennes opéra | L Étienne de Jouy, M Gaspare Spontini | Mus. mss. 17 // SBN IT\ICCU\ANA\0484868 | stesura 1828-1832

Les Atheniennes opera | L Étienne de Jouy, M Gaspare Spontini | Mus. mss. 18 // SBN IT\ICCU\ANA\0484874 | stesura 1828-1832

Il conclave del 1774 dramma per musica | L «in gran parte» Pietro Metastasio, M Niccolò Piccinni | Archivio Colocci 59 | fine 18. sec. Copia di stampa che rimanda a rappresentazione al teatro delle Dame, Roma, carnevale 1775 (cfr. Sartori 6187)

Il conclave del 1774 dramma per musica | L «in gran parte» Pietro Metastasio, M Niccolò Piccinni | Honorati materiale bibliografico 2 | fine 18. sec. Copia di stampa che rimanda a rappresentazione al teatro delle Dame, Roma, carnevale 1775 (cfr. Sartori 6187)

Il conclave dell'anno 1774 dramma per musica | L «in gran parte» Pietro Metastasio, M Niccolò Piccinni

| Archivio Honorati Trionfi b. 54 | fine 18. sec. Copia di stampa che rimanda a rappresentazione al teatro delle Dame, Roma, carnevale 1775 (cfr. Sartori 6191). In coda al dramma: «Variazioni in una copia ms: = accomodate a norma d'una copia stamp.ta»

Il conclave dell'anno 1774 dramma per musica | L «in gran parte» Pietro Metastasio, M Nicola Ricci | Plan. mss. 408 | fine 18. sec. Copia di stampa che rimanda a rappresentazione a Roma, carnevale 1775 (cfr. Sartori 6191), ma con diversa indicazione di teatro (Valle) e di compositore. Nello stesso libretto, in coda al dramma, «Memoriale Alla Santità del Sommo Pontefice Pio VI Felicemente Regnante Attribuito al Sig.r Abbate Sertor supposto autore del famoso Dramma = Il Conclave = e come tale punito colla detenzione in Castel S. Angelo in Roma. Ottave»

Hercole in bivio cantata | - | Archivio Azzolino 192/3/13 | 18. sec.

«Hor ch'i bei raggi d'oro in grembo a l'onde» [cantata] | L Decio Azzolino (1623-1689) | Archivio Azzolino 191/2 | 17. sec.

Intermezzi per musica | - | Archivio Colocci 506/1 | ms incompleto

La letterata fanatica farsa per musica | L Giambattista Lorenzi, M Vincenzo Ciuffolotti | Plan. mss. 409 | fine 18. sec. Il testo corrisponde a Sartori 14185

Luchino Visconti dramma lirico | L Filippo Barattani, M Roberto Amadei | Archivio Colocci 192 | 19. sec.

Il papa Clemente XV e Benedetto XV antipapa del 1775 dramma per musica «da rappresentarsi per la prima volta nel Teatro Regio di Berlino» | - | Archivio Honorati Trionfi b. 54 | fine 18. sec.

Serenata a Filli «cantata nel cortile dei signori conti Calderini… in occasione della fiera del presente anno 1691» | M Carlo Cesarini | Archivio Colocci 58

Il trionfo della penitenza oratorio per musica | L Giovanni Battista Boselli | Archivio Colocci 58 | 17. sec.

Pasquale Bini: aggiornamenti biografici e notizie musicali su un allievo pesarese di Giuseppe Tartini

di *Maria Chiara Mazzi*

Uno degli anniversari musicali più importanti del 2020 è stato quello del 250° della morte del violinista istriano Giuseppe Tartini. Caso ha voluto, tuttavia, che in questo stesso anno sia caduto anche il 250° anniversario della morte di un uno tra gli allievi prediletti del grande virtuoso, il violinista pesarese Pasquale Bini, la cui attività ricorda, ancora una volta, la vivacità del tessuto culturale pesarese prima dell'avvento di Rossini.

Questo articolo prende il via dalla bibliografia esistente[1] ma è costruito principalmente sulle fonti primarie, quali documenti d'archivio, lettere e articoli delle Gazzette dell'epoca, cronache di viaggiatori, che hanno anche riservato interessanti sorprese.

Pasquale Bini nasce a Pesaro il 21 giugno 1716, come recita l'atto di battesimo:

> *Pasquale Domenico Gasparo figliolo del sig. Agostino Bini e della signora Giovanna consorte [è] battezzato da Rodolfo Gaspardi, curato, e tenuto a battesimo al sacro fonte dal Reverendo Lucrezio Scacciani, il quale putto è della cura di Santa Lucia.*[2]

Fino al 1730 abita nella «Strada dei Marangoni dal Trebbio dalla parte di Santa Lucia fino alla Strada dei Calzonali»,[3] assieme ai genitori, a tre sorelle maggiori (Francesca, Gabriella e Teresa) e a due fratelli minori (Carlo e Sebastiano) e negli anni dell'infanzia inizia a dedicarsi allo studio del violino.

Grazie all'abilità e alla volontà dimostrata in questo campo, suscita l'interesse del cardinale Fabio Degli Abati Olivieri[4] che lo mette sotto la sua protezione e lo raccomanda

---

[1] La scarsa bibliografia su Bini vede in prima fila i redattori della «Cronaca Musicale» di Pesaro. Nello specifico: Carlo Lozzi*, Tartini e Bini,* «La Cronaca musicale»*,* I*,* 1896*,* 6, pp. 182-185; Id.*, Ancora di P. B*., *violinista pesarese,* «La Cronaca musicale», V*,* 1900*,* 8-9, pp. 121-123, Giuseppe Radiciotti*,Pro domo nostra e per il violinista Bini*, «La Cronaca musicale»*,* V, 1900*,* 10-11, pp. 153-157 e Id, *Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», XV, 1914, pp. 566-586. Va però notato che una brevissima biografia di Bini è riportata in George Dubourg, *The Violin: being an account of that leading instrument and its most eminent professors,* Robert Cocks, Londra, 1852[5], pp. 68-69. Ricordiamo, inoltre, la voce dedicata al musicista da Enrico Carone in Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 10 (che indica tuttavia il 2 giugno come data di nascita) mentre la voce dedicata da Chapell White in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[2], Oxford, 2001, indica correttamente il 21 giugno. Entrambi i contributi non riportano la data esatta della morte che, invece, noi abbiamo potuto ritrovare negli archivi parrocchiali, come si dirà più avanti.

[2] Archivio Storico Diocesano di Pesaro (ADS), *Registro dei battezzati*.

[3] *Stati delle anime della cura di Santa Lucia*. La zona è quella dell'attuale piazza Lazzarini.

a Giuseppe Tartini, all'epoca tra i più celebri violinisti d'Europa, il quale lo accoglie nel 1731 alla sua "Scuola delle Nazioni" a Padova dove si perfezionavano i più talentuosi strumentisti del tempo.[5]

Bini rimane più o meno stabilmente nella città euganea per ~~3~~ tre anni, dopo i quali decide di intraprendere la sua attività professionale di violinista recandosi nel 1735 a Roma, dove si trova il suo protettore Olivieri e dove, come ricorda il Fétis,[6] colpisce gli ascoltatori non soltanto per l'abilità tecnica, ma soprattutto per l'espressività delle sue interpretazioni.[7]

Sempre grazie all'intercessione di Tartini, l'ormai diciannovenne pesarese è sempre più apprezzato nell'ambiente culturale romano, proponendosi anche come insegnante[8] e allargando poco a poco la sua cerchia di conoscenze.

Un evento traumatico, tuttavia, travolge la fragile tenuta psicologica di 'Pasqualino' (come ormai viene da tutti soprannominato): il 9 febbraio 1738 infatti muore il suo

[4] Fabio Degli Abati Olivieri (Pesaro 1658- Roma 1738), cugino di Gianfrancesco Albani (futuro papa Clemente XI), dopo avere assolto numerosi incarichi presso la basilica Vaticana, diventa cardinale nel gennaio del 1713. Candidato papa ai conclavi d'Innocenzo XIII, di Benedetto XIII e di Clemente XII, non verrà mai eletto. Cfr. Roberto Zapperi, *Fabio Degli Abati Olivieri*, DBI. Il cardinale aveva conosciuto Tartini quando il violinista durante il suo ingaggio nelle Stagioni al Teatro ~~delle Muse~~ di Ancona (1714- La Fenice 1717) e al Teatro della Fortuna di Fano (1718). Lo ritroverà a Roma nel 1733 per un'esibizione di fronte a Clemente XII. Cfr. Luca Ferretti, *Giuseppe Tartini e le Marche: primi risultati di una ricerca*, in *Tartini, il tempo e le opere*, a cura di Andrea Bombi e Maria Massaro, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 37-65. «Per corto spazio di tempo Tartini si portò a Roma per obbedire ai cenni dell'Eminentissimo cardinale Olivieri, il quale per aver udito il suono di un valoroso scolaro del nostro Giuseppe s'invogliò di sentire il maestro». (Francesco Fanzago, *Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella Cappella del Santo di Padova e del p. Francesco Antonio Vallotti maestro della medesima,* Conzatti, Padova, 1792, p. 16). Vedi anche ID, *Orazione del Signor Abate Francesco Fanzago Padovano delle lodi di Giuseppe Tartini,* Padova, Conzatti, 1770.

[5] Con gli allievi della "Scuola delle Nazioni" Tartini stabiliva rapporti di amicizia che lo portavano a preoccuparsi delle loro sorti, come avverrà, con Bini. Sulla "Scuola delle Nazioni" cfr. Jean-Jacques Le Francais de Lalande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années* 1765 & 1766, t. 8, 1769, p. 292; Margherita Canale, *Fonti per una ricostruzione della didattica di Tartini nella "Scuola Delle Nazioni"*, «Musicological Annual», XXVIII, 1992, pp. 15-24 e Sergio Durante, *Tartini, Padova, l'Europa*, Livorno, Sillabe, 2017.

[6] François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique,* De Firmin-Didot, Parigi, 1835-37, vol II, p. 420. In realtà Fétis si limita a riportare integralmente la voce relativa al compositore redatta vent'anni prima da Alexandre Choron e François-Joseph-Marie Fayolle nel *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui sont relatif* […] *précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique*, Parigi, Chimot, 1810, vol. I, p. 80. Sull'impressione fatta dalle esecuzioni di Bini a Roma cfr. anche Michael Talbot, *A successor of Corelli: Antonio Montanari and his sonatas*, «Recercare», XVII, 2005, pp. 211-251.

[7] «A la somma di Lui pietà verso l'augusta sede della Cattolica Religione non neghi almen per brieve spazio a quell'antica Metropoli il sospirato piacere di udirlo: ella, che attonita al suono di un perito scolare del nostro Giuseppe s' invogliò di sentire il Maestro tanto da suoi scritti e dalla fama magnificato». (Fanzago, *cit*., p. 26).

[8] L'informazione riportata dal Fétis si riferisce al 1738. Cfr. anche Charles Burney, *A general history of music, fromt hearlie stages to the present period*, Londra, Payne, 1789, pp. 562-563 che afferma di avere appreso la notizia dal diretto interessato.

protettore Olivieri e l'evento lo costringe ad un nuovo trasferimento.

A ventidue anni, Bini questa volta prende la strada del sud, verso Napoli, dove prosegue la sua attività di didatta[9] e dove suscita l'interesse di un altro importante personaggio che lo mette sotto la sua protezione, il cardinale Troiano Acquaviva,[10] una delle figure storiche più importanti di quel momento, assieme al quale tornerà a Roma e grazie al quale, il 30 aprile 1740, verrà ammesso alla Congregazione di Santa Cecilia dove appare come «Sig. Pasqualino d'Acquaviva violinista».[11]

La carriera 'romana' del violinista pesarese sembrerebbe insomma ben avviata quando, il 20 marzo 1747, muore il cardinale Acquaviva mettendolo da quel momento in uno stato di prostrazione e, potremmo quasi dire, di malinconica depressione che lo accompagnerà fino alla morte e che è possibile ripercorrere attraverso le parole scritte nelle sue poche lettere e dai suoi comportamenti.

Infatti 'Pasqualino' non rimarrebbe senza lavoro: ha ancora numerosi allievi che studiano con lui e riceve offerte per suonare nelle orchestre dei teatri marchigiani come primo violino. Ma le sue risposte a chi lo vorrebbe di nuovo nelle terre natie sono tutte negative, come quella inviata da Roma 3 giugno 1747 a Saverio Francesco Maggiori di Fermo:[12]

> Non posso risolvermi conforme l'appuntamento a venirmene nelle Marche. Mi affretto a fargliene tale partecipazione acciò possa per sua regola procedersi con ogni libertà d'altro soggetto per quel tentativo. Dispiace al sommo di non poter risolvere presentemente, atteso qualche motivo ben giusto ed assicuro che in altra occasione che io possa risolvere non mancherà servirla con tutto lo spirito.[13]

Tartini però non dimentica l'allievo di cui sembra comprendere i problemi psicologici e ritiene che risolutiva possa essere una sua sistemazione in una posizione di prestigio lontano dagli intrighi della penisola.

---

[9] Tra i suoi allievi è Emanuele Barbella **(**Napoli, 1718-1777), che sarà violinista al Teatro Nuovo, musico della reale Cappella e, dal 1761, primo violino del Teatro S. Carlo. Dopo un concerto presso l'ambasciatore d'Inghilterra a Napoli nel 1770 sarà guida alla scoperta della Napoli musicale di Charles Burney, che scrive di lui: «Sembra avere una buona dose di fantasia nelle sue composizioni, con una tinta di simpatica follia». (Cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *Emanuele Barbella*, DBI, vol. 6).

[10] Troiano Acquaviva d'Aragona (Atri,1694-Roma 1747), vicelegato pontificio a Bologna, dal 1725 governatore di Ancona e cardinale dal 1732, legato di Santa Cecilia in Trastevere e, dal 1740, presidente della Congregazione di Santa Cecilia, conduce a Roma una vita sontuosissima. Attivo nella causa franco-spagnola nella guerra di successione austriaca, nel 1745 è intermediario tra Benedetto XIV e il Voltaire. A lui Giambattista Vico dedica la *Scienza nuova*. (Cfr. Fausto Nicolini, *Troiano Acquaviva d'Aragona*, DBI, Vol. 1).

[11] Alberto Cametti*, I soci della Congregazione di Santa Cecilia dal 1746 al 1769*. *Le cappelle musicali di Roma nel 1746*, Roma, Coop. Tip. Manuzio, 1918, p. 18. Aggregato per la cifra di 30 baiocchi, il suo nome compare negli elenchi e nei verbali delle assemblee fino al 2 gennaio 1749. Bini continua a godere della fiducia di Tartini che, nel 1739, fa recapitare a Padre Martini a Bologna da Roma alcune composizioni manoscritte dell'allievo soggette a curiose vicende di furti e di plagi. Cfr. Guido Viverit*, Giuseppe Tartini e la proprietà intellettuale della musica nel Settecento*, «De musica disserenda», X/1, 2014, pp. 19-30. Per il catalogo tematico delle composizioni di Bini cfr. Vincent Duckles e Minnie Elmer, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music*, Los Angeles, University of California Press, 1963 pp.61-65.

[12] C.Lozzi, *Saggio di cimeli marchigiani*, «La Bibliofilia, rivista di arte antica», IX, 1907-8, pp. 92-103. Il riferimento alla lettera, della quale Lozzi dà anche riproduzione fotografica, è a p. 102-3.

[13] C.Lozzi, *Tartini e Bini, op. cit*., p.184.

Forte dei propri contatti internazionali, scrive a Francesco Algarotti[14] perché sponsorizzi una collocazione dell'allievo a Berlino presso Federico il Grande, nell'orchestra di corte:

> Rendo in primo luogo infintissime grazie al begnignissimo Signor Conte mio Padrone perché si è impegnato di cuore per l'impiego e stabilimento del mio carissimo scolare Pasquale Bini in qualche Corte riguardevole. La supplico più che mai di sollecitarmi quanto può questo favore per me grandissimo e l'assicuro di nuovo che ne avrà onor sommo.[15]

Questo primo tentativo non va a buon fine, e allora ecco una seconda missiva sempre diretta all'Algarotti attraverso il quale questa volta chiede intercessione presso «Sua altezza il signor prencipe di Lobkowicz»:[16]

> Ella mi motiva di poter accomodare il mio scolare Pasqual Bini con sua altezza. Considerando io le circostanze, vedo ben[issi]mo il sommo vantaggio del mio scolare in tal caso. Egli è ricco di virtù nel suo mestiere, e di bontà ne suoi costumi; ma il di lui spirito povero non è per Corti grandi. Persuaso dunque che questo sia il buon punto per lui, gli ho scritto subito; non perché domandi stipendio etc.; ma perché dia il suo assenso al serviggio di tal padrone. Per altro ella abbia la benignità di condurre a buon fine questo affare per ogni parte; e sia sicura, che né io, né lo scolare dimanderà quantitativo. La unica consideratione, che in tal caso deve avere sua altezza, si è, che avendo quest'uomo al suo serviggio, e sua Altezza potendo giustam[en]te indicare del di lui valore, e merito, trovarà in fatto che per tutta la Germania, quanto è lunga e larga, non vi sarà certam[en]te altro uomo da paragonarlo, e porlo a confronto. Me le raccomando dunque di nuovo sopra questo particolare, mentre umiliandole li miei cordial[issi]mi e osseq[uientissi]mi rispetti, mi rassegno sempre più. Sua Altezza giustamente giudicherà del di lui valore e merito, troverà infatti che per tutta la Germania quanto è lunga e larga non ci sarà certamente altr'uomo da paragonarlo e porlo a confronto.[17]

In un primo momento sembra che questo tentativo di collocare Bini a Vienna possa avere esito positivo:

> Ho avuto risposta dal mio scolaro Pasqualino Bini il quale è prontissimo di ricevere il servizio di Sua Altezza, quando gli vengano accordate due condizioni. Una è che se deve venir costà. Vuole in sua compagnia un suo fratello per il viaggio, e per tre o quattro mesi di permanenza in coteste parti; sinoché si assicura dell'effetto del clima nella di lui salute. Trovando il clima confacente, il fratello se ne ritornerà a casa sua: trovando forse l'opposto, vuole ritornarsene in compagnia del fratello. L'altra condizione si è che se mai Sua Altezza (ricevendolo al servizio) lo conducesse seco in Italia, lo disobblighi dall'andar secolui a Roma, dove il povero giovane ha avuto mille disastri di animo e di corpo. Per tutta la Italia e per tutto il mondo sì: in Roma no. Così il giovane il giovane mi ha scritto e così fedelmente io trascrivo. Il fatto si è che questo giovane non è di molta forza di spirito: ottimo e santo ne suoi costumi, meraviglioso nella sua professione, ma debole di spirito. Perseguitato in Roma dopo la morte di Sua Eminenza Acquaviva (fu suo padrone) ha appreso in tal modo la persecuzione che quasi è impazzito.

[14] Francesco Algarotti (Venezia, 1712-Pisa, 1764), illuminista cosmopolita e enciclopedico con conoscenze che svariano dalla fisica alla filosofia, dall'astronomia alla musica, viaggia in Francia, Russia, Inghilterra e Germania ed è amico di personalità come Metastasio e Voltaire e Federico di Prussia che, nel 1747, lo nomina ciambellano e 'compagno di studi' a Potsdam. Per i rapporti fra Tartini e Algarotti cfr. Pierluigi Petrobelli, *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, in *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Lucca, LIM, 1992, pp. 51–64

[15] Lettera da Padova, 20 novembre 1749 in Giorgia Malagò, *Giuseppe Tartini, Lettere e documenti,* Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2020, vol. 1, p. 179.

[16] Ferdinand Philipp von Lobkowicz, (Praga, 1724-Vienna, 1784), erede del principato dal 1739, si trasferì durante la guerra di successione austriaca in Inghilterra accompagnato dal Gluck, che sarà da lui stipendiato nella sua orchestra al suo ritorno a Vienna nel 1745. Per i rapporti fra Tartini e i principi tedeschi cfr. Pierluigi Petrobelli, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in *Tartini* cit., pp.81–100.

[17] Lettera da Padova, 24 febbraio del 1750, in G.Malagò, *op.cit*., p.180.

> E però si è assentato da Roma, rinunciando alla fondatissima speranza di entrare tra poche settimane al servizio del sig. Cardinale di York, dalle di cui instanze per averlo al proprio servigio si difende con fatica, stando a casa sua e in patria che è Pesaro. Questa è la origine delle difficoltà sua di farsi mai più vedere in Roma. A me pare che le sue condizioni proposte non portino seco alcun ostacolo. Perché la prima null'altro aggiunge se non qualche spesa maggiore a Sua Altezza nel ritorno del fratello. Credo che Sua Altezza poco vi pensi a trenta o quaranta ongari, dopo che ho saputo dalla degnissima cosa mi destina per sei Concerti. La seconda poi ha mille mezi termini e io penso che quando il giovane vedrà con chi è e si assuefarà a maggior mondo, si muterà di *opinione: e col Padrone anderà a* Roma benissimo se vi sarà il bisogno e il caso. Ella dunque ordini questo affare con la solita sua prudenza: quanto farà sarà ben fatto.[18]

Dalla lettera veniamo però a conoscenza anche di altri particolari interessanti e inquietanti, quali l'ostilità dell'ambiente romano dopo la morte del secondo protettore e la necessità di avere vicino il fratello, col quale Bini coabiterà negli ultimi anni della sua vita.

Purtroppo però anche questa volta la trattativa non andrà a buon fine:

> Riflettendo io qualche volta al caso occorso delle mie composizioni sentite da sua Maestà, ma non eseguite da miei scolari; e considerando nello stesso tempo la disdetta di non essermi sinora riuscito di aver in cotesta corte un mio scolare, quando ne ho di famosi in molte corti.[19]

Così, nel 1753 ritroviamo Bini a Pesaro, dove dirige due opere nella stagione di Carnevale al Teatro del Sole: *Merope* di Nicolò Jommelli e *Antigona* di Baldassare Galuppi.[20]

E proprio mentre è a Pesaro avviene la svolta professionale tanto attesa: Bini riceve dalla Germania la proposta di diventare *Konzertmeister* nell'orchestra di Stoccarda.

Anche questa vicenda, come molti altri passaggi della vita del nostro violinista, è avvolta da misteri e contraddizioni. Nel tardo autunno, tra ottobre e novembre 1753, solo collocate infatti due notizie contrastanti sulla presenza in Italia del pesarese nei rapporti epistolari intrattenuti dal gennaio del 1753 all'estate dell'anno successivo tra il bolognese padre Giovanni Battista Martini e il frate minore conventuale Bonaventura Mancinelli, alla ricerca di musicisti per la cappella di Osimo.

Nella prima, datata 15 ottobre 1753, sembra che Bini debba partire per la Germania a maggio dell'anno successivo, e possa quindi essere disponibile all'incarico in basilica: «se il signor Pasqualino Bini prima di maggio non partirà dall'Italia, sarà preso»[21] mentre nella seconda, datata 24 novembre, sembra che invece egli sia già partito per la Germania: «Pasqualino è già partito dall'Italia, laonde non ha più per lui speranza, ora si premunirà

[18] Lettera ad Algarotti del 12 marzo 1750, *Ibid*, p. 181-182

[19] Lettera ad Algarotti del 7 luglio 1750, *Ibid*., p.183

[20] Ad oggi non è stato possibile reperire nell'archivio del teatro la documentazione relativa all'ingaggio di Bini, né siamo a conoscenza dell'esito delle rappresentazioni. Le sole informazioni a questo riguardo sugli interpreti sono ancora quelle di Carlo Cinelli, *Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro dall'anno 1637 al 1897*, Pesaro, Nobili, 1898. Le stesse indicazioni sono poi riportate nella «Cronaca Musicale», II, 1897, pp. 431-432 dove Cinelli aggiunge alcune notizie biografiche su Bini che riportiamo: «Questo Pasquale Bini, nato in Pesaro circa il 1720, era eccellente suonatore di violino e buon compositore di musica, allievo ed intimo del Tartini. Prestò per molto tempo i suoi servigi alle Corti di Germania: tornato in patria fu assalito da mania religiosa, ma seguitò pur tuttavia a suonar sempre meravigliosamente, finché morì nel 1770, lasciando varie e buone sue composizioni».

[21] Museo Internazionale e *Biblioteca della Musica di Bologna (BMB),* Carteggio Martini, I.010.151, Schnoebelen 2864

qualche altro ottimo professore di violino su cui s'è posto l'occhio».[22]

Né l'una né l'altra delle informazioni risultano corrette: Bini, denominato in Germania «Pasqualibini», risulta infatti nell'organico della prestigiosa cappella[23] di Carlo Eugenio di Württemberg[24] a Stoccarda (dove dal maggio sarà di quell'anno sarà Ober-Kapellmeister Niccolò Jommelli)[25] dal 1 marzo 1754 fino al 1758. Nell'orchestra Bini è impegnato solamente nelle esecuzioni di musica strumentale e non quando l'orchestra viene utilizzata nelle rappresentazioni teatrali.

Dopo questa data le tracce di Bini si perdono per circa due anni, anche se Radiciotti (ma non ne spiega la fonte) afferma «posò la sua stanza vario tempo nelle corti di Germania».[26]

È nuovamente a Pesaro nel 1760, dove gli Stati delle anime della parrocchia di Santa Lucia, lo collocano, assieme al fratello, nelle Logge del Trebbio e dove «sorpreso dagli scrupoli, rimase alquanto leso nel cerebro ma tuttavia sempre suonò alla gran meraviglia».[27]

Bini però non richiude per sempre il violino nella custodia, e dopo qualche tempo dal suo ritorno in città si esibisce ancora, occasionalmente, in pubblico, illustrando con la sua fama le manifestazioni musicali alle quali partecipa, anche se contesti ed occasioni non sono certo quelle che la sua carriera meriterebbe.

Sono molte le notizie che riguardano le sue esibizioni, tutte puntualmente ricordate nella Gazzetta di Pesaro.[28]

Nel giugno 1764 suona una propria composizione a Pesaro per la Confraternita della SS. Annunziata nel secondo giorno di Pentecoste:

> Nella sera si intonò i vesperi solenni l'una, e gli altri cantati da scelte voci forestiere, unite alle nostre, coll'accompagnamento di strepitosa orchestra non solo di strumenti da corda, ma anche di varj da fiato, tra i quali si distinse Vincenzo Maria Pascali da Lecce col flauto traversiero, il signor Benedetto Facioli da Vicenza, discepolo del celebre d. Antonio Vandini di Padova, col violoncello, e il nostro sempre più commendabile sig. Pasquale Bini col violino, tutti e tre co' loro rispettivi concerti.[29]

[22] (BMB, Carteggio Martini, I.010.152, Schnoebelen 2865

[23] Per gli organici dell'orchestra negli anni di Bini cfr. Josef Sittard, *Zur geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, vol. II 1733-1793, Stoccarda, Kohlhammer, 1890, pp. 56 e 69-70. Notizie sulla presenza di Bini a Stoccarda anche in *Albert Mell, Antonio Lolli's letters to Padre Martini*, «The Musical Quarterly», LVI, 1970, p. 463–477.

[24] Carlo II Eugenio del Württemberg (Bruxelles, 1728-Stoccarda, 1793), si forma a Berlino presso la corte di Federico II assumendo a 16 anni il governo del ducato. La sua corte diviene sotto il profilo artistico una delle più importanti d'Europa grazie alla presenza di artisti di ogni campo. Molto attiva fu la sua politica culturale rivolta a biblioteche e istituti di istruzione. Fu amico di Friedrich Schiller.

[25] Nicolò Jommelli (Aversa 1714- Napoli 1774), operista tra i più richiesti d'Europa, riceve da Stoccarda l'offerta di dirigere l'orchestra di quella corte mentre è maestro di cappella in San Pietro a Roma. A Stoccarda, dove rimarrà fino al 1769, ha a disposizione una delle migliori e più complete orchestre d'Europa per precisione e virtuosismo dei componenti. Cfr. Samantha Owens, Barbara Reul, Janice Stockigt, *Music at German Courts, 1715-1760*, Rochester, Boydell & Brewer, 2011.

[26] G.Radiciotti, cit. p. 10.

[27] *Ibid*.

[28] Gabriele Moroni, *Teatro, strumenti e musica nella «Gazzetta di Pesaro» (1761-1805). Indice generale, Indici dei compositori e maestri di cappella, degli autori dei testi, dei cantanti, dei suonatori*, in *Quaderni Musicali Marchigiani.* Pubblicazione dell'A.Ri.M. - Associazione Marchigiana per la Ricerca e Valorizzazione delle Fonti Musicali, XII, a cura di Gabriele Moroni, Urbino, Controvento, 2009, pp. 5-321. Tutte le citazioni dalla «Gazzetta di Pesaro» (GdP) sono tratte da questo volume.

[29] GdP, martedì 19 giugno 1764 in Moroni, *op.cit*., p. 27

L'11 settembre è invece ad Ancona, nel quarto giorno delle feste per la consacrazione della Chiesa degli Agostiniani: «il terzo concerto succedette del celebre signor Pasqualino Bini pesarese nella sera del martedì, in cui fu rappresentato l'oratorio, intitolato *Il Giacobbe*».[30]

Lo troviamo nella primavera dell'anno successivo nuovamente a Pesaro. Dapprima, in aprile, per la festa di S. Francesco di Paola:

> Jeri, correndo, questi molto reverendi Padri del suo Ordine l'anno solennizzata in quest'anno con maggiore pompa del solito sì in ordine all'apparato, e alle cere, più nobile, e copiose, come circa la musica, ed orchestra più scelta, e forestiera unita al nostro rinomatissimo violino del signor Pasquale Bini.[31]

E poi, il 17 maggio, è sempre in città, per la festa di S. Pasquale di Baylon nella chiesa dei Padri minori osservanti riformati di S. Giovanni quando «fra i sonatori di violino era il celeberrimo nostro signor Pasquale Bini, che stava alla testa di tutti, e che fece sentire un ammirabile concerto, per cui riscosse i soliti ben dovuti applausi».[32]

Feste che proseguono vari giorni e vedono sempre Bini tra i protagonisti anche quando «fu fatta la solita processione colla reliquia, e singolare statua del santo, dopo cui si udì un [suo] dilettevole concerto».[33]

Passa un anno e il nome di Pasqualino riappare a Rimini, in cattedrale, per la festa di S. Antonio da Padova del 1767, impiegato come primo violino, assieme ai cantanti Giuseppe Benedetti, Giuseppe Guspeldi, Antonio Vannuccini, D. Paolo Vichi, e Pasquale Vichi e ancora, l'anno successivo, assieme ai cantanti Pasquale Bruscolini, contralto di Pesaro, Paolo Vichi e Prospero Marmiroli minore conventuale e basso.[34]

Una grande occasione è anche quella dell'ottobre 1768, quando a Pesaro i Padri Cappuccini festeggiano la canonizzazione di Serafino da Monte Granaro e la beatificazione di Bernardo da Corleone e dove:

> un oratorio, intitolato la Gerusalemme distrutta, riportò universale aggradimento, conforme lo riportò il già noto nostro signor Pasquale Bini, che dopo la prima parte del mentovato oratorio fece udire un virtuoso, e dilettevole concerto, che replicò l'ultima mattina del sacro ottavario, dall'altro distinto, in mezzo alla gran messa, cantata.[35]

Mentre a fine anno Bini è in trasferta a Monterubbiano per la visita del vescovo della diocesi di Fermo quando i riti furono celebrati

> con alto rimbombo di 300 mortaretti e petriere, a doppio coro di musici scelti e di più bravi sonatori, fra quali con alternanti mottetti, e concerti, si segnalarono il sig. Pasquale Bini di Pesaro col suo violino, e monsieur Errico Cornet di Ancona col violoncello.[36]

Dopo quella data non abbiamo più notizie di sue esibizioni musicali o altre notizie su di lui fino alla morte, avvenuta a Pesaro il 4 aprile 1770 quando

---

[30] GdP, martedì 18 settembre 1764, *Ibid*, p.29

[31] GdP, martedì 16 aprile 1765, *Ibid*., p.33

[32] GdP, domenica 29 maggio 1765, *Ibid*., p. 35

[33] GdP, Sabato 11 giugno 1765, *Ibid*, p.36

[34] GdP, domenica 3 agosto 1766. Per la presenza di Bini a Rimini cfr anche Paolo Righini, *Musicisti e cantanti dalle Marche a Rimini nel Settecento*, «Studi pesaresi, Rivista della Società pesarese di studi storici», IV, 2016, pp. 147-164.

[35] GdP, sabato 25 ottobre 1768, Ibid, p. 90

[36] GdP, domenica 13 dicembre 1768, Ibid, p.91

«Pasquale del fu Sig. Agostino Bini d'anni 54» muore «dopo aver ricevuto li santissimi Sacramenti, essendo stato incapace della comunione perché essendo stato colpito da un'apoplessia che gli impedì di inghiottire cosa alcuna».[37]

La morte del musicista viene poi ricordata anche dalla «Gazzetta di Pesaro» che ne dà l'annuncio la settimana successiva:

> *Ne' passati giorni con dispiacere universale passò inaspettatamente agli eterni riposi nella sua sola età di 54 anni, dopo breve malattia, il celebre nostro Pasquale Bini, rinomatissimo sonator di violino non meno in Italia, che fuori, e cotanto eccellente che difficilmente si troverà l'uguale.*[38]

Quale memoria resta del violinista pesarese Pasquale Bini nella storia della musica, oltre al racconto di una vita relativamente breve, travagliata da angosce personali e da rodimenti interiori degni di un artista romantico?

Rimane la fama della sua attività, intanto, che viene evidenziata dai contemporanei, come gli storici pesaresi Domenico Bonamini e Francesco Ronconi, che gli dedicano un posto nelle loro biografie di pesaresi illustri:

Scrive Bonamini:

> Eccellente sonatore di violino, morì qui in Pesaro sua patria l'anno 1770 nel mese di aprile, compianto per le sue ottime qualità generalmente da tutti, ha lasciato manoscritta mole di composizioni a violino e basso e dodici concerti con primo violino obbligato, oboe, viola, corni da caccia che voleva mandare alla stampa che ad oggi sono appresso il canonico, e Sebastiano fratello del defunto, ed anch'essi dilettanti di musica.[39]

Sulla stessa lunghezza d'onda è anche Ronconi, che così si esprime:

> fu eccellente sonatore di violino, ed ottimo compositore di musica. Posò sua stanza vario tempo nelle corti di Germania e ritornato in Pesaro sorpreso dagli scrupoli rimase alquanto lasso nel cerebro, ma tuttavia sempre sonò alla gran meraviglia. Morì nell'anno 1770, e lasciò molte sue opere da darsi alla stampa.[40]

La fama di interprete, più che quella di compositore, attira, come abbiamo già visto gli storici dell'Ottocento a cominciare dal già citato *Dictionnaire historique* di Choron e Fayolle:

> Né à Pesaro, vers 1720, un des meilleurs élèves de Tartini pour le violon, entra dans l'école de ce virtuose à l'âge de quinze ans, sous la protection du cardinal Olivieri. Il y travailla avec tant d'ardeur, qu'au bout de trois ou quatre ans il parvint à se familiariser avec toutes les difficultés que présentent les compositions de Tartini. Lorsque ses études musicales furent terminées, le cardinal Olivieri le fit venir à Rome, où il étonna tous les professeurs par la hardiesse et la pureté de son jeu. On dit que Montanari fut si affecté de la supériorité de Bini, qu'il en mourut de cliagrin. Tartini avait beaucoup d'estime pour son élève:Burney rapporte à ce sujet qu'un anglais, nommé M. Wideman, ayant voulu prendre des leçons de violon, s'adressa à Tartini, qui lui indiqua Bini, eu lui disant: "Io lo mando ad un mio scolaro che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione". Vers 1757, Bini passa à Stuttgard, comme maître de chapelle du duc de Wurtemberg. On ignore l'époque de sa mort.

Sono però i violinisti e i didatti a rendergli i dovuti onori, anche se le brevi e carenti biografie contengono errori ed imprecisioni che si trascinano dall'epoca dei primi biografi.

---

[37] Dal *Libro dei morti* dell'Archivio della parrocchia di Santa Lucia a Pesaro.

[38] GdP, mercoledì 10 aprile 1770, Ibid, p. 119.

[39] Domenico Bonamini, *Biografie degli uomini illustri pesaresi, Pesaro*, Biblioteca Oliveriana di Pesaro (BOP), manoscritto. 1063, senza numero di pagina.

[40] Francesco Ronconi, *Notizie degli scrittori pesaresi*, BOP, ms.1098, senza numero di pagina.

Ecco ad esempio il cesenate Nicola Petrini Zamboni:

> Si è udito a Pesaro Pasquale Bini detto, Pasqualino nato nel 1738 che nel più bello di sua carriera s' impazzì, e dicesi per istudiare soverchiamente. Le relazioni che ho avute di questo artista mi conducono a credere che fosse un portento.[41]

Per continuare col livornese Arnaldo Bonaventura, quasi un secolo dopo:

> Il Bini, forse di nome Pasqualino o soprannominato Pasqualini, nato a Pesaro verso il 1720, fu eccellente esecutore e insegnante; tanto che chiamato a Roma dal cardinale Olivieri, meravigliò i violinisti di quella città per abilità […]. Del Bini non si conoscono composizioni.[42]

Ma, in conclusione, ci piace però ricordare il Bini insegnante, il cui ricordo ritroviamo ancora in un concerto a Sant'Angelo in Vado del «celebre, e raro dilettante signor Giuseppe Clavari»:

> Il dignissimo moderno sig. arcidiacono Ferrante nella sera, 19 cadente [...] nel Palazzo Ganganelli di sua abitazione offrì [...] un'accademia letteraria [...] aperta [...] da una *erudita* orazion panegirica [...] finita la quale, seguì uno de' più brillanti concerti a violino, eseguito dal celebre, e raro dilettante signor Giuseppe Clavari, nostro patrizio, unico erede delle grazie e dei leggiadri vezzi, che in questa sorta d'istrumenti distinguevano il merito grande del noto a quasi tutta Europa sig. Pasquale Bini, cittadino pesarese, di lui maestro, ultimamente defunto. Seguì poi un coro di bellissime composizioni poetiche di ogni genere di poesia toscana, e latina [...]. Si chiuse la letteraria funzione con una armoniosa sinfonia, e con varj minuè, ch'eseguirono egregiamente queste dame[...].[43]

[41] Nicola Petrini Zamboni, *De' violinisti più celebri d'Italia - cenni storici in forma di lettera*, «Utile Dulci- Foglio periodico Scientifico Letterario Artistico in Imola», III, 1844, nn. 10-17, p.8 rist. in *Nicola Petrini Zamboni* a cura di Franco Dell'Amore, pp. 143-153.

[42] Arnaldo Bonaventura, *Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino*, Milano, Hoepli, 1927, p. 147.

[43] GdP., martedì 29 maggio 1770, in Moroni, *op. cit.*, p. 120

Un infelice destino per un'opera promettente: storia e analisi di *Gonzalvo di Huesca*/*Il Cavaliere di Marillac* di Clito Moderati

di *Andrea Parissi*

La figura di Clito Moderati (1830-1907), benché si annoveri all'interno della sterminata mole di musicisti e compositori "minori", risulta essere decisamente affascinante, ricca di sfaccettature che rivelano ogni volta particolari inediti per la ricerca musicologica. Moderati si dimostra una personalità sorprendente, legata non solo al contesto italiano dell'opera lirica di metà del XIX secolo, ma anche alla vita musicale estera, dati i suoi lunghi trascorsi a Parigi, a Madrid, in Messico, a L'Avana e a New York.

Il presente studio originale e inedito è volto al recupero della memoria di Clito Moderati, ancora ai suoi inizi, nello specifico alla ricostruzione delle vicende compositive dell'opera *Il Cavaliere di Marillac*.

Il Cavaliere di Marillac – «tragedia lirica in quattro atti» – è certamente tra le creazioni più interessanti del compositore dal punto di vista sia storico sia musicale ma anche tra le più nebulose. Nel mio precedente saggio su Moderati (2019)[1] ebbi modo di accertare che egli non avesse scritto due opere in lingua italiana – *Gonzalvo di Huesca* e *Il Cavaliere di Marillac* – come fino ad allora sostenuto, dimostrando che di fatto si trattava della stessa composizione.

Poiché allo stato attuale non sono stati rintracciati testimoni della prima stesura de *Il Cavaliere di Marillac*, il presente studio si concentrerà sulla ricostruzione della storia dell'opera, attraverso fonti e testimonianze dell'epoca, e sull'analisi comparata delle sue due versioni di riferimento: *Gonzalvo di Huesca*, ovvero l'opera come fu presentata al pubblico nel 1855 – e perciò considerabile come la sua prima stesura compiuta – e la sua successiva rielaborazione ne *Il Cavaliere di Marillac*, che è da ritenere la versione ultima del progetto compositivo di Moderati.

La comparazione delle due stesure non si è rivelata un'operazione semplice: dell'opera esiste un solo testimone musicale, poiché Moderati revisionò il suo lavoro direttamente sulla partitura del *Gonzalvo*, spesso preferendo tagliare o raschiare ogni traccia di stesure precedenti all'ultima versione dell'opera: *Il Cavaliere di Marillac*. Lo studio non può dirsi esaustivo, data l'attuale assenza di ulteriori fonti – come ad esempio le parti vocali o d'orchestra delle rappresentazioni ascolana o ferrarese – che avrebbero potuto colmare le lacune, anche sostanziali, del *Gonzalvo*. Tuttavia, nei casi in cui il confronto tra le

[1] Andrea Parissi, *Nuova catalogazione delle fonti manoscritte e a stampa delle opere di Clito Moderati conservate nella biblioteca "G. Gabrielli" di Ascoli Piceno*, «Quaderni Musicali Marchigiani», a cura di Lucia Fava, XV, 2019, pp. 107-162.

due versioni musicali risultava arduo se non talvolta impossibile, sono state formulate delle ipotesi derivate dall'analisi dei libretti (stampato per il *Gonzalvo*, manoscritto per il *Cavaliere*), entrambi pervenuti completi in epoca moderna.

L'auspicio è che la ricerca su Moderati, sulla sua figura di musicista, direttore d'orchestra e sulle sue opere continui negli anni a venire, affinché si possa di nuovo parlare di questo compositore con le stesse parole di elogio e stima che i contemporanei espressero nei suoi confronti.

Dal *Cavaliere di Marillac* al *Gonzalvo di Huesca*: andata e ritorno

La storia della prima e unica opera in lingua italiana di Moderati inizia nel 1849. Il giovane compositore, all'epoca quasi diciannovenne, si era da poco stabilito a Firenze e non solo lavorava come violinista al Teatro della Pergola, ma frequentava la scuola di Pietro Romani e si dedicava alla direzione operistica. È in questi ambienti che Moderati potrebbe aver conosciuto l'avvocato fiorentino Giovanni Battista Canovai, autore di libretti per musica.

Se la genesi dell'opera rimane oscura – attualmente non sono state rintracciate fonti che testimonino il processo di scelta ed elaborazione del soggetto – al contrario, la composizione e parte della storia dell'opera sono ricostruibili: l'articolo su Rossini già citato (dove?)[2] si rivela un'utilissima testimonianza della storia dell'opera e conferma che il progetto di Moderati e Canovai fosse – fin da subito – *Il Cavaliere di Marillac*.

Il soggetto è tratto da *Une Maîtresse de Louis XIII*, romanzo storico del 1834 di Joseph Xavier Boniface Saintine,[3] nella sua fedele traduzione italiana dal titolo *Il Cavaliere di Marillac. Romanzo tratto dalla storia di Francia del secolo XVII*, a cura del piacentino Ferdinando Grillenzoni del 1838.[4]

La trama dell'opera non è tra le più semplici. Il re Luigi XIII si è invaghito della giovane Luisa, legata sentimentalmente al pittore Lesueur. Per evitare uno scandalo, il Ministro Richelieu decide di far sposare Luisa – pupilla del suo segretario Rochefort – al Cavaliere di Marillac, grande amico di Lesueur. Il nobiluomo non può rifiutarsi: in passato egli aveva giurato vendetta nei confronti del cardinale Richelieu, dopo che questi aveva condannato a morte il padre; ma, una volta arrestato, Marillac aveva accettato di servire incondizionatamente il Ministro. Nonostante Marillac sappia di venir meno all'amicizia con Lesueur, acconsente alle nozze e allo stesso tempo viene investito del titolo di Conte. Il matrimonio però non allontana da Luisa la denigratoria fama di "favorita" del Re che è causa sia dell'odio della regina Anna sia del disprezzo di Lesueur. Luisa e Lesueur riescono fortuitamente a ricongiungersi, ribadiscono la reciproca fedeltà e devozione e

[2] Si tratta dell'articolo mai pubblicato del 1892 su Rossini, che Moderati scrisse e inviò a Giulio Ricordi, in risposta al numero speciale della *Gazzetta Musicale di Milano* dedicato al maestro pesarese, attualmente conservato nell'Archivio Storico Ricordi, Milano, ID: LLET031087.

[3] Xavier Boniface Saintine, *Une Maîtresse de Louis XIII*, 2 vol., Paris, Ambroise Dupont, 1834. Joseph Xavier Boniface (1795-1865), noto come Saintine, non solo fu coautore del dramma storico *Têtes rondes et Cavaliers* dal quale Carlo Pepoli trasse il libretto de *I puritani* di Vincenzo Bellini, ma anche dell'opera teatrale di vaudeville *Le bouffon du prince* (1831) alla base di *Le Roi s'amuse* (1832) di Victor Hugo, a sua volta fonte del *Rigoletto* di Verdi.

[4] *Il Cavaliere di Marillac. Romanzo tratto dalla storia di Francia del secolo XVII*, versione dal francese di Ferdinando Grillenzoni con alcune considerazioni del medesimo intorno al romanzo storico, 3 vol., Lugano, Tip. di G. Ruggia e Comp., 1838.

decidono di fuggire insieme. Nello stesso momento Rochefort, deluso dai continui rifiuti della giovane di concedersi ai favori del sovrano, accusa Luisa di adulterio davanti al Re. La calunnia si trasforma in un editto che condanna a morte tutte le donne sorprese in atto di adulterio. I due amanti fuggiaschi sono presto raggiunti dai moschettieri, capitanati dal comandante Sirois. Nel frattempo Marillac, sempre più afflitto dall'aver tradito l'amico Lesueur, viene schernito dai suoi compagni di gioco con allusioni non troppo velate alla fantomatica promiscuità della moglie. Adirato, Marillac, uomo dal grande senso dell'onore, sfida a duello e sconfigge il più impertinente di loro, il Marchese De Rieux. Il Cavaliere, tuttavia, rimane ferito a morte e, ricongiuntosi con Lesueur e Luisa, riesce non solo a salvarli dai moschettieri, ma anche a chiedere loro perdono per averli sottratti al loro amore.

L'adattamento del romanzo di Boniface Saintine ad un libretto d'opera non sarà stata sicuramente un'impresa facile: la trama è stata ridotta all'essenziale, estrapolando i soli momenti della storia necessari allo scioglimento dell'intreccio. I personaggi, inoltre, sono stati ridotti numericamente e/o assimilati tra loro: è il caso del conte di Rochefort che nel romanzo è uno dei membri del gruppo di amici di Marillac – insieme a De Rieux e Lesueur –, mentre nell'opera assimila le specifiche caratteriali della tutrice di Luisa (la baronessa di Tours) e del cardinale Richelieu originario; anche lo stesso De Rieux, in particolare per la sua tragica fine, assume le caratteristiche del signore di La Chenaye, cameriere personale del Re, nonché originariamente vittima di Marillac. Questi e altri elementi richiesero a Canovai e a Moderati un cospicuo lavoro di riscrittura nella fase di adattamento della vicenda alle esigenze di un libretto per musica.[5] Poiché al momento non sono pervenute testimonianze che illustrino le motivazioni e le modalità di scelta del soggetto, e allo stesso tempo non esiste la prima stesura dell'opera (ancora con il nome di *Il Cavaliere di Marillac*), un confronto sistematico con l'antecedente letterario sarebbe possibile con il solo libretto del *Gonzalvo di Huesca*. Inoltre, per quanto riguarda l'ultima versione dell'opera – ristabilita come *Il Cavaliere di Marillac* – Moderati aggiunge alla vicenda delle parti del tutto originali, assenti perfino nel romanzo di Boniface Saintine, ragion per cui il compositore potrebbe aver preferito rivedere sia il libretto sia la musica della sua opera a prescindere dal testo originale d'ispirazione.

La stesura della prima versione dell'opera, con soggetto *Il Cavaliere di Marillac*, impegna Moderati dagli ultimi mesi del 1849 agli inizi del 1850. Le prime bozze vengono visionate perfino da Rossini:

> Avendo appreso verso la fine di Novembre [del 1849] che stavo musicando un libretto dell'Av.to Canovai dal titolo – *Il Cavaliere di Marillac*, insistette perché le facessi vedere quello che già avevo composto, cosa che fra il timore e la gioia feci naturalmente.
>
> Avevo terminati i 2 primi atti (il libretto era di 4) ed ero avanti con il 3.zo. Esaminò tutto con molta bontà, ed attenzione. Mi dette qualche eccellente consiglio, e congedandomi mi disse – «Mi rallegro con voi, terminate la vostra opera, bisognerà poi cercare di metterla in scena ed aver buoni cantanti, e son sicuro che avrete un eccellente successo[»]. Ognuno può immaginare con quale emozioni io escissi [sic] da quella casa; e come quelle parole mi restassero sempre impresse nella mente![6]

[5] In questo studio non si procederà ad un confronto sistematico tra l'antecedente letterario e i libretti dell'opera poiché obiettivo della ricerca è una ricostruzione filologica del processo compositivo del *Cavaliere*, condotta sulla base delle testimonianze (libretti e partiture) attualmente pervenute.

[6] Articolo di Clito Moderati su Rossini (si veda nota 2), Archivio Storico Ricordi, ID: LLET031087, pp. 4-5.

Una volta terminata l'opera, Moderati chiede al maestro pesarese una lettera di raccomandazione per l'impresario del Teatro della Pergola di Firenze, Andrea Bandini, nella speranza che si concordi un'imminente rappresentazione. Della lettera in questione non si ha al momento la fonte autografa; tuttavia, oltre alla menzione che ne fa lo stesso Moderati nel suo articolo su Rossini, è possibile leggerne la trascrizione integrale in un articolo del 1930 di Riccardo Gabrielli, artista e scrittore ascolano, dedicato alla memoria di Clito Moderati:

> 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.

Gabrielli continua il suo scritto aggiungendo un'ulteriore lettera di Rossini per Moderati di cui tuttavia trascrive la data in modo errato:

> 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.[7]

L'articolo di Moderati del 1892, dedicato a Rossini, consente di sciogliere ogni dubbio riguardo a questo equivoco: il compositore, infatti, conferma che le lettere furono scritte nel 1850, anno in cui Rossini era effettivamente a Bologna e Bandini era impresario della Pergola di Firenze. Con molta probabilità si è verificato un errore di lettura da parte di Gabrielli, che potrebbe aver confuso lo "0" con un "6".

Nonostante l'accorata lettera di Rossini, l'opera non approda sulle scene del Teatro della Pergola, poiché Bandini di lì a poco avrebbe lasciato l'impresa, vanificando la speranza della sospirata prima rappresentazione. Nel 1853 Rossini scrive nuovamente in favore dell'opera di Moderati; la Pergola è sotto l'impresa di Luigi Bonzi, ma anche in questa occasione l'esito non è favorevole:

> Il 30 Settembre 1853 – il Bonzi mi scritturò per la mia Opera alla Pergola per la stagione di Primavera 1854. Questa scrittura è sempre in mio possesso. Ma era detto che la mia Opera non doveva darsi a Firenze perché l'Impresa Bonzi fece fallita.[8]

Una prima esecuzione della sola Sinfonia è testimoniata nel volume del periodico fiorentino *Il buon gusto* del 14 gennaio 1855:

> Società Filarmonica. Nella mattina di Sabato decorso ebbe luogo una grandiosa Accademia a benefizio dei poveri soccorsi dalla Società S. Vincenzo de' Paoli. […] Ricordiamo una bellissima sinfonia colla quale si aprì l'Accademia, del *M. Moderati*. Ci si assicura che appartenga ad una sua nuova opera, il *Cavaliere di Marillac*, che udremo quanto prima sui nostri teatri. Ce ne congratuliamo col maestro e

[7] Riccardo Gabrielli, *Musicisti ascolani. Clito Moderati*, «Vita picena: settimanale cattolico», XL, sabato 15 aprile 1939, n. 15.
[8] Articolo di Clito Moderati su Rossini, Archivio Storico Ricordi, ID: LLET031087, p. 9.

coll'impresario che ce la farà conoscere.[9]

Nel maggio dello stesso anno sono già stabiliti luogo e primi interpreti:

> Rachele Gianfredi, l'esimia prima donna assoluta è stata scritturata per la grande stagione di Ascoli. Canterà tra gli altri spartiti, nel *Cavaliere di Marillac* l'opera nuova del rinomato giovane maestro Clito Moderati, della quale udimmo tra noi la bellissima sinfonia.[10]

L'opera vede la sua prima rappresentazione sulle scene del Teatro Ventidio Basso di Ascoli Piceno il 30 ottobre 1855, in occasione della Fiera di Assegna di Autunno, «con il titolo cambiato in quello di *Gonzalvo di Huesca*, ed il libretto rovinato dalla censura»[11] e colleziona ben diciannove rappresentazioni.

L'azione della censura non è certamente leggera: data la mancanza di testimoni della versione originaria intitolata *Il Cavaliere di Marillac*, l'unica e sostanziale differenza che si può affermare con certezza nel *Gonzalvo* è il cambiamento di ambientazione e, di conseguenza, dei personaggi, che assumono nomi spagnoli anziché francesi.

Le ragioni dell'accanimento della censura contro il *Cavaliere* sono al momento sconosciute, ma, considerato il soggetto che vede il Re di Francia desiderare l'amore di una giovane donna al di fuori del proprio matrimonio, non si può non pensare alla vicenda del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, di soli quattro anni precedente. Così come l'opera verdiana dovette superare con non poche difficoltà la censura austriaca, il *Cavaliere* dovette scontrarsi con la censura romana, in un periodo storico caratterizzato da delicati equilibri politici a livello europeo; non è pertanto avventato affermare che le stesse motivazioni che condizionarono il libretto finale del *Rigoletto* probabilmente ebbero lo stesso potere su *Il Cavaliere di Marillac*, che per salire sul palco dovette assumere le vesti di *Gonzalvo di Huesca*.

«Con il titolo cambiato […] ed il libretto rovinato» l'opera ottiene il sospirato successo, testimoniato da vari periodici del tempo. Su *La Fama. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri* di Milano del 15 novembre 1855 si legge:

> Ascoli. – *Gonzalvo d'Huesca*, nuova opera del maestro Clito Moderati. – Il principio della stagione a questo teatro, il 30 ottobre, fu nel corrente anno notevole soprattutto per essersi rappresentata un'opera a bella posta scritta da un giovane ingegno, che molto promettea fin da quando dava prove di sé in qualche composizione, colla quale addestravasi a lavori di maggior momento. Sin dalle prove buccinavasi che la nuova opera fosse ricca di belle parti, di novità e di dottrina; il perché se ne augurava assai bene. L'effetto vinse ben anche l'aspettativa, e può dirsi, senza tema di errare, che destasse veramente entusiasmo. Le parti ne erano affidate alla prima donna Rachele Gianfredi, al tenore Dell'Armi, al baritono Ottaviani ed ai bassi Domenech e Dolcibene, ognun de' quali non solo fece il debito suo a maraviglia, ma ebbe il contento di vedere e sentire graditissime le proprie fatiche, e coronato dal miglior successo il bello ed immaginoso lavoro del toscano maestro, che seppe provarsi dottissimo dell'arte sua senza pedanteria, e congiunse il più solido sapere al migliore buon gusto. L'opera piacque tutta, e se ne encomiarono i canti e lo strumentale ben nudrito, senza esuberanza od astruserie. L'introduzione e il finale del primo atto, l'adagio del finale secondo, una romanza del baritono, un duetto fra soprano e basso, l'aria del tenore piacquero sopra gli altri pezzi ne' due primi atti: il terzo ed il quarto tennero desta in singolar modo l'attenzione del pubblico, plaudente quasi ad ogni frase, e piacquero per intero al più alto grado, massime un terzetto che può dirsi la gemma dell'opera. L'esecuzione giovò grandemente al successo fortunatissimo, e i plausi reiterati e le appellazioni al maestro ed ai cantanti fecero fede della piena soddisfazione del pubblico, che il più delle volte ebbe a manifestarsi con segni di tutto entusiasmo.[12]

[9] «Il buon gusto», IV, domenica 14 gennaio 1855, vol. 21, p. 83.
[10] «Il buon gusto», IV, domenica 6 maggio 1855, vol. 37, p. 148.
[11] Articolo di Clito Moderati su Rossini, Archivio Storico Ricordi, ID: LLET031087, p. 9.
[12] «La Fama. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», XIV, giovedì 15 novembre 1855, vol. 92,

Il successo del *Gonzalvo* è citato anche ne *La Gazzetta Musicale di Milano* del 18 novembre:

> Ascoli. Su quel teatro si è rappresentata un'opera nuova, *Gonzalvo d'Huesca* del maestro Clito Moderati. L'esito fu buono, e ne furono applauditi gli esecutori, la Gianfredi, Dall'Armi e Ottaviani.[13]

Un corposo contributo si ritrova ne *L'Arpa. Giornale letterario, artistico, teatrale* di Bologna del 21 novembre 1855:

> Ascoli. – (Ci scrivono). Siamo già alla settima rappresentazione, e il successo di vero entusiasmo prodotto dalla nuova opera dell'egregio maestro Moderati *Gonzalvo d'Uoesca* (sic?) e dai suoi esecutori, anziché scemare, s'accresce di sera in sera giacché il pubblico rinviene sempre in questo magnifico spartito nuove bellezze e nuovi effetti di un fascino indescrivibile. La signora Gianfredi è costantemente in ogni suo pezzo festeggiata, e la sua voce bella, intonata, agilissima, scuote l'uditorio a tributarle grandi acclamazioni, e sempre deve ripetere col tenore Dell'Armi la cabaletta del duetto dell'atto terzo. Il Dell'Armi è pur egli applauditissimo, e quel pubblico l'apprezza per quel valente artista che non ha gnari [sic] le importanti scene della Scala di Milano accolsero con tanto plauso. Il baritono Ottaviani è pari alla sua bella fama e ogni sera riscuote ferventissimi battimani, e deve replicare il difficile adagio della grande scena del finale del terzo atto che canta in modo stupendo. Il basso Domenech è accolto con vivissimi e grandi applausi in ogni suo pezzo: voce robusta, estesa, intonata, simpatica; metodo di canto corretto, animato, sono le qualità che in lui si rinvengono, e che sono assai rare nei bassi profondi odierni. Cantò tutto perfettamente e in ispecie l'adagio della sua aria che ogni sera deve ripetere. Bene sempre i cori, e pure egregiamente l'orchestra. Insomma la bellezza della musica di questo spartito e la sua ottima esecuzione formano uno spettacolo degno di molti encomi.[14]

Ulteriore testimonianza della favorevole accoglienza dell'opera si legge nell'elogio di Carlo Lozzi, dedicato al suo stimato concittadino:

> Ma tutti questi meriti sono un nulla appetto [sic] a quello di aver saputo testé 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 primavolta [sic] 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. Noi solo aggiungeremo che ci gode veramente li cuore nel vedere e sentire in pari tempo due bravi giovani l'Apolloni e il Moderati scostarsi dalla turba de' servili imitatori degli stranieri per ricondur l'arte a' suoi veri principj, e ricordarsi sovrattutto all'Italia che il suo canto è melodico per eccellenza, e che Verdi è il Michelangiolo della musica, e che bisogna liberarsi una volta del Verdiano flagello.[15]

Nel 1856 la storia del *Gonzalvo di Huesca* si sposta a Ferrara, con il progetto di un nuovo allestimento fissato per il 22 maggio al Teatro Comunale. L'opera però non vedrà mai la sperata rappresentazione. A pochi giorni dalla data stabilita dal contratto, Moderati si ritrova a dover ritirare le parti, non per sua volontà:

> Al quarto giorno delle prove, incoraggiato dagli artisti che mi facevano ben sperare un secondo successo. si presenta l'impresario tutto stravolto, e ci annunzia che la censura non dava il passo al libretto!... Nulla valsero le pratiche fatte in mio favore dal Conte Masti, il Marchese Castabili, ed altri distinti Signori di Ferrara che mi conoscevano, anzi, da un'impiegato della polizia amante di musica fui serratamente informato, che se non partivo subito sarei stato arrestato, perché stavo sul libbro [sic] nero per aver combattuto in Lombardia, ed aver fatto parte in Ascoli della commissione per l'espropriazione dei beni

p. 367.

[13] «La Gazzetta Musicale di Milano», XIII, domenica 18 novembre 1855, vol. 46, p. 366.

[14] «L'Arpa. Giornale letterario, artistico, teatrale», III, 21 novembre 1855, vol. 17, p. 66.

[15] Carlo Lozzi, *Clito Moderati*, «L'Album. Giornale letterario e di belle arti», XXII, 2 febbraio 1856, vol. 21, p. 395.

ecclesiastici. Mandai allora al diavolo l'Italia, e i suoi infami governi, e partii per Parigi.[16]

La mancata rappresentazione dell'opera genera delusione non solo nel compositore, ma in tutte le personalità coinvolte nell'allestimento; lo stesso impresario Antonio Pieraccini si rammarica della perduta occasione:

Sig.r Clito M° Moderati
Ferrara 15 Mag.o 56
Con vera dispiacenza apprendo la vostra determinazione di sospendere la esecuzione della vostra opera *Gonzalvo* per questo teatro. Convenendo ancor io che si farebbe in troppa angustia di tempo, per causa da noi indipendente, aderisco mio malgrado allo scioglimento del nostro contratto, che voi stesso mi proponete, augurandomi però prossima la circostanza per riprodurre il vostro lavoro musicale, che da ognuno dell'Arte meritamente viene apprezzato. Aggradite i miei saluti e state sano.
Il vostro Pieraccini.[17]

Anche il violinista G. B. Ferrarini, che avrebbe dovuto dirigere l'opera per l'occasione, scrive a Moderati per manifestare il suo dispiacere per la mancata rappresentazione:

Caro Amico
Sono veramente dispiacente, e con me tutta intera la Compagnia, che tu abbia risoluto di non dare per quest'anno la tua opera, in causa della ristrettezza del tempo.
Da altra parte, se non si fossero potute compire le necessarie prove, e per tal causa si fosse corso nel rischio di semplificarla, non posso che lodare la presa risoluzione, aspettando migliore occasione per darla con intera tua soddisfazione.
Ricordati di me, e se valgo comandami.
Divertiti nel viaggio che vai ad intraprendere e credimi sempre
tuo aff Amico
G. C. Ferrarini[18]

Sebbene i contemporanei manifestino una grande stima e considerazione nei confronti del giovane compositore, la censura decide il destino dell'opera.

Dopo l'esperienza ferrarese Moderati tenta di far rappresentare il *Gonzalvo* in altri teatri, ma sempre senza successo. Tra i palchi prescelti il Teatro Reale di Torino, come testimonia una lettera del direttore d'orchestra Angelo Mariani:

Car.o Moderati
Genova 25 Ottobre 1856
[…]
In quanto poi alla tua opera ti devo dire che per quest'anno è impossibile di poterla dare affatto perché il Ronzani ha già deciso sugli spartiti che vuol dare in Carnevale al Teatro Regio di Torino. Qui opere nuove non le vuole assolutamente dare.
[…]
Non essere di cattivo umore ed ama il tuo
Angelo Mariani[19]

È nel periodo immediatamente successivo agli sfortunati eventi di Ferrara che Moderati revisiona l'opera e ritorna al progetto originario de *Il Cavaliere di Marillac*, cambiando

[16] Articolo di Clito Moderati su Rossini, Archivio Storico Ricordi, ID: LLET031087, p. 10.
[17] Lettera di Antonio Pieraccini a Clito Moderati, Ferrara, 15 maggio 1856. *I-AP*, Fondo Moderati, Inventario n. C/21.
[18] Lettera di G. B. Ferrarini a Clito Moderati, Ferrara, 1856. *I-AP*, Fondo Moderati, Inventario n. C/24.
[19] Lettera di Angelo Mariani a Clito Moderati, Genova, 25 ottobre 1856. *I-AP*, Fondo Moderati, Inventario n. C/22.

nuovamente ambientazione e personaggi.[20]

Giunto a Parigi, Moderati si fa conoscere come compositore, accompagnatore al pianoforte e insegnante di canto. Il 5 marzo 1858 prende parte ad un concerto del contrabbassista Giovanni Bottesini, durante il quale, insieme a musiche dello stesso Bottesini, Saverio Mercadante, Felix Mendelssohn, Jean Alard e Gaetano Donizetti, viene eseguita la Sinfonia della sua opera, in questa occasione sotto il titolo *Il Cavaliere di Marillac*.[21]

A Parigi Moderati ritrova l'amato maestro Rossini, il quale ancora una volta tenta di aiutare il giovane collega; nella speranza di una rappresentazione del *Cavaliere* nella sua ultima veste, nel 1860 Rossini scrive una lettera di raccomandazione all'amico Michele Costa:

> Figlio Carissimo
> È il maestro Clito Moderati che sarà porgitore di queste poche linee, egli è buon compositore eccellente accompagnatore e Professore di Canto, lo troverete interessante pel suo talento e per i suoi modi gentili. Autore di un'opera che ha per titolo Cavaliere di Mouvilion vorrebbe veder dato alla Luce questo Lavoro, se in tutte le qualità che ho segnate potete esserle utile obligherete oltremodo il
> Vostro aff.° Padre
> G. Rossini
> Parigi 15 Maggio 1860[22]

Purtroppo nemmeno questa ultima gioverà alla causa e Moderati non riuscirà più a vedere l'opera rappresentata nella sua interezza e dovrà consolarsi di brevi estratti.

Nel 1868 in un concerto «a beneficio del Maestro Moderati» al Teatro della Zarzuela di Madrid, insieme a musiche di compositori contemporanei sia spagnoli sia italiani, vengono eseguiti la sinfonia e il duetto del terzo atto de *Il Cavaliere di Marillac*, con il soprano Camille De Maesen e il tenore Enrico Tamberlick.[23]

Il 13 settembre 1871 si registra l'ultima notizia sull'opera in occasione di un corposo concerto al Gran Teatro Nacional di Città del Messico, diretto dallo stesso Moderati: accanto a musiche di Carl Maria von Weber, Étienne Nicolas Méhul e all'«episodio musical» *Guatimotzin* di Aniceto Ortega nella sua prima rappresentazione assoluta che vede come tenore protagonista Enrico Tamberlick, viene eseguito l'intero terzo atto del *Cavaliere*.[24]

Poi, il silenzio.

Le fonti

Di seguito sono riportate le fonti prese in esame, con relative descrizioni e le loro collocazioni. Ognuna di esse è identificata con una sigla specifica.

Gli autografi sono contraddistinti dalla lettera «A» maiuscola, seguita dall'abbreviazione del contenuto della fonte tra parentesi: «sin» sta per «sinfonia» e «lib» sta per «libretto».

[20] Vedi paragrafo "*Gonzalvo di Huesca e Il Cavaliere di Marillac: libretti a confronto*".

[21] Programma di sala, *Concert a grand orchestre donné par M. Bottesini contrebassiste*, Parigi, 5 marzo 1858. *I-AP*, Fondo Moderati, Inventario n. C/17.

[22] Cia Carlini, *Gioacchino Rossini. Lettere agli amici*, Forlì, Istituti Culturali della Città di Forlì, 1993, p. 166.

[23] Programma di sala, *Funcion estraordinaria y fuera de bono, a beneficio del Maestro Moderati*, Madrid, 2 maggio 1868. *I-AP*, Fondo Moderati, Inventario n. C/18.

[24] «El siglo diez y nueve», XXX, lunedì 11 settembre 1871, n. 9, p. 3.

L'unica eccezione riguarda l'autografo della partitura dell'opera completa, contraddistinto dalla sola lettera «A», in quanto testimone autografo di riferimento.

L'unica fonte manoscritta, non autografa, è identificata dalla sigla in maiuscolo della città che custodisce il testimone – AP (Ascoli Piceno) – seguita dall'abbreviazione del contenuto tra parentesi.

Le fonti a stampa, costituite da soli libretti, sono contrassegnate dalla sigla in maiuscolo della città di rappresentazione, seguita dall'anno di esecuzione dell'opera in apice. La «r» finale del libretto con le annotazioni per Ferrara sta per «revisione». Per la versione base del libretto, non essendo legata a nessuna rappresentazione in particolare, si è scelta la città di stampa per la sigla iniziale in maiuscolo.

Fonti autografe

A
Ascoli Piceno, Biblioteca Comunale "G. Gabrielli", FMus.ModeC.Ms.3
Partitura completa autografa, mancante della Sinfonia, 2 vol., (cc. 138, 117), 270 x 360 mm
I vol., copertina I: «Il Cavaliere di Marillac | Del Me.^{tro} Moderati/ Atto 1.mo e 2.do»
II vol., copertina II: «Il Cavaliere di Marillac | Del M.^{tro} Moderati/ Atto 3° e 4°»
I due volumi della partitura presentano tre diverse tipologie di carte rilegate: il tipo A, 270 x 360 mm, di colore più scuro, corrisponde ai fogli adoperati per la stesura del *Gonzalvo* (Figura 1.1); il tipo B, 240 x 320 mm, di colore bianco e più recenti, è relativo alle scene del *Cavaliere* che sostituiscono in modo sostanziale le precedenti scene del *Gonzalvo* (Figura 1.2); il tipo C, 270 x 320 mm, i cui bordi superiore e inferiore risultano tagliati per adattarli al formato del tipo A, con caratteristiche simili al tipo B e probabilmente coevo, corrisponde alle ultime 3 carte del II vol. (Figura 1.3). Sulle carte di tipo A le modifiche alla partitura – non prive di refusi – risultano riscritte sopra la raschiatura della lezione precedente; si stratta per lo più di modifiche relative al testo. La c. 86 del I vol., incollata all'unghia di una carta precedente, costituisce un caso particolare: le caratteristiche fisiche la identificano all'interno dell'insieme delle carte di tipo A, ma la lezione testuale che riporta è quella relativa alla versione del *Cavaliere*; si è deciso di identificarla con A'.

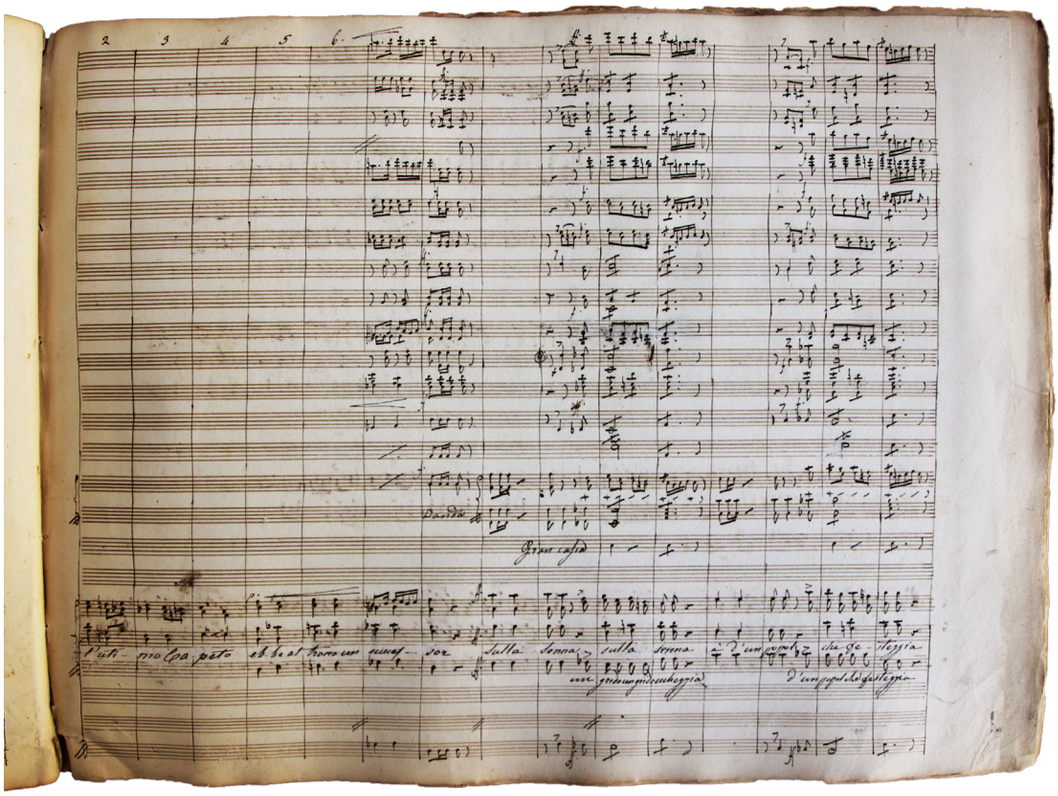


Figura 1.1: A (I vol.), c. 101r.

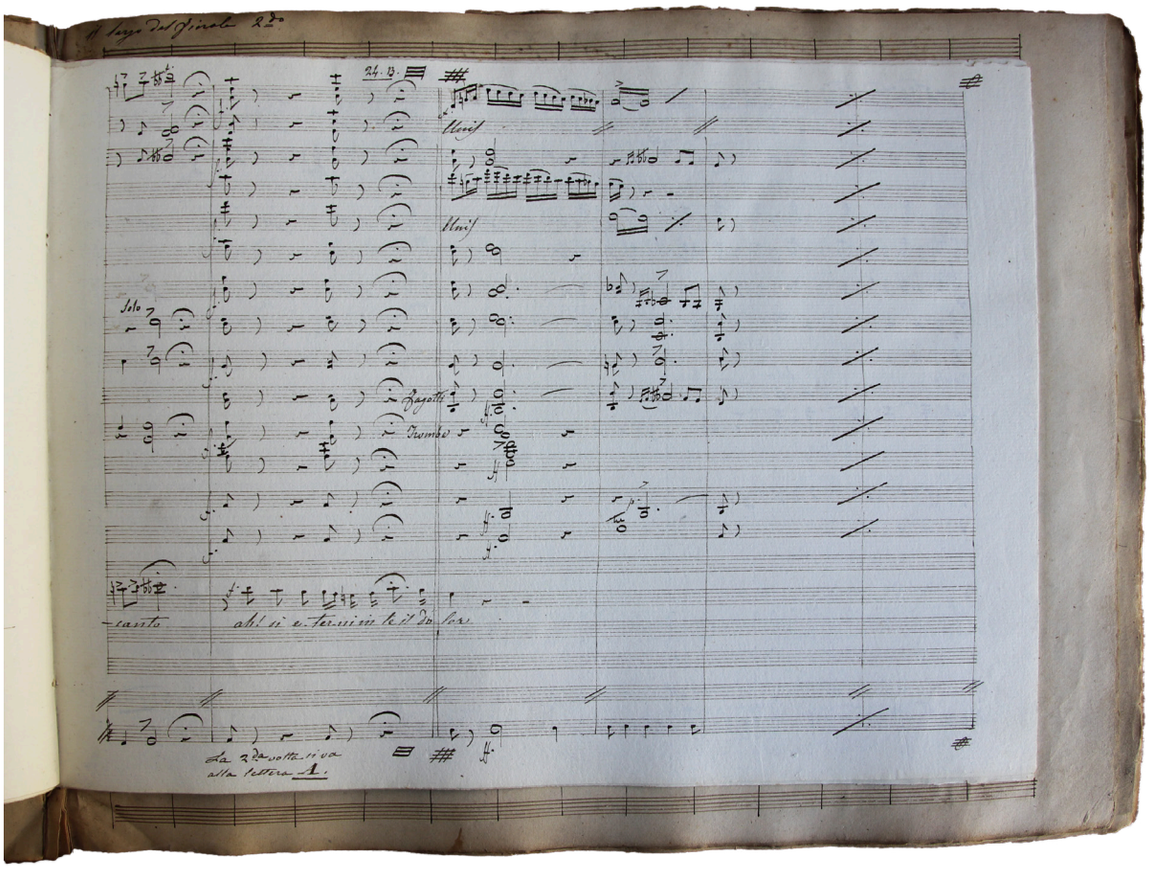


Figura 1.2: A (I vol.), c. 95r.

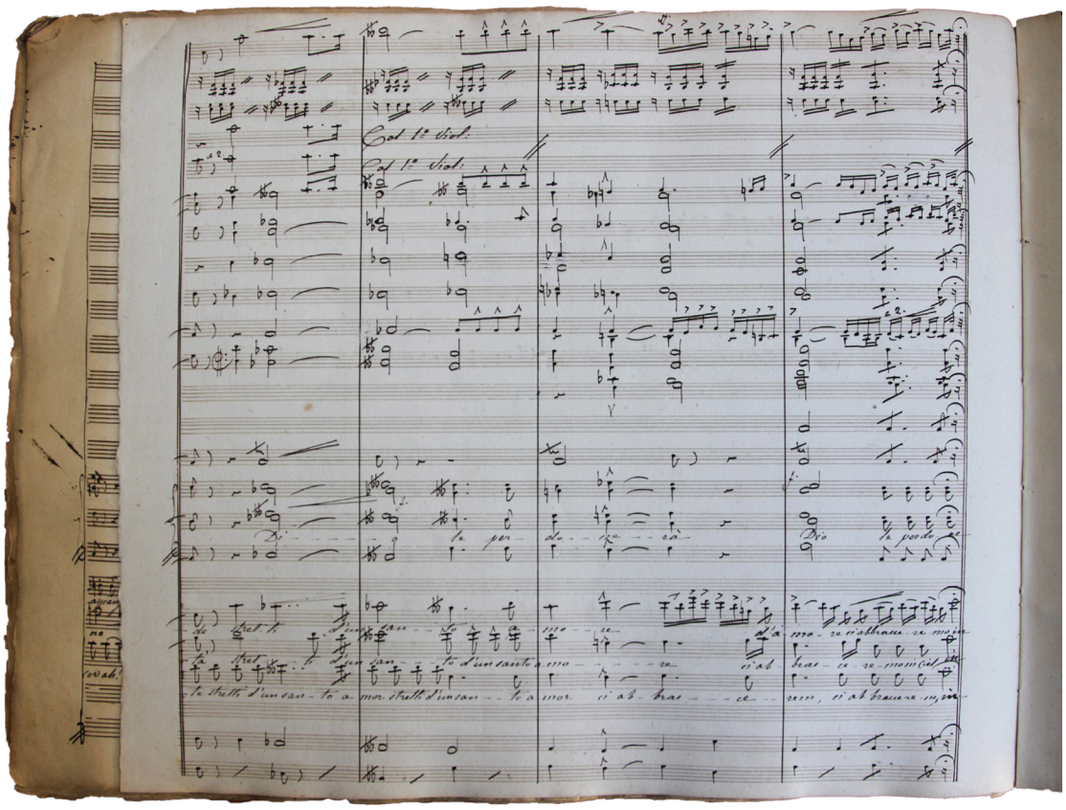


Figura 1.3: A (II vol.), c. 115v.

Di seguito si riporta il prospetto dettagliato della partitura:

VOLUME I

ATTI	N.	INTESTAZIONE	TIPO CARTE	C-C	N. CC	RIGHI
I	1	Preludio e Coro d'introduzione	A	1r-22v	22	20
	2	Scena e Duetto per Tenore e Baritono	A	23r-29v	7	20
			B	30r-35v	6	20
			A	36r-37v	2	20
	3	Coro e Ballabile nel Finale 1°	A	38r-44r	6 e ½	20
	4	Romanza Soprano	A	44v-46v	2 e ½	20
	5	Seguito del Finale 1° Pezzo Concertato per Soprano, 2 Tenori, Baritono e 2 Bassi e Coro	A	47r-51v	5	20
				52r-59v	7	24
II	6	Scena e Romanza per Baritono	A	60r-66v	7	24
	7	Scena e Duetto per Soprano e Basso	A	67r-82v	16	24
	8	Scena ed Aria per Tenore	A	83r-85v	3	24
			A'	86r-86v	1	20
			A	87r-88v	2	24
			B	89r-98v	10	20
	10	Passo doppio e Coro che precede il largo del Finale 2do	A	98v[25]-107r	8 e ½	24
	11	Largo del Finale 2do Per 2 Soprani, Tenore 1° e 2do, Baritono, Basso 1° e 2do e Coro	A	107v-114v	7 e ½	24
	[12]	Seguito e stretta del Finale 2do	B	115r-138v[26]	24	20

[25] Il numero inizia alla b. 7 di c. 98v, occupando solo le ultime cinque battute della pagina.
[26] Le cc. 129, 130 e 138 sono bianche.

VOLUME II

ATTI	N.	INTESTAZIONE	TIPO CARTE	C-C	N. CC	RIGHI
III	13	Scena ed Aria per Soprano	A	1r-2v	2	20
			B	3r-23v	21	20
	[n.14]	Scena e Duetto Soprano e Tenore	B	24r-30v	7	20
			A	31r-45v	15	20
	[n.14 bis]	Romanza Anna (aggiunta all'opera)	B	46r-53v	8	16
	15	Gran scena del giuoco per Baritono, e coro – Finale 3°	A	54r-86v	33	24
IV	16	Scena ed Aria per Basso	A	87r-97r	10 e ½	20
	17	Duettino e stretta che precede la scena finale	A	97v-106v	8 e ½	20
			B	107r-108v	2	20
			A	109r-114v	6	20
			C	115r-117v	3	24

A(sin)
Ascoli Piceno, Biblioteca Comunale "G. Gabrielli", FMus.ModeC.Ms.4
Partitura autografa, cc. 23, 285 x 325 mm, 20 righi
Frontespizio: «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»
Il foglio guida iniziale e la prima carta sono incollati.

A(lib)
Ascoli Piceno, Biblioteca Comunale "G. Gabrielli" segnatura?
Libretto autografo, cc. 30, 205 x 152 mm. ms
Frontespizio: «Il Cavaliere di Marillac | Tragedia | Lirica | in quattro atti | Dell'avvocato G. B. Canovai | Posto in musica | da | C. Moderati» (Figura 2.1)
Sul verso di c. 1: Personaggi
Luigi 13° Re di Francia
Anna d'Austria Regina di Francia
Il Conte di Rochefort, segretario di Richelieu
Il Cavaliere di Marillac, amico di | Adolfo Lesueur pittore
Luisa La Porte, pupilla di Rochefort
Il Marchese De Rieux

Sirois, sergente dei Moschettieri di Richelieu
Coro, Uffiziali, Cavalieri, Dame, Maschere, Popolo et.
L'azione è in Parigi

Il verso di c. 10 e il recto di c. 11 sono bianchi. Tra le cc. 20 e 21 è inserita una carta supplementare con la scena III, aggiunta al III atto, con indicazione a matita «Dopo il duetto - Lesueur e Luisa -».

Si notano due diversi stili di scrittura, appartenenti entrambi a Moderati: un corsivo molto inclinato, utilizzato per i versi e per le didascalie più corpose, e un corsivo più retto, curato e condensato per i nomi dei personaggi e per le brevi didascalie (Figura 2.2).

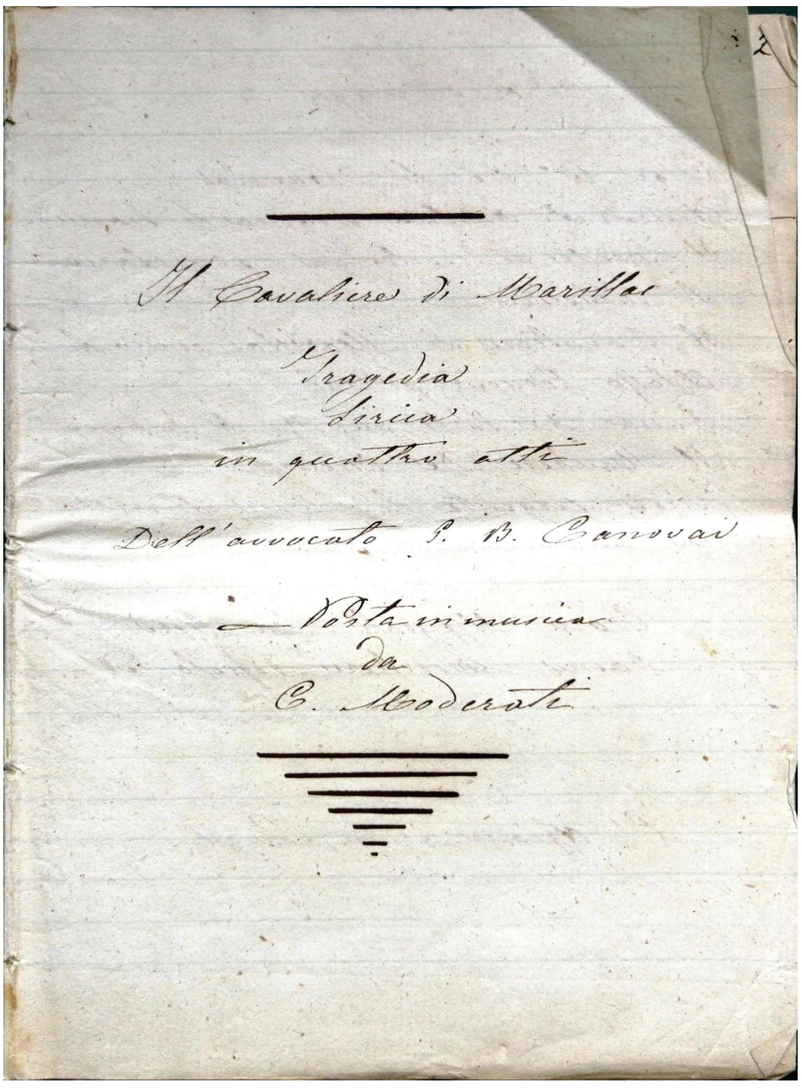

Il Cavaliere di Marillac
Tragedia
Lirica
in quattro atti
Dell'avvocato P. B. Cannovai
Posta in musica
da
C. Moderati

Figura 2.1: A(lib) frontespizio.

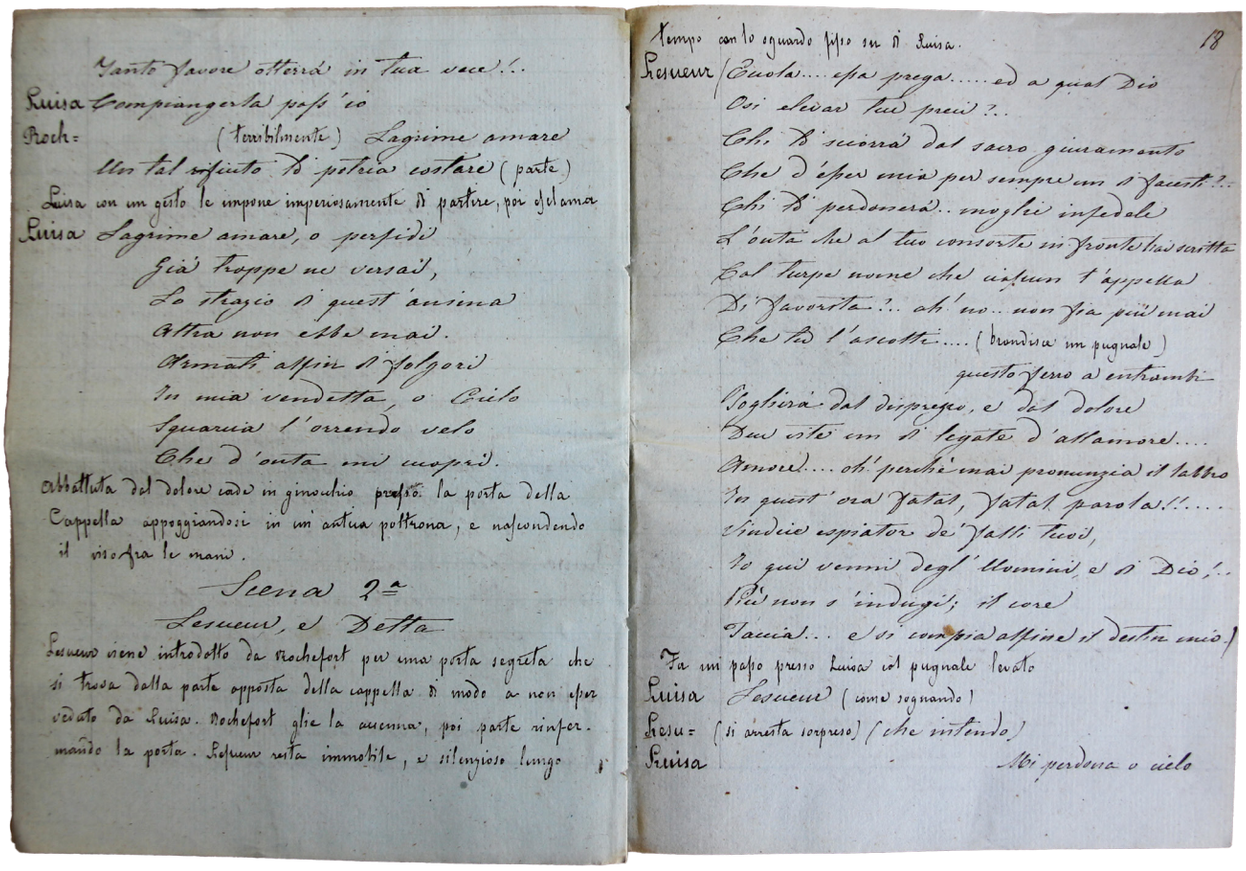


Figura 2.2: A(lib), cc. 17v-18r.

Fonti manoscritte non autografe

AP(sin)

Ascoli Piceno, Biblioteca Comunale "G. Gabrielli", FMus.ModeC.Ms.5

41 parti manoscritte, cc. 210, 315 x 220 mm, 12 righi

Frontespizio: «Sinfonia | Il Cavaliere di Marillac»

Una parte per violino I (cc. 4) presenta un formato di 350 x 265 mm. In molte parti si nota la filigrana "Lard 25, R. Feyedau, Paris".

Fonti a stampa

AP[1855] segnature? (mancano a volte anche più avanti)

Libretto a stampa, 40 pp., 16 x 11 cm

In copertina: «Gonzalvo di Huesca | dramma lirico | Roma | Tipografia Tiberina | 1855»

Frontespizio: «Gonzalvo di Huesca | nuovo dramma lirico | in quattro atti | dell' | avvocato Gio. Battista Canovai | posto in musica | dal maestro Clito Moderati | da rappresentarsi | per la prima volta | Nel Teatro di Ventidio Basso | in Ascoli | il novembre MDCCCLV.» (Figura 3)

A p. 1: Argomento

Il Padre di Gonzalvo di Huesca era stato ucciso in duello da Alvaro generale dell'armi del duca di Valenza. Il figlio volle vendicarlo; ma nol potè chè Alvaro lo cacciò in prigione. Liberatone dal duca Alvaro ne ingelosì e giurò perderlo. Valendosi di un Ferrante fece sì che lusingandone la vanità quegli accettasse di sposare Ines pupilla di Ferrante stesso e che Gonzalvo sapeva fidanzata al suo amicissimo Diego di Lara. E ciò per concitargli addosso l'odio di questi. Pensarono infamarlo poi cercando di tentare la costanza della giovinetta moglie, che Gonzalvo a dir vero poco amava, e sparsero voci sinistre valendosi della benevolenza onde Rodrigo riconosceva la virtù di lei. Nè potendo indurla a ciò, inimicandole prima la duchessa, poi si decisero a perderla. Gl'intrighi di quelli, i sospetti malfidati, il trionfo della virtù d'Ines formano l'intreccio del presente dramma.

A p. 2: Personaggi

Gonzalvo di Huesca.	Sig. Alessandro Ottaviani
Rodrigo duca di Valenza.	Sig. Lorenzo Domènech
Donna Ximena prima fidanzata, poi sua moglie.	Sig. Ginevra Ferratini
Ferrante cortigiano tutore d'Ines.	Sig. Antonio Dolcibene
Diego di Lara.	Sig. Agostino Dell'Armi
Ines nepote di Ferrante.	Sig. Rachele Gianfredi
Il conte di Gormaz.	Sig. Mariano Pierluca
Alfonso uomo d'arme.	Sig. N. N.

Coro, ufficiali, cavalieri, dame e maschere.
L'azione è in Valenza, città delle Spagne.
L'epoca è la metà del secolo XVI.

A p. 3: Professori di Orchestra.

Primo Violino e Direttore	Primi Controbassi
Vincenzo Benedetti	Clitofonte Dini e Severino Amiconi
Spalla al Direttore	Prima Viola
Filippo Boccabianca	Pietro Cutini
Primo Violino de' Secondi	Primo Oboè e Corno Inglese
Vincenzo Pieranzovini	Antonio Mamini
Primo Violoncello	Primo Flauto
Clemente Baldantonj	Giuseppe Gariboldi

Ottavino
Vincenzo Sabbatucci
Primo Clarinetto
Giuseppe Ferri
Primo Fagotto
Vincenzo Gaudini

Prima Tromba
Davide Agostini
Primo Corno della prima Coppia
Teodoro Mancini

A p. 4: Primo Corno della seconda Coppia

Emidio Paoloni
Primo Trombone
Carlo Berardi
Bombardone
Floriano Agostini
Timpanista

Pietro Pieranzovini
Gran Cassa e Piatti
N. N.

Ed altri Professori Forastieri e della Città
Con Banda sul Palco Scenico
Diretta dal Professore
Signor Giovanni Mezzopreti
Concertatore l'istesso Autore Maestro
Clito Moderati
Istruttore di Cori per gentilezza
Vincenzo Rampini
Maestro di Cappella in Ascoli
Pittore Scenografo
Cesare Recanatini di Ancona
Vestiarista - Sartorj di Bologna
Attrezzista - Stocchi di Firenze

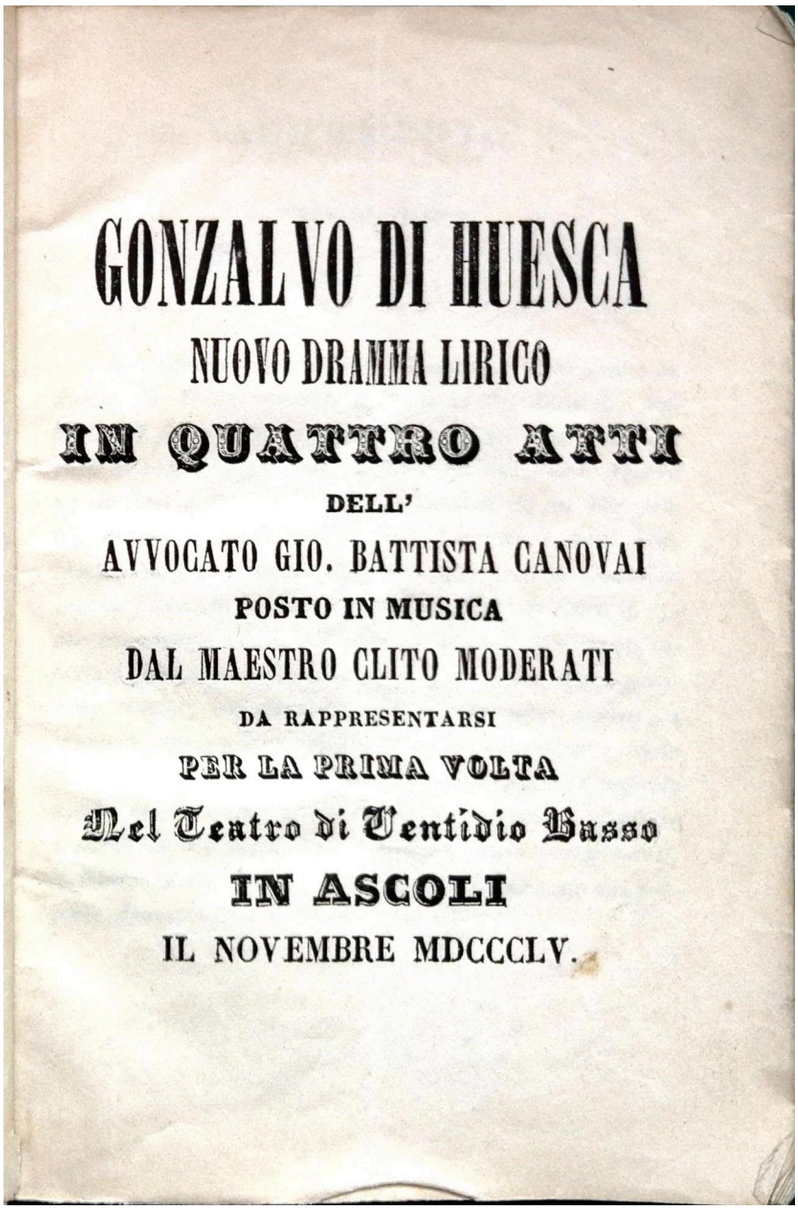

GONZALVO DI HUESCA
NUOVO DRAMMA LIRICO
IN QUATTRO ATTI
DELL'
AVVOCATO GIO. BATTISTA CANOVAI
POSTO IN MUSICA
DAL MAESTRO CLITO MODERATI
DA RAPPRESENTARSI
PER LA PRIMA VOLTA
Nel Teatro di Ventidio Basso
IN ASCOLI
IL NOVEMBRE MDCCCLV.

Figura 3: AP[1855], frontespizio.

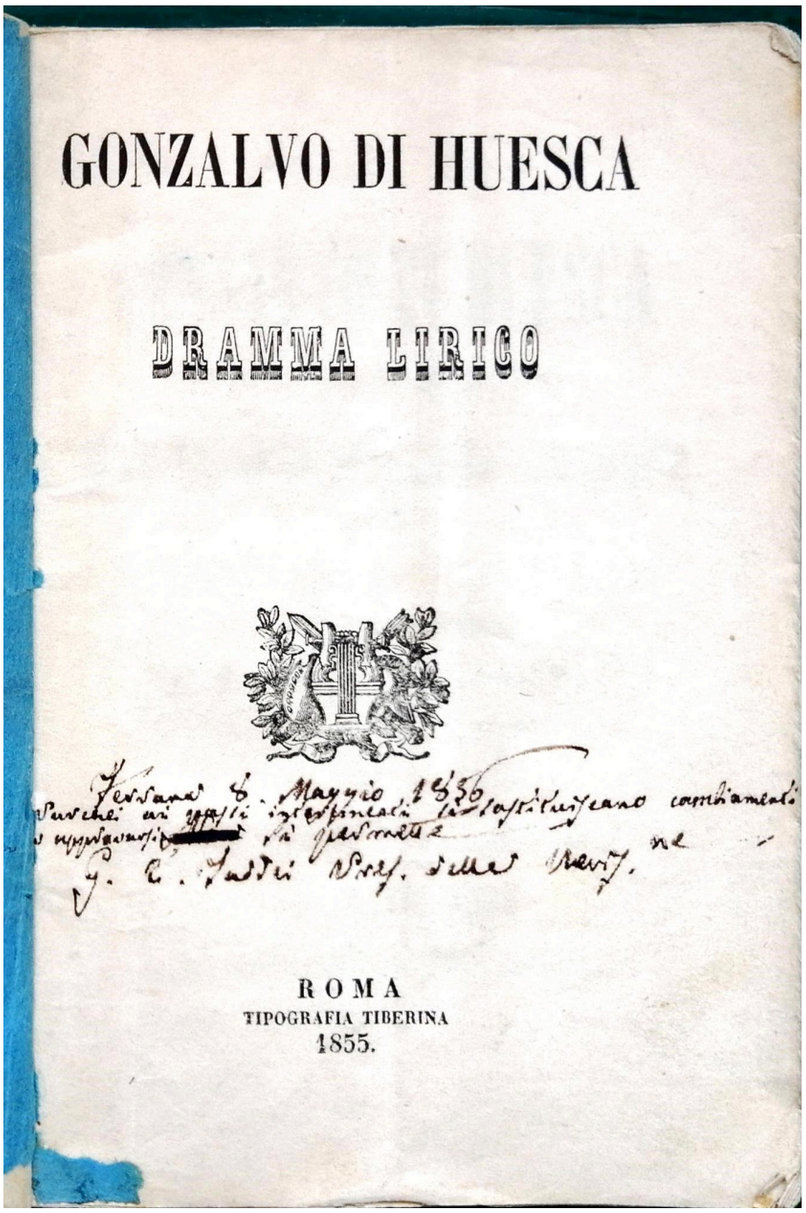
AP[1855r]

Ascoli Piceno, Biblioteca Comunale "G. Gabrielli"

Come AP[1855], con annotazioni manoscritte, versi messi in risalto con riquadri o barrati e corretti a mano.[27]

Sulla copertina, manoscritto: «Ferrara 8 Maggio 1856 | Purché ai versi interlineati si sostituiscano cambiamenti | da approvarsi. Si permette | G. R. Taddei Pres. della Revis.[ne]» (Figura 4)

[27] Per l'elenco di tutte le annotazioni manoscritte si veda Cap. 4.3: *Note al* Gonzalvo di Huesca.


GONZALVO DI HUESCA

DRAMMA LIRICO

ROMA
TIPOGRAFIA TIBERINA
1855.

Figura 4: AP[1855r], copertina.

RO[1855]

Libretto a stampa, 40 pp., 16 x 11 cm

Frontespizio: «Gonzalvo di Huesca | dramma lirico | Roma | Tipografia Tiberina | 1855»

A p. 3: Argomento

Uguale ad AP[1855]

A p. 4: Personaggi

Uguale ad AP[1855] senza nome degli interpreti e con le indicazioni aggiunte:

Poesia dell'avv. G. B. Canovai

Musica del Maestro Clito Moderati

Gonzalvo di Huesca e *Il Cavaliere di Marillac*: libretti a confronto

Per l'analisi e lo studio comparati dei libretti dell'opera di Moderati si è scelto di usare la versione della rappresentazione ascolana dell'opera, sotto il titolo di *Gonzalvo di Huesca* (AP[1855]) e la stesura autografa del libretto, nonché ultima dell'opera, ovvero de *Il Cavaliere di Marillac*, testimoniata da A(lib). Questi due momenti della storia dell'opera sono i più significativi perché costituiscono le due versioni in cui il pensiero creativo di Moderati può dirsi compiuto: la prima, essendo legata ad una rappresentazione completa dell'opera; la seconda perché espressione scritta del progetto testuale (?) del compositore. Non esistono testimonianze di versioni precedenti al libretto del *Gonzalvo* e le annotazioni della censura per la rappresentazione ferrarese, presenti in AP[1855r], non sono legate ad un'effettiva rielaborazione dell'opera.

Come già evidenziato nel Capitolo 2, non si tratta di una semplice revisione, ma di un ritorno alla vicenda originale da cui Canovai e Moderati avevano tratto ispirazione per comporre l'opera: da «Valenza» (Spagna) nella seconda metà del XVI sec. del *Gonzalvo*, l'ambientazione ritorna alla Parigi della prima metà del XVII sec. del *Cavaliere*. Come diretta e logica conseguenza anche i personaggi, pur mantenendo il loro ruolo vocale originario, subiscono il cambio di nome e spesso anche di posizione sociale, seguendo più o meno fedelmente il testo letterario d'ispirazione: Gonzalvo di Huesca (baritono) riprende le vesti del Cavaliere di Marillac; Rodrigo, duca di Valenza (basso) torna ad essere Luigi XIII, re di Francia; Donna Ximena (soprano) diventa la regina Anna d'Austria; Ferrante (basso) assume le sembianze del Conte di Rochefort; i due innamorati protagonisti Diego (tenore) e Ines (soprano) tornano ad essere rispettivamente Adolfo Lesueur e Luisa La Porte; il Conte di Gormaz (tenore) impersona il Marchese De Rieux; e infine Alfonso (basso) incarna lo spietato Sirois, al servizio di Richelieu, personaggio questo che, sebbene nominato più volte e in qualche modo presente – non sempre in modo positivo – nelle vite dei personaggi, non compare mai sulla scena.

I due libretti mostrano fin da subito una differenza importante: se nel *Gonzalvo di Huesca* le didascalie sono minime ed essenziali, sia per quanto riguarda la scenografia sia per le entrate/uscite dei personaggi, ne *Il Cavaliere di Marillac* le stesse sono visibilmente più numerose, curate e dettagliate. Moderati dimostra una grande capacità di costruzione e ideazione dell'intera macchina teatrale intorno ad un'opera lirica: egli, infatti, non si limita ad elencare i personaggi in scena, ma lascia indicazioni importanti sullo stato d'animo, gesti e atteggiamenti, propri più dell'attore che del cantante; inoltre, la scena, le diverse disposizioni dei cantanti su di essa, gli oggetti e gli elementi scenografici sono pensati nei più piccoli particolari. Un esempio rappresentativo lo si trova in apertura della scena III del II atto, in cui a fronte del semplice ed essenziale «Giardino del palazzo ducale. DIEGO» del *Gonzalvo*, nel *Cavaliere* la didascalia è decisamente più articolata e ragionata:

> Il Louvre, dalla parte dei giardini. Tutto è preparato per una gran festa, che è l'anniversario della nascita del Delfino. Archi trionfali, ornati di bandiere, e stemmi della città. Arazzi, tappeti, giuochi d'acqua, et. Popolo, soldati Uffiziali che accorrono in folla a vedere tante meraviglie, ove per questa ricorrenza sono ammessi tutti indistintamente. Dalla porta del palazzo si scende nel giardino per una grande scalinata ricoperta di tappeto cremisi. Sul davanti a sinistra è preparato un Ricco Trono, ove a suo tempo il Re, e la Regina accompagnati da tutta la corte verranno ad assistere alle danze Nazionali che li diversi dipartimenti della Francia danno in questa circostanza. Sentinelle alla porta del Palazzo, e presso il trono. Posto per la banda rimpetto al trono.

Ad un confronto dei due testi, i libretti risultano compatibili l'uno all'altro nella successione di atti e scene, se non per alcune eccezioni. La struttura generale dell'opera rimane sostanzialmente la stessa: se il I e IV atto mantengono lo stesso numero di scene (6 scene per il I e 4 per il IV), il II atto da 5 si riduce a 4, mentre il III da 4 aumenta a 5.

L'atto che ha subito più modifiche nel processo di rielaborazione è il III, in cui – nella versione del *Cavaliere* – le prime due scene risultano quasi totalmente riformulate, seppur mantenendo personaggi e situazioni, ed è presente, inoltre, una scena supplementare dopo la seconda. Altra menzione va fatta per l'eliminazione della comparsa di Alfonso/Sirois nella scena II del I atto e per la scena II del II atto che nel *Cavaliere* viene del tutto eliminata.

Si analizzano ora in modo più specifico le differenze sostanziali tra le due versioni dei libretti che danno nuova luce sulla vicenda dell'opera di Moderati.

Atto I

A seguito della prima scena corale d'introduzione che resta sostanzialmente intatta, la scena II, che prevede il duetto tra Gonzalvo/Marillac e Diego/Lesueur, è stata totalmente rivista a livello testuale, mettendo più in risalto, rispetto al *Gonzalvo*, la profonda amicizia che lega i due personaggi, non solo nelle parole, ma anche nei gesti previsti alla fine della scena, quando Marillac, in balia del cardinale Richelieu, rivela all'amico Lesueur la sua imminente fine. Nel *Cavaliere* il profondo legame tra i due personaggi, più evidente ed emozionale, rende più vera e realistica la grande tristezza che Gonzalvo/Marillac prova nel dire addio al suo migliore amico: esempio più che esplicativo è la didascalia presente solo nel *Cavaliere*: «*Marillac abbraccia Lesueur poi violentemente s'incammina per partire. Arrivato alla porta della tenda si torna verso Lesueur che è restato come colpito al suo posto… Dopo breve silenzio si gettano uno nelle braccia dell'altro con la più grande affezione*». Inoltre, non di poco conto è l'eliminazione della comparsa di Alfonso che scorta via Gonzalvo alla volta del suo destino. Nel *Cavaliere* tutto ciò non accade e così anche la psicologia di Marillac cambia: egli sceglie di andare incontro alla sua sorte da solo e questa sua ferma e autonoma decisione mette in evidenza il coraggio e il grande senso dell'onore che lo contraddistingue.

Il resto dell'atto rimane sostanzialmente fedele all'originale: le differenze testuali che si riscontrano non si rivelano importanti o significative.

Atto II

La scena II costituisce il primo punto in cui le due versioni dell'opera differiscono totalmente. Nel *Gonzalvo* la scena vede coinvolti Rodrigo e Ines, occasione per il duca per dichiarare il suo amore per la giovane – già maritata con Gonzalvo sebbene ancora innamorata di Diego – la quale, respingendo le insistenti provocazioni del duca Rodrigo, dimostra l'ammirevole fedeltà che caratterizza il suo personaggio. Nel *Cavaliere*, invece, la scena, caratterizzata da un comico scambio di battute, vede protagonisti De Rieux e Rochefort, che devono urgentemente raccontarsi una grande novità. Il dialogo si interrompe dopo pochi scambi di battute e in calce alla corrispettiva pagina del libretto compare l'indicazione «si sopprime». Probabilmente Moderati nutriva alcuni dubbi sulla scena, tanto che in partitura, come si vedrà, rimarrà la corrispettiva scena II del *Gonzalvo* con Rodrigo e Ines.

Nel libretto del *Cavaliere*, le scene III e IV del *Gonzalvo* vengono accorpate e subiscono una notevole rivisitazione del testo e, di conseguenza, della stessa successione degli eventi. La scelta dell'accorpamento in un'unica scena risulta più che comprensibile, dato che tra i due momenti del libretto del *Gonzalvo* non c'è cambiamento di scenografia, né di situazione. Di fatto, è l'entrata di Gonzalvo/Marillac che segna la divisione delle due scene, ma il tutto continua a svolgersi all'interno dello stesso contesto. Dal punto di vista contenutistico, risulta evidente una maggiore attenzione alla continuità dell'azione e allo stato psicologico dei personaggi, in particolare di Lesueur: egli passa, infatti, da uno stato malinconico, sognante e amoroso ad un eccesso di furore e dolore, dopo lo svelamento dell'«infame spergiura»; Marillac, invece, si fa infelice ambasciatore della notizia del

matrimonio di Luisa, pur senza rivelare tutta la verità sulla faccenda. Questi cambiamenti influiscono sulla psicologia dei personaggi: il pittore Lesueur da tipico giovane innamorato si trasforma in poco tempo in un giovane rancoroso, afflitto dalle pene d'amore, mentre il neo Conte di Marillac mostra tutta la sua fragilità di uomo. Egli sa di aver tolto volontariamente e per i propri fini l'amore al suo migliore amico e per questo soffre infinitamente, tanto che, oltre a voler fuggire dalla situazione creatasi, non ha il coraggio di rivelare tutta la verità a Lesueur e il suo importante ruolo nella vicenda. Tuttavia c'è un salto di qualità nella psicologia di Gonzalvo/Marillac: nelle vesti di Gonzalvo, infatti, non riesce minimamente ad affrontare il suo amico Diego; lo accoglie freddamente e respinge le sue domande, dimostra pertanto di non aver nemmeno il coraggio di dirgli che non potrà più avere la sua amata. Sarà Diego che scoprirà solo nella scena successiva che la Contessa d'Huesca e Ines sono la stessa persona, urlando al tradimento. Nelle vesti di Marillac, per quanto visibilmente immerso in una situazione di disagio emotivo, ha un minimo di cura nei confronti di Lesueur: mette l'amico di fronte alla triste realtà che lo riguarda, pur tuttavia non rivelando la propria parte in questa spiacevole situazione, sintomo di un reale dispiacere e di una falsa accettazione del tradimento di una così profonda amicizia, che segnerà l'inizio del suo declino psicologico.

Anche nel finale si riscontrano interessanti cambiamenti. La scena in sé non è stata stravolta, ma alcune scelte di parole e interventi dei vari personaggi mutano decisamente il clima in un momento della vicenda già originariamente cruciale. L'atto si conclude con un intenso quintetto in cui Rodrigo/Luigi XIII cerca di tranquillizzare la gelosa Ximena/Anna che ha già compreso la natura del favore che il marito nutre per la nuova Contessa D'Huesca/Marillac, la quale, a sua volta, si strugge per il suo amore perduto, mentre Diego/Lesueur è furente nei confronti di un Gonzalvo/Marillac tormentato dalle proprie colpe. Tra le due versioni del libretto l'aspetto interessante è il cambio dell'«oggetto» d'interesse: nel *Gonzalvo* tutti i personaggi si possono definire carnefici e vittime in un gioco di attacchi che coinvolge di fatto tutti i presenti, coro compreso; nel *Cavaliere*, invece, l'attenzione è tutta nei confronti di Luisa, che diventa la vittima principale di tutta la calunnia, l'onta e l'accusa di tradimento. Persino il coro, che nel *Gonzalvo* si mostra compassionevole, diventa anch'esso accusatore della povera giovane Contessa («Meritata è la sua pena | Niun compiangerla saprà…»), che, allo stremo delle forze fisiche e mentali, sviene davanti ai presenti. In questo punto, in particolare, Canovai e Moderati dimostrano il loro intento di un maggiore trasporto emotivo nei confronti della protagonista femminile, "schiacciata" da un forte senso di solitudine e angoscia, vittima di dinamiche e macchinazioni su cui non ha alcun potere.

Atto III

Le prime tre scene risultano tra le più soggette a rivisitazione, con esiti assai interessanti per il notevole contributo che apportano alla caratterizzazione psicologica dei personaggi.

Nel *Gonzalvo*, la prima scena si svolge tra Ferrante e Ines, la quale è insistentemente incitata dal tutore a cedere all'amore del Duca Rodrigo in nome delle ricchezze e dei privilegi a cui una tale condizione porterebbe. La giovane rimane fedele alla sua integrità e al suo matrimonio, seppur privo d'amore, provocando le ire e il desiderio di vendetta da parte di Ferrante. Nel *Cavaliere*, l'intreccio diventa più complesso. La scena si apre con un momento solistico di Luisa che è occasione per conoscere più nello specifico cosa la giovane sta vivendo; ormai sola, «lontana da tutti», Luisa si rende conto di essere vittima inconsapevole di intrighi che l'hanno allontanata dal suo vero amore, Lesueur, l'hanno maritata ad un uomo che crede l'abbia sposata solo per interesse e, infine, l'hanno fatta cadere nel disprezzo dell'intera Corte, ormai creduta da tutti l'amante del Re e divenuta così la sua

"favorita". Con l'arrivo di Rochefort si apprende che la Regina Anna ha diffuso in prima persona tale calunnia e per questo è stata cacciata dalla Corte dallo stesso Re. Il tutore, allora, si offre di aiutare la sua pupilla nella vendetta ai danni di Anna e al contempo la incita a cedere all'amore del Re, ottenendo così grandi ricchezze e privilegi («e tu sarai Regina»), ma Luisa rimane irremovibile preferendo una vita onorevole, seppur nella solitudine e nel disprezzo, rispettando così la propria integerrima moralità di donna e moglie.

La scena II risulta anch'essa profondamente rielaborata, ma solo nella prima parte. Anche in questo caso le modifiche rendono decisamente più intrigante lo studio psicologico dei personaggi e, soprattutto, le loro trasformazioni caratteriali. Protagonisti sono Diego/Lesueur e Ines/Luisa, i quali per la prima volta in tutta l'opera si ritrovano soli. Nel libretto del *Gonzalvo* Diego entra in scena rivelando di non aver nessun rancore nei confronti della sua amata; l'ha raggiunta per aiutarla a fuggire, data la calunnia mossa nei suoi confronti, ma commette un terribile errore: è stato aiutato da Ferrante ad entrare in gran segreto nella stanza di Ines, dando modo al perfido tutore di avere il pretesto che cercava per provare l'infedeltà della giovane e mettere così in atto la sua vendetta. Nel *Cavaliere*, invece, la prima parte di questa scena si arricchisce di una consequenzialità di eventi che danno alla vicenda dinamiche più intense. Lesueur riesce ad entrare di soppiatto nella stanza di Luisa, brandendo un pugnale: egli, infatti, accecato dal dolore e dal rancore nei confronti di una donna che ha profondamente amato e che non solo ha sposato un altro, ma che, a detta di tutti a corte, condivide il letto dello stesso Re, è disposto a porre fine alla vita di entrambi. Tuttavia basta l'accenno del suo nome «come sognando» da parte di Luisa per accendere in lui il dubbio e mostrarsi con tutte le sue intenzioni alla giovane incredula e spaventata, sfogando tutto il suo dolore e la sua rabbia, chiamandola persino «prostituta». Fortunatamente Luisa riesce a convincere Lesueur della sua reale innocenza e purezza, e il giovane, ora che dai suoi «lumi è tolto un velo», comprendendo di essere stato aiutato ad entrare da Rochefort con secondi fini, capisce che l'unica soluzione per la salvezza è la fuga. È evidente l'arricchimento della sfera caratteriale del pittore Lesueur, il quale, molto realisticamente, si mostra come un giovane capace di provare il più sublime amore e il più disperato dolore, ma anche il più cieco rancore, fortunatamente sciolto dalla ragione e dalla verità: tutti aspetti che danno al personaggio un'introspezione caratteriale molto più complessa e umana rispetto al tipo standardizzato del giovane innamorato, tipico dell'opera di primo Ottocento. L'intera scena risulta densa di pathos, in cui l'ira di Lesueur si scontra con la paura dell'innocente Luisa, per sciogliersi entrambe nel riconciliante duetto finale.

Nel *Cavaliere* Moderati aggiunge una scena III che vede protagonisti Anna e Rochefort, così che la Regina passi da semplice personaggio di contorno, qual era nel *Gonzalvo*, ad artefice del corso degli eventi. Rochefort conferma il suo carattere subdolo e opportunista, proponendosi ora alleato di Anna, ai danni di Luisa. La scena, di fatto, non modifica la trama, ma offre un interessante focus sulla personalità della Regina. Certamente, nelle vesti di Anna, appare molto più maligna e vendicativa della Ximena del *Gonzalvo*, ma non può trattarsi semplicemente di un'antagonista: ella è la Regina di Francia, da poco madre del Delfino, delusa e amareggiata dall'uomo che un tempo amava ma che ha preferito un'altra a lei. Significativo è il suo verso «E pure non nacqui con alma crudele» che racchiude in sé tutta la natura cangiante e mutevole dell'essere umano, capace di trasformarsi anche drasticamente se condizionato e scosso nel profondo della sua anima.

L'ultima scena del III atto (IV scena nel *Gonzalvo*, V nel *Cavaliere*), ambientata in una casa da gioco, vede protagonisti un coro di cavalieri e ufficiali, insieme a Gormaz/De Rieux e uno sconfortato Gonzalvo/Marillac. Se la struttura degli interventi rimane fondamentalmente intatta, tra le due versioni dei libretti vi è una differenza importante: nel *Gonzalvo* Ferrante e il coro scherniscono e feriscono l'orgoglio del protagonista

asserendo che egli viva una vita ricca di piaceri grazie al denaro della moglie, mentre nel *Cavaliere* l'insulto si fa più grave, dato che la malizia dei giocatori e la loro beffa nei confronti di Marillac è tutta incentrata sulla promiscuità della moglie, per di più senza usare velati termini («È proprio una cuccagna»). Il risultato, tuttavia, rimane lo stesso: Gonzalvo/Marillac è ferito a tal punto da voler difendere non solo il suo onore ma anche quello della povera Ines/Luisa e, certo della sua innocenza, predispone un duello con Gormaz/De Rieux, il quale più di tutti lo ha beffato. Sebbene ancora una volta la trama non subisca cambiamenti, è la caratterizzazione psicologica di Marillac che si trasforma: è stata già data prova del grande uomo d'onore che è, ma questa volta l'orgoglio da difendere non è tanto il proprio, come si evince nel *Gonzalvo*, ma quello della moglie. Questo è un aspetto rilevante poiché Marillac difende l'onore di una giovane donna, sua sposa per matrimonio combinato e di convenienza, che ha tolto all'amore del suo migliore amico e che, per questo motivo, non mostra alcun segno di affetto nei confronti del marito. Tutto ciò mostra allo spettatore non solo un grande senso dell'onore, ma anche una profonda magnanimità d'animo, senso di giustizia e pentimento nei confronti del "torto" da egli stesso commesso.

Atto IV

La scena iniziale si apre con Ferrante/Rochefort che propone a Rodrigo/Luigi XIII un nuovo editto: punire con la morte i reati di adulterio compiuti dalle mogli infedeli. Rodrigo/Luigi XIII, all'inizio scettico, chiede spiegazioni e Ferrante/Rochefort ne approfitta per denunciare lo "scandalo" dell'infedeltà della contessa D'Huesca/Marillac con il giovane pittore Diego/Lesueur. È in questo punto che il duca Rodrigo e il re Luigi XIII reagiscono in modo differente, seppur arrivando alla stessa soluzione e firmando il nuovo editto. Nel *Gonzalvo* il duca Rodrigo, alla notizia dell'adulterio di Ines, rimane scosso, deluso e disilluso, quasi come se il suo amore per la giovane fosse stato provocato solo da un grande malinteso; nel *Cavaliere* il Re mostra un vero dolore alla notizia del "tradimento" di Luisa: sebbene fosse un amore extraconiugale, il sentimento del sovrano poteva dirsi reale.

La scena II rimane fondamentalmente intatta, eccetto la soppressione del terzetto finale Diego/Lesueur, Ines/Luisa, Alfonso/Sirois, che nel libretto del *Cavaliere* risulta barrato. Le due versioni si differenziano per quello che è il piano di salvataggio di Diego/Lesueur: nella versione originale il giovane ha intenzione di chiedere protezione a Gonzalvo per salvarsi dai soldati che danno loro la caccia e godere così dell'immunità; nel *Cavaliere* Lesueur conduce Luisa da Marillac perché sciolga il matrimonio, così che loro possano finalmente sposarsi, fuggire insieme in un luogo lontano e coronare il loro sogno d'amore.

L'opera si conclude con due brevi scene, tra le più toccanti: Gonzalvo/Marillac vincitore, ma ferito a morte dopo il duello, dichiara di sua spontanea volontà l'innocenza della moglie e del suo migliore amico, salvandoli così dai soldati; prima di morire chiede di conferire con le due persone a lui più care per poter finalmente confessarsi a loro e implorare il tanto sospirato perdono. Di fronte alla grande nobiltà di cuore, alla generosità e alla verità, i due giovani innamorati non possono non commuoversi e riconoscere anch'essi i loro passati errori.

Dal confronto tra i due libretti emerge che il processo di revisione del libretto da *Gonzalvo di Huesca* a *Il Cavaliere di Marillac* ha determinato risultati sorprendenti: un libretto piuttosto anonimo, dai toni velati e convenzionali, qual è il *Gonzalvo*, nel *Cavaliere* si trasforma in un testo in cui la sequenza drammaturgica si articola in modo più complesso, con personaggi che acquistano tridimensionalità e caratteri psicologici più umani, anziché stereotipati. L'intreccio si arricchisce di trame e sottotrame e i drammi passionali acquistano maggiore pregnanza, gli intrighi e le relazioni tra i personaggi diventano più complesse e profonde, la sfera psicologica dei protagonisti si arricchisce

di aspetti e caratteristiche che li rendono mutevoli, capaci di spaziare e attraversare i sentimenti e le emozioni più importanti. Il risultato di questo rivoluzionario lavoro avrebbe sicuramente determinato, a livello di recezione, un maggiore coinvolgimento emotivo del pubblico: uno spettacolo, basato su vicende storiche e legato a personaggi realmente vissuti, si sarebbe rivelato, di fatto, un'opera nuova dal disarmante realismo, dai toni spesso e volutamente diretti ed espliciti.

Studio della partitura

La comparazione tra le due versioni sarà condotta sull'unico testimone a nostra disposizione – l'autografo A – sul quale Moderati apportò direttamente modifiche, aggiunte e correzioni per la trasformazione del *Gonzalvo di Huesca* in *Il Cavaliere di Marillac*; a questi si aggiunge l'autografo della «Sinfonia» d'apertura – A(sin) – staccata dall'autografo A.

Data la presenza di un unico testimone, la comparazione risulterà complessa. In particolare: 1) le scene e le sezioni dell'opera sottoposte ad un'incisiva rielaborazione possono concedere spazio solo a delle ipotesi sul processo di revisione, poiché i tagli e l'inserimento di nuove carte (di tipo B) rilegate insieme alla partitura originale non consentono di confrontare la nuova versione con la precedente; 2) le modifiche e le rifiniture sulle carte di tipo A, trattandosi nella quasi totalità di raschiature, eccetto alcune barrature o aggiunte, rendono difficile sia l'identificazione della versione pregressa sia la definizione del momento in cui tali modifiche sono state apportate. Quest'ultimo aspetto evidenzia, insieme alle non rare sostituzioni di intere sezioni musicali, l'interesse di Moderati a non lasciare qualsivoglia traccia di una versione della sua opera (*Gonzalvo di Huesca*) che, alla luce delle testimonianze e dei cambiamenti riportati, si presume non abbia mai considerato compiuta o fedele al suo pensiero.

La struttura delle due versioni dell'opera segue il modello della prima metà dell'Ottocento a numeri chiusi e si articola secondo il seguente prospetto, in cui sono riportate le diciture delle singole scene così come indicate in partitura dallo stesso Moderati e le diciture mancanti da noi aggiunte tra parentesi quadre:

Gonzalvo di Huesca	***Il Cavaliere di Marillac***
Sinfonia	
ATTO I	
n. 1 – Preludio e Coro d'introduzione	
n. 2 – Scena e Duetto per Tenore e Baritono	
n. 3 – Coro e Ballabile nel Finale 1°	
n. 4 – Romanza Soprano	
n. 5 – Seguito del Finale 1° Pezzo Concertato per Soprano, 2 Tenori, Baritono e 2 Bassi e Coro	
ATTO II	
n. 6 – Scena e Romanza per Baritono	

n. 7 – Scena e Duetto per Soprano e Basso[28]	
n. 8 – Scena ed Aria per Tenore	
[n. 9 – Scena per Tenore e Baritono][29]	
n. 10 – Passo doppio e Coro che precede il largo del Finale 2do	
n. 11 – Largo del Finale 2do Per 2 Soprani, Tenore 1° e 2do, Baritono, Basso 1° e 2do e Coro	
[n. 12] – Seguito e stretta del Finale 2do	

ATTO III

n. 13 – Scena ed Aria per Soprano	
[n. 14] – Scena e Duetto Soprano e Tenore	
	[n. 14 bis] – Romanza Anna (aggiunta all'opera)
n. 15 – Gran scena del giuoco per Baritono, e coro – Finale 3°	

ATTO IV

n. 16 – Scena ed Aria per Basso	
n. 17 – Duettino e stretta che precede la scena finale	
[n. 18 – Finale 4°]	[seguito del n. 17 – Finale 4°][30]

Dal prospetto è palese la concentrazione di numeri musicali soprattutto nei primi due atti, per poi diminuire progressivamente nel terzo e nel quarto. È interessante notare un evidente ripensamento dell'economia generale dell'opera, a favore di una maggiore continuità drammaturgica che superi il tradizionale assetto a numeri chiusi, in particolar modo per le scene che non prevedono un cambio drastico di luogo o di personaggi. Questo processo non interessa il primo atto che, in entrambe le versioni, rimane di 5 numeri; mentre il secondo atto viene ridotto da 7 a 5 numeri, il terzo, a differenza degli altri ne aggiunge uno, arrivando ad averne 4, anziché 3; il quarto da 3 si riduce a 2. La versione del *Gonzalvo di Huesca* perciò può contare un totale di 18 numeri musicali, mentre *Il Cavaliere di Marillac* risulta averne 15.

Prima di affrontare l'analisi dei singoli numeri musicali, è opportuno dare delle

[28] Presente in A, ma non appartiene a *Il Cavaliere di Marillac*.
[29] Scena eliminata ne *Il Cavaliere di Marillac*.
[30] Rielaborazione del n. 18 del *Gonzalvo di Huesca*, confluita all'interno del n. 17 ne *Il Cavaliere di Marillac*.

indicazioni valide per l'intera partitura.

In primo luogo il cambio di ambientazione e i nomi dei personaggi dal *Gonzalvo* al *Cavaliere* sono riscritti sopra le raschiature sulle carte di tipo A, ad eccezione di qualche dimenticanza. Stessa operazione si riscontra per le differenze testuali tra le due versioni, quando queste non sono troppo invadenti nei confronti del testo musicale già scritto. A questo proposito è importante sottolineare che in partitura Moderati non sempre modifica parole e/o interi versi seguendo il nuovo libretto, in particolare quando questi risultano essere sfumature di significante e non di significato e non intaccano la misura del verso (Es. Atto I, Scena I: «Ben tosto i moschettieri/ Ben presto i moschettieri» o «Ma favellando d'armi/ Ma in favellar dell'armi»).

In secondo luogo, vanno segnalate le raschiature nella parte orchestrale di poche note o poche battute, diffuse in tutta l'opera; non è possibile definire se queste modifiche siano state apportate in fase di composizione o di revisione, dato che non presentano riferimenti chiari alla stesura del *Gonzalvo* o a quella del *Cavaliere*.[31] Questi ripensamenti riguardano cambi di altezze, di ritmo, rifiniture di strumentazione che fanno pensare ad un processo di raffinamento della parte orchestrale, seppur per brevi sezioni, oltre che di quella vocale.

Sinfonia

Sebbene l'autografo della Sinfonia – A(sin) – costituisca un testimone a sé separato dal resto della partitura, è importante segnalarne alcune caratteristiche. Si tratta del brano che il pubblico dei contemporanei ebbe modo di apprezzare più spesso rispetto al resto dell'opera, con esecuzioni sia precedenti alla messinscena del *Gonzalvo* sia dopo l'esilio forzato del compositore a Parigi prima e a Madrid poi. A seguito di queste considerazioni, unite al fatto che le stesse carte sono affini al tipo A, non stupisce constatare che questa partitura sia pressoché 'immacolata' e le rare raschiature e correzioni siano presumibilmente frutto della fase di scrittura o stesura in bella copia della musica.

Sulla c. 1r è riportato l'organico e il numero di parti corrispondenti:

Nota delle parti di Orchestra	
Violino 1ª N°	8
Violino 2do	6
Viole	2
Ottavino, e Flauti	2
Oboé [sic] 1ª e 2da	2
Clarini 1ª e 2da	2
Corni 1ª e 2da Coppia	2
Cornettini, e Trombe	2
Fagotti 1ª e 2da	2
Tromboni 3 e Officleide [sic] 1.	4
Timbani [sic], e Tamburro [sic]	2
Triangolo, e Cassa	2
Violoncelli soli	2
Violoncello, e Contrabasso [sic]	2
Contrabassi [sic]	3
Totale delle parti N°	43

[31] Uno studio condotto da una prospettiva della filologia materiale potrebbe forse definire i vari stadi di scrittura e accertare quindi l'appartenenza delle modifiche ad una delle due versioni.

Sebbene l'organico qui trascritto si riferisca alla sola sinfonia, nel resto dell'opera esso rimane inalterato, con l'unica aggiunta della parte di arpa, la cui presenza è limitata a poche e specifiche occasioni.

Atto I

Il primo numero musicale («Preludio e Coro d'introduzione») è un ampio pezzo corale che vede coinvolti – oltre all'intera orchestra a cui si unisce in un secondo momento la banda – Gonzalvo/Marillac, Diego/Lesueur, Gormaz/De Rieux e Ferrante/Rochefort, insieme ad un coro maschile. La struttura musicale rimane principalmente intatta e anche le parti vocali restano inalterate. Le raschiature presenti riguardano per lo più il cambio dei nomi dei personaggi tra le due versioni e le differenze testuali che specificano la mutata ambientazione, ma, rimanendo all'interno della stessa scansione metrica del *Gonzalvo*, non comportano un adattamento della rispettiva linea melodica. Nella parte orchestrale si ritrovano le raschiature menzionate in precedenza: un esempio è alle bb. 7-10 di c. 18v (I vol.), nelle quali è ancora possibile notare la stesura musicale originaria; tuttavia allo stato attuale delle ricerche non è possibile stabilire quando queste modifiche siano state apportate. La revisione coinvolge le parti di violini I e II, viola, ottavino, flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni e trombe. La stesura originaria prevedeva 3 bb. in ritmo dattilico (un ottavo e due sedicesimi), tipico della musica da battaglia, per poi sfociare in un'ultima battuta di soli ottavi; la revisione anticipa il cambio di ritmo già alla terza battuta. Oltre alle modifiche ritmiche, Moderati ripensa anche le altezze, ridistribuendo in modo più efficace la struttura accordale tra gli strumenti (Figura 5).

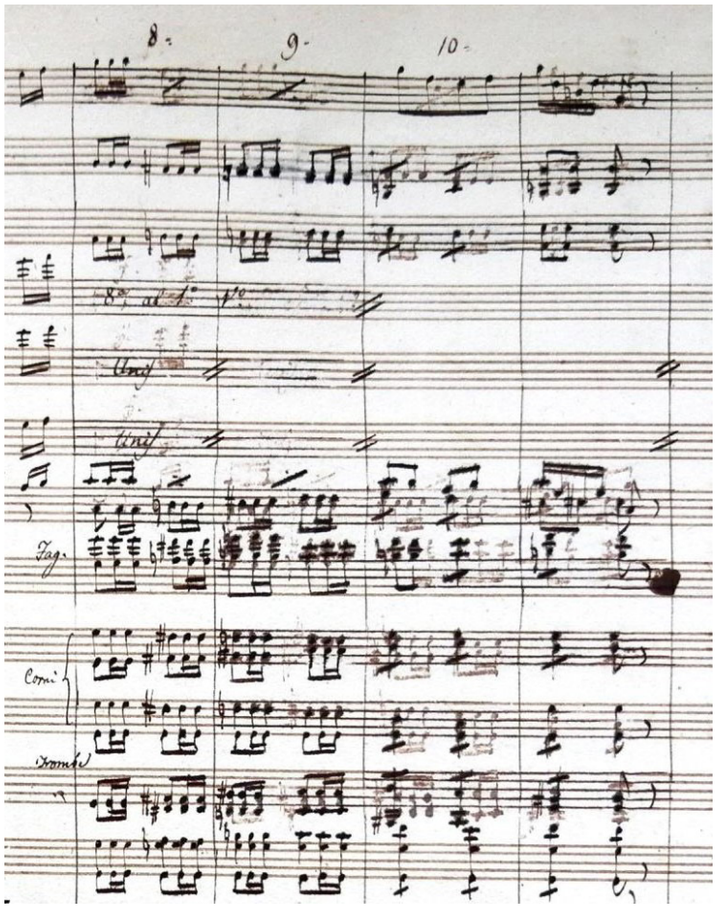


Figura 5: A (I vol.), c. 18v part. bb. 7-10.

Con il n. 2 «Scena e Duetto per Tenore e Baritono» si ha il primo esempio di una notevole revisione musicale, oltre che testuale. Il numero segue senza soluzione di continuità il brano precedente; costruito come un grande duetto tra Diego/Lesueur e Gonzalvo/Marillac, si struttura in modo affine alla "gran scena",[32] con lo stesso materiale del primo momento lirico ripreso alla fine. Dopo una prima sezione di recitativo dialogato, in cui si riscontrano le raschiature di cui si è già parlato (in partitura: «T'arresta o Marillac, un grave arcano»), il recitativo di Gonzalvo/Marillac a b. 3 di c. 25v segna il "tempo d'attacco" («Vittima illustre d'Alvaro cadea / Cadea di Richelieu vittima illustre»). È il primo punto di divergenza tra i due libretti. Le due stesure del recitativo sono ancora visibili poiché Moderati riscrive la nuova parte testuale e musicale due righi sopra quella originale, ora barrata. Tutto ciò rende possibile una comparazione che può rivelare molto del processo di rielaborazione del *Gonzalvo*: Moderati riutilizza il materiale musicale della precedente stesura, riadattandolo al nuovo testo, modificando leggermente i valori delle note o riarticolando le linee vocali, pur mantenendo il pensiero originale. A b. 9 di c. 27v con un *Andantino sostenuto* parte il primo episodio lirico (sezione del "cantabile") di Gonzalvo/Marillac («Ma tratto un dì dal carcere»), la linea vocale torna sul rigo della versione originaria. In questo caso Moderati preferisce modificare la parte testuale direttamente sopra la stesura precedente fino alla breve coda che conclude l'assolo. Da c. 30 a c. 35, 6 carte di tipo A tagliate sono sostituite da altrettante di tipo B, in cui Moderati riporta in bella copia la versione ultima della sezione corrispondente eliminata. Il testo dei libretti è totalmente diverso: le nuove carte contengono la coda del primo momento lirico (*Allegro marziale*), in cui interviene anche Lesueur («De' nostri ferri al lampo»), la sezione centrale di recitativo tra i due personaggi («Leggi, e vedrai che illudermi»), la ripresa della musica dell'*Andantino sostenuto* con il nuovo testo («La mano del Carnefice») e una prima sezione di declamato prima della stretta finale («No, giammai, tu non v'andrai»). Quando i versi tornano comuni tra le due versioni, l'opera prosegue sulle carte di tipo A, quasi del tutto inalterate, ad eccezione di qualche raschiatura nella parte orchestrale volta a semplificare il tessuto musicale. In entrambi i libretti Canovai e Moderati impiegano indifferentemente i versi settenari per musicare sia momenti lirici sia recitativi, a cominciare da «Ma tratto un dì dal carcere» fino alla fine della scena. Data la totale assenza delle carte originarie riferite al *Gonzalvo*, dalla lettura del suo libretto si può dedurre che la forma musicale del brano originario sia stata riadattata al nuovo testo del *Cavaliere*, il quale, a differenza del *Gonzalvo*, presenta una sezione di recitativo supplementare intermedia tra la prima esposizione del duetto lirico e la sua ripresa («Leggi, e vedrai che illudermi»). Si può supporre che nel *Gonzalvo* il duetto fosse concepito come un *unicum*, fino all'entrata di Alfonso, che probabilmente segnava l'inizio di una sezione di declamato prima della stretta finale. Da sottolineare la natura del duetto: questo primo brano a due non è un tradizionale duetto amoroso tra due amanti (che si ascolterà solo nel terzo atto), bensì un duetto tra due grandi amici: Moderati mette al centro del suo dramma il suo protagonista – Gonzalvo/Marillac – e le sue passioni.

Nel *Gonzalvo* gli ultimi tre numeri del I atto (nn. 3-5) si susseguono senza soluzione di continuità, inseriti all'interno della stessa ambientazione scenica, senza cesure nette tra gli episodi musicali. Ciò costituisce un elemento di rilievo poiché rivela una scelta drammaturgica precisa: i tre brani conclusivi dell'atto sono concepiti come un *unicum* e non come pezzi chiusi e separati gli uni dagli altri.

[32] In questo studio con il termine "gran scena" si indica sempre il modello della "solita forma".

Il n. 3 «Coro e Ballabile nel Finale 1°», con banda sul palco, è il brano corale, ora comprendente anche voci femminili, che apre l'ambientazione del Finale I. Nel *Cavaliere* rimane inalterato sia nella musica sia nel testo, ad eccezione di piccole correzioni alla strumentazione, avvenute probabilmente in fase di composizione piuttosto che di revisione, dato che alcune raschiature sembrano suggerire una semplificazione della lettura della partitura, altre invece riguardano sporadiche revisioni del tessuto orchestrale.

Il n. 4 «Romanza Soprano», dopo un breve recitativo dialogato con Ferrante/Rochefort, presenta la prima aria solistica dell'opera, affidata a Ines/Luisa: l'unico personaggio a cui è concessa una cavatina. Tutti gli altri personaggi, infatti, prima di essere nobilitati da una propria aria solistica sono già stati presentati all'interno di pezzi d'insieme. Anche in questo caso il numero musicale rimane fondamentalmente intatto tra le due versioni: raschiature e correzioni riguardano esclusivamente i nomi dei personaggi. Moderati, inoltre, aggiunge a matita una versione alternativa per ciascuna delle due cadenze vocali del brano; entrambe le varianti sono scritte su un rigo inferiore alla corrispettiva originaria e risultano leggermente più articolate. Nonostante la pratica diffusa di cancellare drasticamente qualsivoglia traccia della versione originale, se soggetta a revisione, si può supporre che Moderati voglia mantenere entrambe le possibilità o che abbia più semplicemente voluto annotare possibili varianti alle cadenze già scritte.

L'ultimo numero musicale (n. 5 «Seguito del Finale 1° Pezzo Concertato per Soprano, 2 Tenori, Baritono e 2 Bassi e Coro»), che comprende le scene V e VI, è il pezzo concertato che chiude l'atto I. Al fianco di Ines/Luisa, Diego/Lesueur, Gonzalvo/Marillac, Ferrante/Rochefort, Gormaz/De Rieux, compare per la prima volta Rodrigo/Luigi XIII, a cui si aggiunge, nel *Cavaliere*, anche il personaggio di Sirois (precedentemente Alvaro). Il numero dispiega lo stesso tipo di correzioni dei precedenti numeri: raschiature relative al cambio di personaggi, alle differenze testuali sostanziali e al raffinamento orchestrale. La struttura formale e il pensiero musicale non presentano mutazioni e si può parlare di una "gran scena" con alcune rivisitazioni della forma tradizionale: un primo momento di recitativo con Diego/Lesueur a solo («Qui fra tante follie, qui fra 'l tripudio»); il "tempo d'attacco", in cui viene ripreso il «1° tempo del N.° 3» («Qui la vedrete al braccio»); il primo episodio lirico, costituito dal duetto tra Gonzalvo/Marillac e Diego/Lesueur, in *Allegro agitato* («Invece della morte»); il "tempo di mezzo" con l'ingresso in scena di Ines/Luisa prima e di Rodrigo/Luigi XIII poi (in partitura: «Lesueur!... Gran Dio!...»); il concertato finale (un *Larghetto* seguito da un *Andantino mosso*) con il quartetto dei personaggi principali e il coro, comprendente anche Ferrante/Rochefort, Gormaz/De Rieux e Alfonso/Sirois (in partitura: «Luisa!... oh come all'anima»). Il quartetto coinvolge Ines/Luisa, Diego/Lesueur, Gonzalvo/Marillac e Rodrigo/Luigi XIII; introdotto da 8 bb. a solo del Duca/Re, seguono i restanti personaggi e vengono divisi in coppie (Gonzalvo/Marillac - Rodrigo/Luigi XIII e Ines/Luisa - Diego/Lesueur); dopo 11 bb., in cui le due coppie non dialogano musicalmente se non al proprio interno, si unisce il coro. Le ultime 47 bb. del I atto, data la densità di scrittura e la mole di strumenti e voci coinvolti, risultano le meno soggette a modifiche: pur di non compromettere la leggibilità della partitura, Moderati non interviene nella parte testuale del *Gonzalvo*, creando di conseguenza delle incongruenze con la nuova ambientazione francese. Le poche e isolate raschiature presenti tendono ad una più agevole leggibilità e ad una diminuzione della densità del tessuto musicale.

ATTO II

Il n. 6 «Scena e Romanza per Baritono» apre l'atto secondo e prevede l'unica aria solistica del protagonista Gonzalvo/Marillac in *Larghetto cantabile*. Il personaggio si era già presentato nel primo atto con un proprio momento lirico solistico, ma inserito all'interno di un duetto. La scelta di Moderati di assegnare al protagonista un'aria

solo nel secondo atto potrebbe derivare dall'intenzione del compositore di nobilitare i personaggi principali con un'aria solo in quelle specifiche situazioni della vicenda in cui essi esprimono il loro vero e profondo essere: qui Gonzalvo/Marillac palesa per la prima volta il senso di colpa che lo accompagnerà per tutto il resto dell'opera. Il brano rimane fondamentalmente intatto sia nella forma sia nelle scelte musicali: l'unica modifica importante si riscontra nel testo della seconda parte dell'aria, che, pur rimanendo fedele alla versione del *Gonzalvo* si arricchisce di due versi supplementari «L'anatema non intenda | fammi o Cielo pria morir!», aggiunti direttamente in partitura sul rigo inferiore alla versione preesistente barrata, in cui si ripetevano gli ultimi versi originari. L'aggiunta testuale è segnata con inchiostro differente e un tratto molto più fine rispetto al resto della partitura: una particolarità da cui si potrebbe dedurre – plausibilmente – che si tratti di una modifica più tarda (Figura 6).

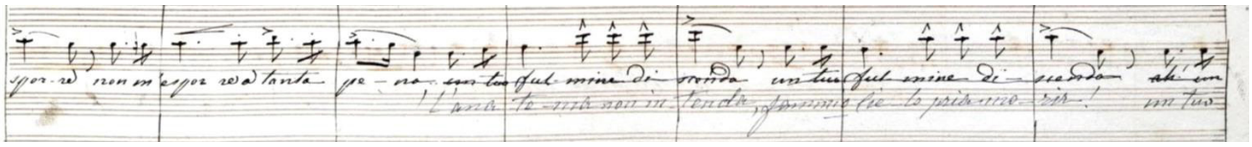


Figura 6: A (I vol.), c. 65r part.

Il n. 7 «Scena e Duetto per Soprano e Basso», nonostante sia rilegato insieme a tutto il resto dell'opera, corrisponde ad una scena presente nel *Gonzalvo* ma non nel *Cavaliere*: si tratta del duetto tra Ines e Rodrigo costruito secondo il modello della "gran scena". Oltre alla sua assenza nel libretto, a riprova della volontà di Moderati di eliminare questo brano dall'ultima versione dell'opera va considerato che la partitura non presenta alcuna modifica o correzione sostanziale: esempio esplicativo è il mancato aggiornamento dei nomi dei personaggi che rimangono quelli del *Gonzalvo*; le poche raschiature presenti e le 13 bb. barrate a c. 82r potrebbero risalire alla fase di composizione o di riscrittura in "bella copia" del *Gonzalvo*. L'eliminazione di questo episodio può essere dovuta alla spiacevole esperienza del compositore con la censura ferrarese: la scena, infatti, a causa delle dichiarazioni di amore extraconiugale da parte di un uomo già sposato, risulta la più censurata; perciò è probabile che Moderati abbia preferito rinunciarvi nella speranza di evitare ulteriori blocchi e contrasti in altre città, in vista di una nuova rappresentazione.

Il sacrificio di una costruzione musicale complessa come quella del n. 7 è probabilmente alla base del ripensamento generale dell'economia dell'intero atto e perciò alla modifica strutturale dei numeri musicali successivi (nn. 8 e 9) in un'unica "gran scena". Il n. 8 nasce come una «Scena ed Aria per Tenore»; è il primo e unico vero momento solistico di riflessione personale di Diego/Lesueur, che conferma l'ipotesi sulla volontà di Moderati di nobilitare i personaggi principali con un'aria propriamente detta quando questi esprimono pienamente il loro carattere. Questa scena è stata totalmente ripensata dal punto di vista testuale e, di conseguenza, ciò ha condizionato non poco le modifiche in partitura. Le prime 14 bb. del recitativo iniziale sono barrate e riscritte due righi sotto, con un adattamento della musica al nuovo testo. Ad inizio di scena («Libero alfine a te, patria ritorno») sono presenti leggere rielaborazioni della linea vocale; segue la c. 86 su cui Moderati scrive le 15 bb. di declamato e le 4 bb. iniziali dell'aria di Lesueur; da notare che la carta in questione di tipo A è incollata sull'unghia di un'altra carta preesistente, che probabilmente apparteneva alla versione del *Gonzalvo*. La necessità di sostituirla e riscrivere la musica con il nuovo testo è dovuta al maggiore numero di versi presenti nella versione del *Cavaliere* (3 versi di declamato, contro il verso e mezzo del *Gonzalvo*). Oltre al testo che esplicitamente si riferisce al personaggio di Luisa ed è perciò riconducibile senza alcuna ambiguità al *Cavaliere*, a riprova di una stesura posteriore di questa carta

è anche il modo in cui Moderati segna i sedicesimi: sulle carte riferite alla stesura del *Gonzalvo* le semicrome risultano scritte "all'antica", con la codina singola della croma e una piccola barra che attraversa il gambo (Figura 7.1); mentre in tutte le stesure che si riferiscono al *Cavaliere* i sedicesimi risultano scritti secondo la notazione moderna con due codine (Figura 7.2):

Figura 7.1: A (I vol.), c. 87r part. semicroma "all'antica".

Figura 7.2: A (I vol.), c. 86r part. semicroma "moderna".

Con l'*Andante cantabile* («Quante lagrime versai») parte l'aria del tenore, brano che nel *Gonzalvo* costituiva la sezione conclusiva del n. 8 mentre nel *Cavaliere* diventa il "cantabile" in tempo lento della "gran scena". Dal punto di vista musicale l'aria non subisce variazioni, tanto che Moderati, ad eccezione delle prime 4 bb. e della cadenza finale, si limita a raschiare solo il testo della parte vocale e a riscrivere sopra la nuova versione. Dalla c. 89, che inizia con le ultime 3 bb. dell'aria, alla c. 98, che presenta le battute iniziali del n. 10, le 8 carte tagliate di tipo A originarie sono sostituite da 10 di tipo B. Ciò evidenzia come l'originario n. 9 sia stato trasformato, ampliato e accorpato al brano precedente, scelta confermata anche dal libretto nel quale le scene III e IV del *Gonzalvo* nel *Cavaliere* diventano un'unica scena: la III. Dalla comparazione dei libretti si può ipotizzare che il n. 9 del *Gonzalvo* fosse una scena di solo recitativo o declamato con i personaggi di Gonzalvo e Diego che interloquiscono allo scopo di creare un ponte tra la scena ed aria precedente e il brano corale successivo; nella versione del *Cavaliere*, invece, si distinguono il così detto "tempo di mezzo", in cui dialogano Marillac e Lesueur («Lesueur… gran Dio…»), e la "cabaletta" conclusiva, affidata al tenore solo, in *Molto moderato* («Essa infedele, immemore»). Quest'ultimo momento lirico non ha nessun corrispettivo nel *Gonzalvo*, infatti la scena IV non prevede apparentemente versi destinati ad un'aria.

Il Finale II è costruito come un'unica "gran scena" in cui per la prima volta partecipano tutti i personaggi dell'opera. Il n. 10 costituisce il brano corale d'apertura con banda sul palco («Sulla Senna un grido echeggia»), seguito dal "tempo d'attacco" («Tutto è gioia, e voi sì trista»); il n. 11 comprende il «Largo», in *Andante molto sostenuto*, che vede sulla scena il primo concertato del quintetto di personaggi principali (Rodrigo/Luigi XIII, Ximena/Anna, Diego/Lesueur, Ines/Luisa, Ginzalvo/Marillac) insieme al coro; il n. 12 conclude la "gran scena" con il "tempo di mezzo" («Voi comprendeste? Il voglio!») seguito dalla «stretta», in *Allegro mosso*, secondo ed ultimo concertato («Tutto alfine o scellerato»), e la coda, che smorza la tensione precedentemente accumulata e chiude l'atto («Io più non reggo»).

Il n. 10 «Passo doppio e Coro che precede il largo del Finale 2do» si apre con la parte della banda, scritta su due righi, che risulta rielaborata dal punto di vista sia armonico sia melodico, tanto che la stesura originaria compare quasi totalmente barrata e riscritta sui righi inferiori. Questa specifica correzione può essere stata attuata in fase di composizione, piuttosto che di revisione dal *Gonzalvo* al *Cavaliere*: a c. 100v la parte originaria della banda è scritta senza il rigo inferiore (la componente armonica) e il rigo superiore (la componente melodica) risulta barrata; la nuova versione corretta è invece scritta completa sui due righi sottostanti. Se fosse stata una revisione successiva alla prima stesura dell'opera, la versione originaria sarebbe risultata anch'essa completa dei

due righi (Figura 8).

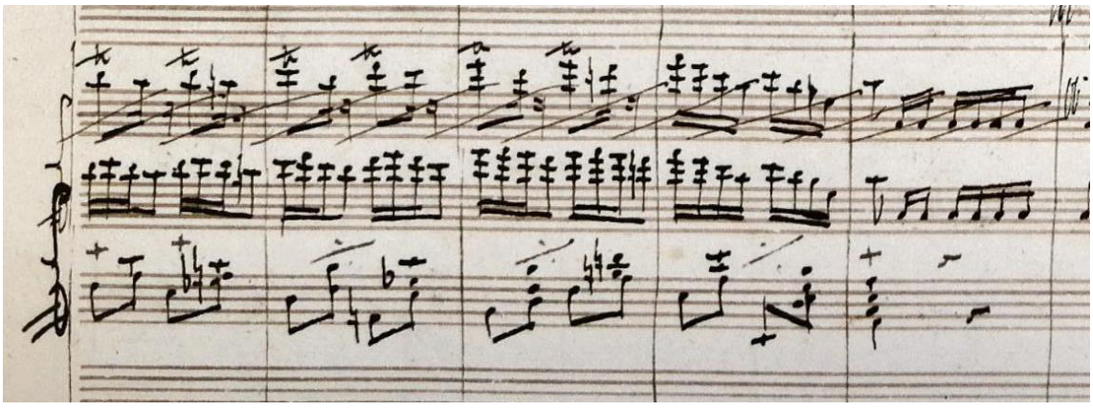


Figura 8: A (I vol.), c. 100v part., bb. 1-5.

Alla fase di composizione sono da annoverare anche tutte le battute barrate, piuttosto frequenti in questo numero rispetto al resto dell'opera. Nella fase di revisione, invece, rientrato le sostituzioni del testo e dei personaggi nelle parti vocali, che si riscontrano anche all'interno del n. 11 «Largo del Finale 2do Per 2 Soprani, Tenore 1° e 2do, Baritono, Basso 1° e 2do e Coro», inalterato dal punto di vista musicale.

Il n. 12 «Seguito e stretta del Finale 2do» è interamente sostituito dalle nuove carte di tipo B, compreso lo spartitino: le 13 carte di tipo A originarie sono state tagliate e sostituite da 24 carte di tipo B di cui 3 bianche (due tra partitura e spartitino, e una alla fine). Questo brano costituisce un caso isolato nell'opera poiché, nonostante i due libretti abbiano pressoché lo stesso testo – ad eccezione del recitativo e delle parti del concertato di Anna, Luigi XIII e il coro –, Moderati preferisce non rimaneggiare direttamente la partitura originaria, ma, data l'importante concentrazione di strumenti e parti vocali, riscriverla direttamente su nuove carte. Tuttavia, nonostante il numero delle carte sostitutive sia maggiore, non si può parlare di un ampliamento del brano viste le dimensioni minori delle carte di tipo B rispetto alle carte di tipo A, il numero di battute tra le due versioni dell'opera potrebbe plausibilmente essere rimasto inalterato. Se le modiche fossero state apportate direttamente sulla partitura del *Gonzalvo* avrebbero compromesso o reso poco agevole la corretta lettura del testo musicale, viste le differenze tra i libretti: si può pensare dunque che Moderati abbia ritenuto più opportuno riscrivere l'intera sezione del brano, probabilmente rimasta invariata.

ATTO III

Come già evidenziato, il terzo atto ha subito il maggior numero di revisioni: sui 5 numeri musicali del *Cavaliere*, i primi 2 sono il prodotto di importanti rivisitazioni rispetto al *Gonzalvo* e il terzo è un'aggiunta. Anche in questi casi Moderati utilizza le carte di tipo B per le modifiche strutturali e sostanziali alle scene, che in questo atto sostituiscono tutto il primo brano (ad eccezione delle prime due carte, di tipo A, in cui vi è solo l'introduzione strumentale) e metà del secondo, oltre alla scena III «aggiunta all'opera». Le carte originarie di tipo A sono state totalmente eliminate; per stabilire se si tratta di un lavoro di ampliamento o semplificazione della struttura musicale del *Gonzalvo* unica possibilità è data dal confronto dei libretti.

Il n. 13 «Scena ed Aria per Soprano» è costruito seguendo la struttura della "gran scena"; il dialogo tra Ines/Luisa e Ferrante/Rochefort è caratterizzato da due momenti lirici affidati esclusivamente alla protagonista femminile. Da un'analisi del libretto del

Gonzalvo si può ipotizzare la seguente struttura musicale: la scena si apre con il recitativo tra Ines e Ferrante («Risolvete | Ho risolto: io viver voglio»); il "cantabile" è costruito sugli 8 versi di Ines a sola («Se calunniata e misera»); segue il "tempo di mezzo" in cui si rompe definitivamente il rapporto tra tutore e pupilla («Da voi sola ognor dipende») che si conclude con la "cabaletta" solistica «con ira» di 8 versi dopo l'uscita di Ferrante («Va… non vincesti o perfido»). Nel *Cavaliere* la struttura della "gran scena" è così riproposta: recitativo di Luisa, ancora sola in scena, («Qui lontana da tutti, al mio dolore») seguito da 15 bb. di declamato prima dell'aria-preghiera solistica in *Larghetto religioso* («Tu che dal fulgido trono immortale»); con l'entrata di Rochefort viene introdotto il "tempo di mezzo" («Luisa | Rochefort… tu qui? che chiedi?»); con la sua partenza, conclude il brano Luisa con la "cabaletta" in *Molto moderato* («Lagrime amare, o perfidi»). Con molta probabilità, rispetto alla versione originaria la scena ha subito un ampliamento testuale e musicale, dato che già il libretto stesso presenta un arricchimento nel numero dei versi. Tuttavia, nonostante questo fatto abbia sicuramente comportato uno sforzo creativo da parte del compositore, non è da escludere che anche questo brano, come per la maggior parte delle revisioni introdotte in tutta l'opera, sia il frutto di un adattamento della composizione originaria alla nuova versione del libretto. In questo numero si riscontra un'ulteriore e successiva fase di rimaneggiamento della partitura: dalla b. 2 di c. 7v (II vol.) compare un'aggiunta di 21 bb. con una matita rossa ai clarinetti e fagotti, che probabilmente funge da variante in caso di assenza dell'arpa in orchestra. A c. 11r a matita è segnato l'inizio del «taglio» che interessa tutta la seconda parte della scena con la presenza di Rochefort e la "cabaletta" finale di Luisa e tutte le 13 carte corrispondenti sono unite con uno spago (Figura 9).

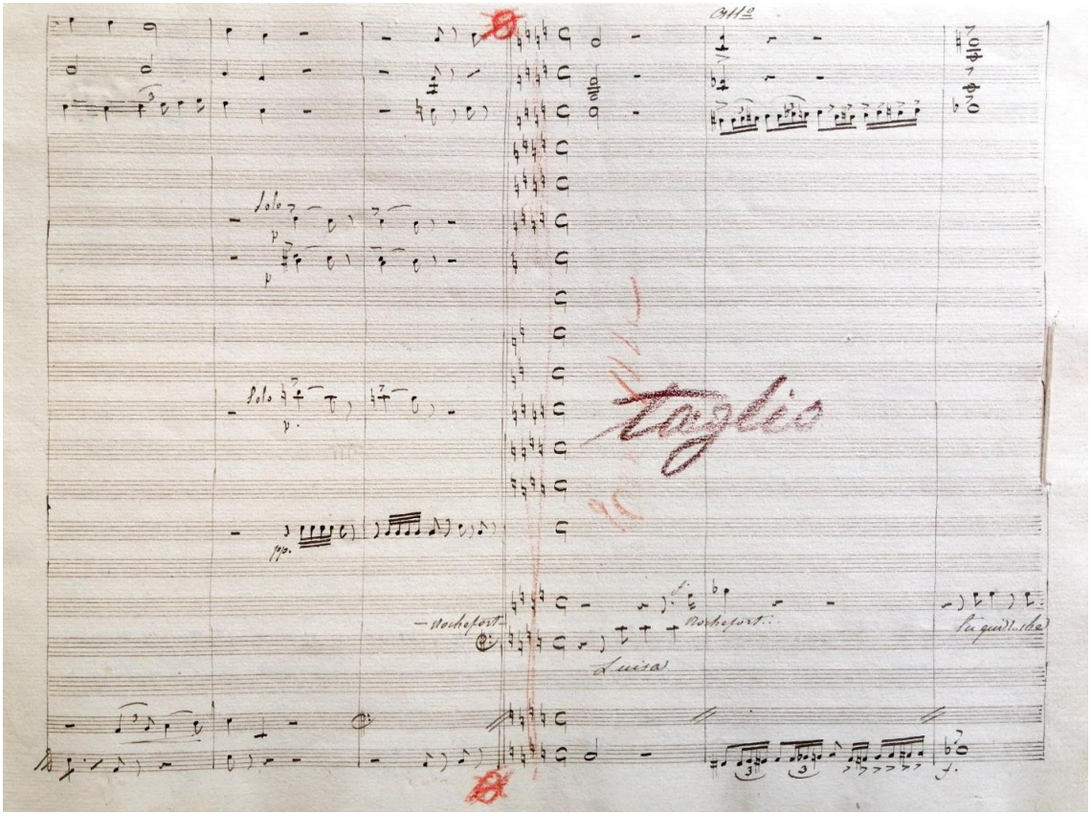


Figura 9: A (II vol.), c. 11r.

Questa scelta potrebbe essere legata ad esigenze esecutive piuttosto che ad una vera e propria revisione dell'economia dell'opera: l'eliminazione di questa scena provocherebbe un vuoto nella trama che renderebbe il successivo comportamento di Rochefort ai danni della sua pupilla del tutto privo di fondamento. Questa teoria è confermata dal fatto che il duetto per soprano e tenore del terzo atto ebbe due esecuzioni nella sua versione ultima: a Madrid nel 1866 e in Messico nel 1871. Se si considerano perciò i soli nn. 13 e 14, nonostante il taglio, non si viene a creare alcun salto logico nel passaggio tra la scena ed aria di Luisa e il duetto seguente: l'inizio del n. 14 corrisponde all'entrata di Lesueur che esordisce con il verso «Eccola… essa prega…»; considerato che in entrambi i momenti lirici della scena antecedente Luisa si rivolge direttamente a Dio, dal punto di vista drammaturgico il duetto può partire indistintamente al termine sia del "cantabile" sia della "cabaletta" del n. 13. Probabilmente per esigenze di esecuzione e trascrizione delle parti, Moderati potrebbe aver pensato di eliminare l'ingresso di Rochefort e la conseguente "cabaletta" di Luisa al fine di mantenere una coerenza drammaturgica interna di una scena, isolata dal suo contesto originale.

Il n. 14 «Scena e Duetto Soprano e Tenore» è l'unico duetto amoroso dell'intera opera, se si esclude il breve duettino del quarto atto, ed è costruito come una "gran scena". Il brano subisce una sostanziale revisione nella sezione iniziale di declamato tra Diego/Lesueur e Ines/Luisa che trasforma la scena, arricchendola di una maggiore dinamicità drammaturgica (39 nuovi versi a fronte dei 20 originari). La struttura generale è così distribuita: recitativo iniziale che segue senza soluzione di continuità la scena precedente (Ines: «Almen lontana dalla corte io posso» / Lesueur: «Eccola!... essa prega… ed a qual Dio»); il "tempo d'attacco" coincide in entrambe le versioni con il primo scambio di battute tra i personaggi («Ciel, chi vedo! Qual consiglio» / «Lesueur… | che intendo?... | mi perdona o cielo»); il primo episodio lirico del duetto costruito secondo una struttura molto fluida e declamata, che passa da un primo *Moderato* ad un *Allegro giusto*, per poi concludere nel momento della riconciliazione in un *Larghetto sostenuto* («Da quel dì che ti perdei»); segue il "tempo di mezzo" («Chi ai passi tuoi fu scorta?») che si conclude con la "cabaletta" in *Allegretto con moto* («Fuggiam | son teco»). La prima parte del brano è scritta su carte di tipo B e comprende il recitativo iniziale fino al punto in cui si è identificato l'inizio del "tempo di mezzo" (c. 31). Per 36 bb., essendo ancora il testo dei libretti fortemente diversificato, questo risulta in alcune parti barrato e riscritto immediatamente sotto nella nuova versione, mentre in altre Moderati preferisce raschiare il testo originario e sostituirlo direttamente sopra, operazione che non ha evitato, di conseguenza, un leggero adattamento della parte musicale alle novità testuali. Non si tratta solo di un rimaneggiamento della musica già scritta; infatti, dato il maggior numero di versi della versione del *Cavaliere*, Moderati aggiunge delle brevi e nuove sezioni, costruite direttamente sulla partitura del *Gonzalvo*. A c. 32r sono state aggiunte 4 bb. di riempimento armonico ai 4cr, segnate con la matita rossa. Il resto della scena prosegue piuttosto fedelmente alla versione originaria con raschiature a livello testuale ogni qualvolta che il libretto presenta differenze importanti, le raschiature in partitura, come già visto in altre sezioni, non ne rendono possibile un'identificazione accurata.

Il brano successivo, che si identifica con il n. 14 bis «Romanza Anna», è costituito da 7 carte di tipo B su cui è scritta l'aria per soprano che vede protagonista la regina Anna, nobilitata da un suo personale momento solistico. Nella scena la Regina e Rochefort si schierano contro la felicità di Luisa, con parti dialogate nelle sezioni di recitativo e il momento lirico vero e proprio affidato al soprano solista. Si tratta con molta probabilità di una delle ultime rivisitazioni che Moderati attua per la sua opera, dato che egli stesso inserisce la dicitura «aggiunta all'opera» sulla prima pagina della partitura (c. 46r) e il testo della scena è scritto su un foglietto libero e aggiunto senza rilegatura all'interno di A(lib).

Il finale d'atto n. 15 «Gran scena del giuoco per Baritono, e coro – Finale 3°» è stato definito dallo stesso Moderati «Gran scena» ed è uno dei brani che ha subito meno cambiamenti, tanto che la struttura formale e la musica rimangono inalterate. Persino il testo, nonostante le diffuse differenze tra i libretti, viene spesso lasciato secondo la lezione originaria, alcune anche importanti come ad esempio i nomi dei personaggi. In questo brano concertato partecipano Gormaz/De Rieux, un coro maschile e Gonzalvo/Marillac. La struttura formale è la seguente: scena corale in *Allegro moderato* che apre il finale terzo («Faccio il giuoco. | Attendi»); il "tempo d'attacco" con l'entrata di Gonzalvo/Marillac che sancisce l'inizio della scena IV nel libretto del *Gonzalvo* e la scena V in quello del *Cavaliere* (in partitura: «Vien Marillac | beviamo»); il "cantabile" concertato in *Largo* che parte con le 20 battute di «declamato a piacere» di Gonzalvo/Marillac («Falsa, mortale ingiuria»); segue il "tempo di mezzo" («Lo volete?... Le mie scuse») e il concertato finale in *Allegro moderato ben inarcato* («L'orribile ingiuria»). Anche in questo brano si riscontra l'utilizzo della matita rossa per delle piccole aggiunte alle parti di corni, fagotti e contrabassi a c. 69r e per la scritta «taglio» che interessa 6 bb. (cc. 71v-72v), in cui originariamente si richiedeva la ripetizione immediata di materiale musicale precedentemente esposto.

ATTO IV

L'ultimo atto si apre con il n. 16 «Scena ed Aria per Basso», una "gran scena" per basso in cui, sebbene dialoghino Ferrante/Rochefort e Rodrigo/Luigi XIII, i due episodi lirici solistici sono affidati a quest'ultimo personaggio. Nel processo di revisione la musica e la forma della scena rimangono inalterate e seguono il prospetto qui individuato: il recitativo iniziale di dialogo tra i due personaggi (in partitura: «Che vedo Rochefort… è qui un editto»); l'*Andante cantabile* che costituisce il primo episodio lirico solistico del Re («Io vidi le tue lagrime»); il "tempo di mezzo" in cui riparte la sezione dialogata («Ei freme | ebben, soscrivasi») per concludere con la "cabaletta" per basso in *Molto moderato* («Ah! perché tremò la mano»). Nonostante le numerose diversità tra i due libretti, revisioni e correzioni vengono inserite sulle carte di tipo A tramite raschiatura e riscrittura, dato che non sono mai né invadenti né compromettenti la lettura della partitura. Anche in questo caso è stato necessario ricorrere ad un leggero adattamento della parte vocale al nuovo testo, per lo più riguardante esigenze di congruenza ritmico-sillabica tra parole e musica.

Il n. 17 «Duettino e stretta che precede la scena finale» se nel *Cavaliere* costituisce il numero conclusivo dell'atto probabilmente nel *Gonzalvo* era scisso in un n. 17 e un n. 18, il cui inizio coincideva con l'entrata di Gonzalvo (scena III), a seguito del terzetto Alfonso/Ines/Diego. Ciò spiegherebbe il perché Moderati a inizio del brano scriva «che precede la scena finale», dicitura che fa dedurre che il n. 17 non fosse originariamente la scena conclusiva dell'opera. La scelta di Moderati di unirli in un unico brano è dettata plausibilmente dal fatto che il tutto si svolge all'interno della stessa ambientazione scenica e situazione drammaturgica, senza soluzione di continuità: motivazioni che probabilmente hanno implicato molte revisioni affini all'interno di tutta l'opera. Dall'analisi del libretto del *Gonzalvo* si evince che il solo n. 17 originario poteva essere costruito secondo una "gran scena", così scandita: il recitativo inziale tra Diego e Ines («Securi noi siam qui: nuovi cavalli») seguito dal «duettino» in *Allegretto moderato*, il quale già originariamente interessa solo i settenari di Diego, cantati "a 2", escludendo così i versi scritti per Ines («Di gioia nell'estasi»). Il duettino viene bruscamente troncato dal suono della tromba che introduce il battitore; dopo un primo proclama i due amanti concludono il loro duettino per poi lasciare spazio definitivamente alla proclamazione del nuovo editto del Re. Segue il "tempo di mezzo" in cui si inserisce anche il coro e Alfonso («Veggo l'insidia…»), per concludere con la "cabaletta" costituita dal terzetto Diego/Ines/Alfonso («Alla voce del rimorso»). L'originario n. 18 costituisce l'ultimo concertato dell'opera in cui, dopo una

sezione di recitativo, Gonzalvo, protagonista assoluto in questo finale, prima di morire tra gli sguardi commossi dei suoi amici e del coro risolve la situazione come un vero *deus ex machina*. Nella versione del *Cavaliere* la scena riunita mantiene la sua struttura generale e gran parte del materiale musicale derivante dai due brani del *Gonzalvo*; si riscontrano diffuse raschiature a livello testuale e in partitura già analizzate. L'unica parte che si differenzia in modo sostanziale è il terzetto Lesueur/Luisa/Sirois, che corrisponde alle cc. 107-108 (di tipo B) le quali sostituiscono 6 carte tagliate di tipo A; in questo caso Moderati preferisce eliminare il terzetto originario e ridurlo a 4 battute di climax (c. 108r), prima dell'entrata di Marillac e del conseguente scioglimento dell'intreccio. È da notare, in questo numero più che in altri, come le fasi drammaturgiche si susseguono anche interrompendosi l'una con l'altra, in un *continuum* che non prevede cesure, nonostante la doppia barra ad ogni cambio di agogica. Dopo l'episodio del terzetto, che di fatto scompare nella versione del *Cavaliere*, la scena continua secondo la lezione originaria fino ad arrivare alle ultime 3 carte di tipo C, che sostituiscono 2 carte di tipo A tagliate. La datazione del loro inserimento non è chiara: benché la qualità delle carte ricordi il tipo B e la versione testuale sia quella del *Cavaliere*, il fatto che Moderati usi scrivere i sedicesimi "all'antica", con la codina singola della croma e una piccola barra che attraversa il gambo, fa pensare che questa possa essere una stesura immediatamente successiva a quella della partitura completa del *Gonzalvo* e perciò una delle primissime revisioni dell'opera.

Conclusioni

Il Cavaliere di Marillac non si può dire un'opera di poco interesse, sia per quanto riguarda la sua particolarissima storia, sia per il processo di revisione e trasformazione che subì.

Sicuramente l'infausto destino a cui fu soggetta non giovò al designato successo e non permette oggi di ipotizzare quale futuro avrebbe atteso un lavoro così promettente se non fosse stato stroncato per cause esterne alla qualità artistica dell'opera. Clito Moderati non dimenticherà mai il suo primo grande progetto compositivo e più volte cercherà occasioni per riportarlo sulle scene, senza mai riuscirci se non per brevi estratti.

L'opera del Maestro ascolano si conforma ai canoni del mondo lirico di metà Ottocento. Nel *Gonzalvo*, e ancor meglio nel *Cavaliere*, si ritrovano tutti gli elementi caratterizzanti le opere serie di questo periodo, a partire da un soggetto in grado di coinvolgere emotivamente lo spettatore, grazie all'esaltazione dell'umanità dei personaggi della vicenda. Ciò compare già nella versione del *Gonzalvo*, ma, come si è visto, risulta più accentuato e potenziato – sia dal punto di vista musicale sia di quello drammaturgico – con la revisione dell'opera nel *Cavaliere*.

Con la morte del protagonista si realizza una perfetta combinazione, assolutamente tipica delle opere di questo periodo, tra catastrofe e catarsi: l'evento inatteso della ferita mortale di Gonzalvo/Marillac – che ne sancisce inevitabilmente la morte, necessaria affinché Diego/Lesueur e Ines/Luisa possano coronare il loro sogno d'amore – costituisce la catastrofe del finale tragico in cui il "buono" abbandona la vita non prima di aver avuto una propria catarsi: la purificazione da tutti i propri errori. Catarsi che coinvolge lo stesso pubblico, il quale assiste al sacrificio di un uomo d'onore, di fede e di coraggio, qualità che risvegliano nello spettatore i più alti ideali morali. Con il *Gonzalvo*/*Cavaliere* si vuole consegnare un messaggio di altissimo valore, che relega in secondo piano il tema amoroso e conduce, allo stesso tempo, una non troppo velata critica nei confronti delle discutibili condotte relazionali e politiche dei potenti. Considerando i temi affrontati non è azzardato associare l'opera di Moderati alle drammaturgie operistiche coeve, in particolare a quelle verdiane.

Per quanto riguarda una visione complessiva del processo di rielaborazione del *Gonzalvo di Huesca* e la sua trasformazione ne *Il Cavaliere di Marillac*, sebbene Moderati

non stravolse l'impianto dell'opera originaria, comunque non si limitò ad un semplice e leggero adattamento al nuovo libretto: l'opera ha subito un processo di raffinamento nella scrittura orchestrale e vocale, dovuta in primo luogo alla necessità di adattare il nuovo testo ad una musica preesistente, ma anche alla volontà di rivalutare e perfezionare un progetto artistico ambizioso. Moderati, infatti, rimodulò l'economia generale della sua opera con un uso massiccio oltre che sapiente della struttura della "gran scena" che costituisce la forma musicale decisamente più diffusa all'interno di tutta l'opera. Inevitabilmente ciò ha implicato un intervento creativo del compositore non indifferente il che rende effettivamente la versione ultima dell'opera – *Il Cavaliere di Marillac* – non un semplice aggiornamento, ma una vera e propria nuova versione che va a sostituire definitivamente l'originario *Gonzalvo di Huesca*.

Con il presente studio, teso alla riscoperta della figura di Clito Moderati e dell'opera *Il Cavaliere di Marillac*, si auspica di favorire un sempre crescente interesse nei confronti del compositore e la programmazione di ulteriori progetti di studio e di ricerca sulla sua figura e la sua eredità musicale: in particolare, questo lavoro può costituire un primo contributo alla realizzazione di un'edizione critica del *Cavaliere*, accompagnata da una prima rappresentazione in epoca moderna, oltre ad uno studio analitico della struttura drammaturgico-musicale dell'opera. Il raggiungimento di tali obiettivi non solo coronerebbe il tanto agognato sogno di Moderati ma contribuirebbe alla ricostruzione del panorama della storia dell'opera italiana a metà Ottocento.

Il catalogo del fondo musicale della biblioteca "Benedetto Passionei" di Fossombrone: fonti e profili biografici

di *Caterina Veddovi*

Il seguente lavoro deriva dalla mia tesi intitolata *Per una storia musicale forsempronese.* Schede biografiche di musicisti forsempronesi e il catalogo del fondo musicale della Biblioteca "Benedetto Passionei",[1] lavoro nato con l'obiettivo di gettare le basi per la stesura di una storia della musica forsempronese aggiornata, colmando le lacune e revisionando quanto già scritto sull'argomento.[2]

Per portare avanti tale progetto, è stato necessario muoversi in parallelo su due fronti: lo studio delle fonti musicali conservate presso la "Passionei" e la ricerca bibliografica sui compositori originari di Fossombrone.

Il catalogo del fondo musicale: stato dell'arte

La Biblioteca "Benedetto Passionei" rappresenta una realtà storica di grande importanza per la città di Fossombrone, sebbene la sua storia risulti piuttosto travagliata.

Varie traversie, infatti, hanno minato nel corso dei secoli la stabilità di tale istituzione e un cambio sede, risalente a una decina di anni fa, ha causato una divisione del patrimonio bibliotecario posseduto.[3] Nell'attuale sede, il materiale presente costituisce solo una metà circa delle risorse totali e non essendoci un inventario dedicato ai documenti di carattere musicale è possibile fare solo ipotesi relative alla provenienza di tale fondo e alla sua acquisizione da parte della biblioteca.

---

[1] Tesi di diploma accademico di II livello in composizione a indirizzo musicologico presso il Conservatorio di musica "G. Rossini". Relatrice prof.ssa Maria Chiara Mazzi, correlatrice prof.ssa Concetta Assenza, a.a. 2021/2022.

[2] Degno di nota a questo proposito è la pubblicazione ad opera di Renzo Savelli e don Giuseppe Ceccarelli *Musica e musicisti a Fossombrone dal 1400 ad oggi,* Fossombrone, Tip. Metauro, [1976], unica monografia rivolta alla storia della musica forsempronese fino ad ora. Il volume nasce in occasione di una mostra fotografica dedicata all'argomento e si basa principalmente su fonti locali come l'Archivio Storico Comunale, alcuni documenti del fondo storico della Biblioteca "Passionei" e alcuni documenti musicali.
Di grande aiuto, inoltre, sono stati i volumi dello storico forsempronese Augusto Vernarecci: Augusto Vernarecci, *Dizionario degli uomini illustri di Fossombrone,* Fossombrone, Tip. Monacelli, 1872; Id, *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri,* Fossombrone, Tip. Monacelli,1903.

[3] La biblioteca è attualmente gestita da "Biblioteche Cometa", un sistema bibliotecario molto attivo in provincia di Pesaro e Urbino, in particolare nelle zone circostanti Fossombrone, Colli al Metauro e Terre

Fondamentali in questa situazione sono stati i lavori *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*[4] a cura di Gabriele Moroni e *Mugellini inedito*[5] a cura di Paolo Peretti.

Il primo è stato la base di partenza per lo studio e suddivisione del materiale, in quanto fornisce una ricognizione e una breve descrizione delle risorse conservate presso la vecchia sede della biblioteca. Il secondo propone uno studio approfondito e una catalogazione dei materiali autografi di Bruno Mugellini, documenti che all'inizio del mio lavoro per la tesi di laurea si presentavano ordinati e preziosamente conservati in un faldone. Il così detto "Fondo Mugellini" rappresenta l'unica sezione delle risorse musicali appartenenti alla "Passionei" della quale si conosce l'esatta provenienza: è pervenuto all'istituzione nel 1985 grazie a una donazione da parte della signora Linda Eteta (madre di un sacerdote forsempronese) ma fino al 2011 non ne è stata dichiarata la presenza, sfuggendo così anche al censimento di Moroni.

Oltre ai manoscritti di Bruno Mugellini, altre risorse musicali ampiamente trattate sono i frammenti delle stampe petrucciane[6] e il volume manoscritto del *Primo libro di sonate per violino*[7] di Aldebrando Subissati; tutti i rimanenti documenti, invece, necessitavano di essere studiati.

A seguito del riordino di manoscritti e stampe si può stabilire che, purtroppo, alcuni materiali del censimento a cura di Moroni non sono più reperibili nell'attuale sede mentre per i manoscritti il nuovo censimento ha messo in evidenza una serie di risorse[8] non individuate prima e che, a oggi, si stanno rivelando di estrema importanza.

Roveresche, dove coordina quindici biblioteche. L'operato di questa associazione a Fossombrone è iniziato negli anni successivi al trasferimento della biblioteca, avvenuto nel 2011, dalla vecchia sede in Via Torricelli a quella odierna di Piazza Dante. Questo trasloco ha reso inaccessibile gran parte del materiale poiché non avendo lo spazio necessario, molte risorse sono state trasferite in un deposito nella zona di Senigallia. Sebbene le traversie suddette abbiano creato difficoltà, la gestione "Cometa" ha reso possibile il riordino del materiale antico e moderno, creando una biblioteca attiva nell'accoglienza degli utenti e nell'organizzazione di attività collaterali come, ad esempio, le presentazioni di libri con autori locali e non. Colgo l'occasione per ringraziare il suo staff, il quale mi ha permesso di portare avanti questo lavoro con interesse e supporto costante.

[4] *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche. Primo censimento dei fondi musicali,* a cura di Gabriele Moroni, Fiesole, Nardini, 1996.

[5] *Mugellini inedito. Bruno Mugellini e il pianoforte in Italia tra '800 e '900*, a cura di Paolo Peretti, Fossombrone, Comune di Fossombrone, 2012. Su questo compositore si veda anche Bruno Mugellini musicista. Vita, luoghi, opere, a cura di Paola Ciarlantini e Paolo Peretti, Fermo, Andrea Livi Editore, 2016.

[6] Si veda a riguardo il volume a cura di Stanley Boorman, *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2006.

[7] I-FBR, inventario FM 142, Collocazione MUSICA MS VL SUBA. Si veda a riguardo Paolo Peretti*, Le sonate per violino e basso continuo di Aldebrando Subissati "sonator famosissimo" (Fossombrone 1606-1677)*, «Recercare: rivista per lo studio e la pratica della musica antica», IX, Lucca, LIM, 1997.

[8] Per risorse si intendono «I diversi supporti su cui sono registrate le informazioni e la conoscenza [costituenti] i materiali che concorrono a formare il patrimonio di una biblioteca». Giorgio Montecchi, Fabio Venuda, *Nuovo manuale di biblioteconomia*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022, p. 124.

Censimento Moroni, 1996		Situazione attuale, 2022	
Manoscritti	51	Manoscritti	200
Stampe	73	Stampe	77[9]
Trattati a stampa, Libri	45	Trattati a stampa, Libri	/
Libretti	15	Libretti	8
Manifesti	N.° imprecisato	Manifesti	Non reperibili

Le risorse principali costituenti il fondo, quindi, sono senza dubbio i documenti manoscritti e le ipotesi relative alla loro provenienza si possono racchiudere in due macrocategorie:

- Le fonti a carattere sacro derivano con molta probabilità dalla Cappella musicale della cattedrale di Fossombrone. La biblioteca, infatti, quando venne istituita nel 1786 ebbe come primi Enti tutori sia il Municipio di Fossombrone che il Capitolo della cattedrale, l'Ente preposto, come vedremo in seguito, alla gestione del maestro di cappella. L'ipotesi è che, nel corso degli anni, alcuni materiali siano confluiti dal fondo musicale dell'Archivio Diocesano di Fossombrone – conservato presso la concattedrale cittadina - nel patrimonio della "Passionei", senza che ne fosse dichiarato lo spostamento;
- Le fonti a carattere profano rappresentano le attività musicali sviluppatasi negli ambienti scolastici, teatrali e domestici di Fossombrone.

Innanzitutto, interessantissime sono le parti staccate di fantasie, arie e *ouverture* delle opere più famose del XIX secolo, che testimoniano l'attività orchestrale presso il Teatro "dell'Ancora" e poi "Petrucci".[10] Tanti sono anche i documenti destinati all'organico bandistico, i quali raccontano lo sviluppo della banda cittadina, istituzione caposaldo

[9] Si tratta di stampe per la maggior parte edite da case editrici italiane come Ricordi, Zanibon, Suvini-Zerboni, Belati, Canti etc.

[10] Il primo teatro pubblico a Fossombrone, intitolato "dell'Ancora", venne inaugurato nel 1772 adattando un magazzino "dell'abbondanza" con palco e palchetti. Questa soluzione soddisfece le esigenze del pubblico per un tempo limitato, poiché nel 1816 iniziarono l'ampliamento e il rifacimento dell'edificio. I lavori terminarono nel 1826 e il teatro, di proprietà dell'"Accademia Teatrale di Fossombrone", tornò a ospitare per più di cinquant'anni spettacoli e compagnie, così come eventi pubblici di vario genere. Nel 1877, dopo che Augusto Vernarecci riscoprì la figura dell'editore musicale Ottaviano Petrucci, si decise di intitolare il teatro a quest'ultimo. Nel 1944, con il bombardamento da parte dei tedeschi sulla città, il teatro venne danneggiato e ceduto dall'"Accademia Teatrale" al Comune di Fossombrone. Il Comune, preso da altre priorità, lasciò andare in rovina l'edificio. La struttura venne demolita per far spazio a case popolari, lasciando intatta la facciata e pochi ambienti interni adibiti oggi a tutt'altre attività. A riguardo si veda il volume *Teatri e attività teatrali a Fossombrone*, a cura di Giancarlo Gori, Fossombrone, Fondazione Monte di Pietà, 2005.

dell'attività musicale fino a oggi.[11]

Ultime ma non meno importanti sono le risorse che riguardano una sfera musicale più intima, ossia quella dei nobili dilettanti. Moltissime sono le trascrizioni, i brani destinati agli ambienti d'intrattenimento e didattico dell'alta società, dedicati in particolar modo all'organico di canto e pianoforte o pianoforte solo.

Tutte queste tipologie di fonti coprono un arco temporale che va dai primi del 1800 al 1930.

Per quanto riguarda il materiale a stampa, invece, l'ipotesi più probabile relativa alla provenienza è da riferirsi agli ambienti della banda e soprattutto della scuola di musica della città.[12] Molte sono, infatti, le stampe dedicate alle voci bianche, a canto e pianoforte, al violino, così come i metodi di solfeggio e canto corale.

Si presentano, inoltre, un gruppo di opuscoli formati da parti staccate per banda, afferenti a alcuni album facenti parte della collana *Il Nuovo Fanfarista*[13] ed altri piccoli libretti miscellanei di musiche per banda appartenenti alla serie *La Piccola Banda* dell'editore Tito Belati. Tale materiale, purtroppo, si conserva mutilo e in pessimo stato per via del suo ripetuto utilizzo e a causa di tali condizioni è stato escluso dalla catalogazione.[14]

L'attuale catalogo consultabile online riguarda le sole risorse che presentano un grado di completezza tale da poter essere studiate e/o eseguite. Catalogare documenti che non presentavano le informazioni minime per una descrizione bibliografica sarebbe risultato inutile allo scopo del catalogo stesso, nonché probabile fonte di disturbo per l'utente. Per questo motivo, le risorse non identificabili o troppo lacunose sono state ordinate separatamente in attesa di poter eventualmente completare le mancanze o avere maggiori informazioni per procedere alla catalogazione.

[11] La Banda Musicale "Città di Fossombrone" si è costituita nei primi del 1800. Le fonti che attestano le sue uscite si riferiscono al 30 Aprile 1838 per festeggiare l'arrivo in città del Duca di Lenteyeb. Durante la Prima guerra mondiale, il gruppo, che aveva preso il nome di "Concerto Cittadino", si sciolse per ricostituirsi subito dopo sotto la direzione musicale del maestro Leo Liverani che la terrà in vita fino al 1956, anno in cui il gruppo si sciolse nuovamente. Nel 1982, grazie ai corsi di orientamento musicale, nasce il gruppo denominato "Mini-Banda" (titolo dovuto sia perché il numero dei componenti era ridotto ad una dozzina, sia perché questi erano tutti in giovane età) diretti dal maestro Marco Fratini. La "Mini-Banda" intrattenne il pubblico cittadino con le sue uscite fino al 1988, anno in cui venne ricomposto il gruppo musicale denominato "Banda Musicale Città di Fossombrone", sotto la direzione del maestro Daniele Bianchi. Dal 1988 ad oggi la banda si è sempre esibita in manifestazioni religiose, feste paesane, concerti, sfilate ed altri servizi. Dal 1998 la direzione passa nelle mani del maestro Marco Frattini che dirige tutt'oggi le esibizioni del gruppo bandistico in un repertorio che spazia dal genere classico alle colonne sonore, fino alle sonorità del jazz e pop.

[12] Si veda R. Savelli, G. Ceccarelli, *op. cit.,* pp. 38-40

[13] Collana dedicata alla trascrizione di brani popolari di vario genere editi da Tito Belati di Perugia, editore ancor oggi specializzato nella musica bandistica. Si tratta precisamente di un gruppo di 25 libretti (dal fascicolo 26° al fascicolo 50°, come da denominazione in copertina), la maggior parte dei quali sono mutili e/o deteriorati. È stato possibile riunire le varie parti staccate per ogni fascicolo grazie alla pubblicità di tale collana presente nelle poche copertine degli opuscoli ancora leggibili.

[14] Le carte che compongono tali libretti variano sia per dimensione che per tipologia di stesura in quanto alcune delle parti presentano carte manoscritte rilegate assieme a carte stampate.

Profili biografici

Di grande importanza per la redazione del catalogo,[15] è stata l'indagine sui compositori che nel corso dei secoli contribuirono a dar vita al fondo musicale della "Passionei".

La ricostruzione delle biografie, infatti, ha dato modo di formulare ipotesi relativamente alla provenienza, datazione e localizzazione della maggior parte dei documenti sprovvisti di questi dati.

Le ricerche, in particolare, si sono concentrate sui musicisti forsempronesi che operarono in città e, soprattutto, dei quali non si trovano notizie nei più utilizzati e accreditati dizionari biografici, quali DBI, DEUMM, NewGrove, MGG, etc.[16]

In questa sede, si è deciso di trattare le biografie dei compositori più rilevanti, di cui si conservano importanti tracce nei documenti musicali e archivistici.

Famiglie Bossi e Ajudi

I Bossi e gli Ajudi furono due famiglie molto attive nel mondo musicale forsempronese; le biografie di questi personaggi si intrecciarono non solo nell'avvicendarsi nel ruolo di maestro presso la cattedrale o altre istituzioni della città ma anche nella compartecipazione a eventi della vita musicale cittadina.

---

[15] Questo si basa sugli standard internazionali di descrizione bibliografica (ISBD) e segue le indicazioni dettate dalla *Guida alla catalogazione in SBN - MUSICA*, online dal 2016 a opera dell'"Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche" (ICCU). Iccu, *Guida alla catalogazione in SBN - MUSICA* (https://norme.iccu.sbn.it/index.php?title=Guida_musica). Visto il: 21/06/2022.

[16] Dalla già citata monografia *Musica e musicisti a Fossombrone dal 1400 ad oggi*, le ricerche si sono concentrate negli archivi di Fossombrone e delle zone circostanti. Da Fossombrone a Pesaro, arrivando fino a Bologna (Archivio dell'Accademia Filarmonica bolognese: I-Baf), sono stati indagati sia archivi storici comunali che diocesani; quelli più utili sono stati l'Archivio Diocesano di Fossombrone (I-FBRd), l'Archivio Storico Comunale di Cagli (I-CAGac) e l'Archivio Storico Comunale di Pergola (ASCP). Nell'Archivio forsempronese, la consultazione si è concentrata sui volumi contenenti le risoluzioni capitolari, ovvero quelle scritture riportanti i verbali delle assemblee capitolari nelle quali si trovano le nomine, le riconferme, i licenziamenti e le rinunce dei maestri di cappella della concattedrale di Fossombrone. I dodici volumi esaminati coprono un arco temporale che va dal 1563 al 1849 la maggior parte dei quali è munita di indice. La ricerca svolta presso l'Archivio Storico Comunale di Cagli si è basata principalmente sulla corrispondenza relativa alla Congregazione Musicale Mista cagliese afferente al periodo 1841-1845. Nell'Archivio Storico Comunale di Pergola sono stati consultati sedici volumi relativi al periodo che va dal 1841 al 1900: sei relativi ai consigli della Giunta Comunale che si presentano forniti di indice, i restanti relativi alle scritture di bilancio suddivisi per sezione. Importanti sono stati anche i periodici dell'epoca, che con le loro cronache e le loro recensioni hanno fornito preziose informazioni coeve alle attività dei musicisti presentati.
Si sono rivelati fondamentali due lavori monumentali della musicologia marchigiana: Il *Dizionario Biografico dei Musicisti Marchigiani* (Radiciotti) di Giuseppe Radiciotti e il *Dizionario Biografico dei Musicisti Marchigiani* (Spadoni) di Giovanni Spadoni, entrambi manoscritti ed inediti, conservati presso la Biblioteca "Mozzi Borgetti" di Macerata. Il musicologo iesino G. Radiciotti invitò personalmente i musicisti a lui coevi a collaborare per la stesura delle schede biografiche. Il *Dizionario* fu acquisito dalla biblioteca maceratese dall'allora direttore Giovanni Spadoni, che inoltre riprese il progetto di Radiciotti, aggiungendo ulteriori notizie e nomi. Entrambi i fondi sono indagabili e consultabili con l'ausilio del volume Ugo Gironacci - Marco Salvarani, *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni,* Ancona, Editori delle Marche Associati, 1993; si rinvia ai saggi introduttivi per notizie sulla costituzione dei fondi. A sostegno delle varie biografie, inoltre, è stato fondamentale il lavoro di Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800,* Cuneo, Bertola & Locatelli Musica, 1991 (Sartori.).

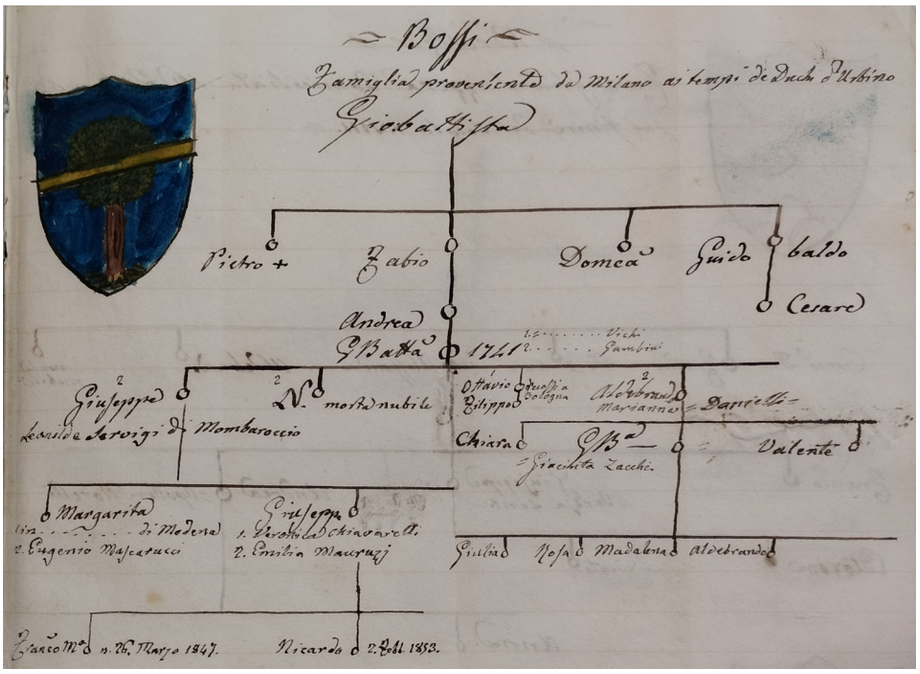


*Figura 1: Memorie delle famiglie nobili e distinte compilate dal concittadino D. Modesto Morosini, vol. 8. ms, 1855, c. [10], conservato presso la Biblioteca "Passionei (*I-FBR*)"*

Giambattista Bossi [I][17] (*fl.* 1690-1700), il capostipite della famiglia, fu maestro di musica, sacerdote filippino, priore della chiesa di Sant'Antonio Abate e infine curato della cattedrale di Fossombrone.[18]

Nel 1690 musicò il dramma sacro *S. Francesco d'Assisi*[19] su libretto di Ferdinando Bevilacqua[20] e dal 28 luglio 1695[21] divenne maestro di cappella presso la cattedrale della città natia.

Nel 1700 scrisse la musica per una cantata di «otta[nta]nove versi di vario metro, in lode dell'adorato pontefice […]»[22] Clemente IX, appena eletto al soglio pontificio e, nello

[17] Come si vedrà, ci furono tre "Giambattista" nella famiglia.

[18] R. Savelli, G. Ceccarelli, *op. cit.*, p. 79.

[19] Radiciotti 4628.

[20] Bevilacqua è stato un librettista di origine forsempronese, ricordato in modo particolare dagli storici locali per aver scritto *Le Glorie di S. Filippo Neri da cantarsi da alcuni suoi divoti* ed il dramma sacro *San Francesco d'Assisi* da cantarsi a Fossombrone, testi che al momento non sono stati purtroppo rinvenuti. Augusto Vernarecci scrisse di lui una breve biografia nel *Dizionario biografico degli uomini illustri di Fossombrone* sostenendo che fosse un poeta tanto amato in vita ma poco lodato dai posteri. Il Vernarecci riporta anche i titoli di altri testi redatti dal Bevilacqua, come *I Cerchi dei divini incantesimi, orazione in lode della B. Umiliana de' Cerchi* (1690)*, L'Ascensione a tre cieli*, *panegirico di S. Aldebrando, Vescovo protettore di Fossombrone* (1695) e, in fine, *Le lagrime Favorite, panegirico di S. Raniero, Tutelare di Pisa* (1705).

[21] I-FBRd, *Risoluzioni Capitolari dall'anno 1663 all'anno 1751,* XL, c. 82v. Non è stato possibile rintracciare le sue scritture di nomina e rinuncia e i documenti antecedenti al 28 luglio non precisano il nome del maestro di cappella.

[22] A. Vernarecci, *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri,* cit., vol. II, p. 674.

stesso anno, lasciò la sua carica come maestro presso la cattedrale al fratello Cesare Bossi (*fl.* 1700-1726):

> In Dei N[omi]ne A[m]en die septima Januarij 1700
> […] Il Sig[no]re Fran[ces]co Draghi[23] M[aest]ro di Cappella adimanda la riferma, ed il Sig[no]re D. Gio[vanni] Batt[ist]a suo collega rinuncia, ed in suo luogo desidera essere amesso il Sig[no]re Cesare Bossi suo fr[at]ello.
> […] Al Sig[no]re Draghi M[aest]ro di Capella gli furono dato tuti gli voti favorevoli
> In luogo del Sig[no]re P. Gio[vanni] Ba[tti]sta Bossi m[aest]ro di Capella fu eletto il Sig[no]re Cesare suo fr[at]ello […].[24]

Dopo il passaggio del testimone fra i due fratelli Bossi,[25] non si riscontrano ulteriori notizie su Giambattista [I] mentre relativamente a Cesare è stato possibile stilare un profilo più completo.

Nonostante nelle risoluzioni capitolari successive a questa venga citato solo il titolo di «M.ro di Capella» senza specificare il nome, è possibile confermare che si tratti comunque di Cesare Bossi in quanto il libretto del 1715 del dramma *L'estasi della Natura*[26] riporta «[…] Cesare Bossi, mastro di capp. di Fossombrone […]» interprete del personaggio "Acqua".[27]

Il nome di Bossi ritorna nelle scritture archivistiche il 29 dicembre 1718, dove si legge «Il Sig[no]re Can[oni]co: Bossi nostro M[aest]ro di Capella debba essere aprovato ogni qual volta nei giorni di festa vada in organo, ma però li Sig[no]ri Canonici di dovuta cortese gratitudine li condonano […] le puntature […] p[er] simili occasioni»;[28] nuovamente, il 10 gennaio 1721, si riscontra una sua richiesta di pagamento al Capitolo per aver sostituito un cantore del coro.

Non si conosce con precisione quando lasciò la sua mansione presso la cattedrale di Fossombrone, ma l'ipotesi più probabile è che vi sia rimasto fino agli ultimi mesi del 1722.[29]

Il 7 dicembre di quell'anno, infatti, venne eletto maestro di cappella del duomo di Fossombrone Giuseppe Gioberti di Senigallia.

Il 28 febbraio 1723, Cesare Bossi venne chiamato al duomo di Fano per ricoprire lo stesso incarico[30] dove rimase fino al 1726, anno in cui rientrò in patria per motivi di salute.[31]

---

[23] Fu Accademico Filarmonico (numero di matricola 100) nel 1678 in qualità di cantore. Risulta essere originario di Fossombrone; le ricerche sul suo profilo sono attualmente in corso.

[24] I-FBRd*, Risoluzioni Capitolare dall'Anno 1663 all'Anno 1751*, XL, cc. 94-95.

[25] Le risoluzioni capitolari dell'Archivio Diocesano di Fossombrone lo identificano come fratello di Giambattista, mentre l'albero genealogico del Morosini come nipote: essendo le scritture archivistiche coeve ai due musicisti, si deduce essere corretta la parentela riportata nelle risoluzioni capitolari.

[26] Sartori 9264.

[27] Altri due libretti testimoniano il suo impegno non solo come compositore ma anche come esecutore: *Il Dafni* (1709, Sartori 7035) e *La Fortezza del Cimento* (1711, Sartori10778)

[28] I-FBRd, *Risoluzioni Capitolare dall'Anno 1663 all'Anno 1751*, XL, c. 121 c. 121

[29] Secondo Ceccarelli e Savelli, prima dell'incarico fanese, fu maestro di cappella presso la chiesa forsempronese di San Filippo. R. Savelli, G. Ceccarelli, *op. cit.*, p. 79.

[30] I-FANd, *Atti capitolari 1721.1729,* c. 46: «Fu chiamata dal Sig[nor] Preposto la Congregazione nella quale intervennero li Sig[nori] Can[onici] in numero sufficiente et espose essere necessario p[er] domani convocare il Capitolo, per fare [illeggibile] l'esattore delle Collette e pesi camerali come anche per fare il Maestro di Capella stante che […] Antonio Codini ha rinunciato e con questo di terminò la Congregatione

Dalla scrittura del 1723, nei documenti archivistici non risulta purtroppo alcuna notizia utile a determinare i successivi maestri di cappella della cattedrale forsempronese; è certo che essendo uomo di chiesa Cesare Bossi non ebbe figli ai quali tramandare la sua mansione o che poterono prendere il posto di maestro dopo Gioberti.

Per poter avere nuovamente notizie relative a un nuovo maestro di cappella, bisognerà attendere il 28 febbraio 1753:

> […] 6. Essendo stato deputato all'or che si ha vacante q[ues]ta Capella della musica p[er] la partenza del Sig. Lamberti tra li Convenuti al Servizio di ella con un Speciale assenso avutosi da molti Ill. [ustrissi]mi, e R.[everendissi]mo Vescovo, il Sig[no]r Filippo Ajudi dà q.[ues]ta Città, si propone oggi p.[er] l'elezzioni formali, riservata l'approvazione di Sua S.[igno]ria Ill.[ustrissi]ma, e R.[everendissi]ma […]
> […] 6. Fu qui fatta l'elezzione pel Sig[no]re Aiudi M.ro di Capella di q.[ues]ta Cattedrale parim.[en]ti la distributione de Voti, e furono trovati tutti favorevoli […][32]

Nei registri capitolari, le riconferme dell'Ajudi nel suo incarico si presentano regolarmente, anno dopo anno, fino al 23 febbraio 1771;[33] da quel momento, pur non apparendo una rinuncia o un licenziamento formale, il suo nome con compare più.

Di questo compositore forsempronese, purtroppo, non si hanno molte notizie. Come si vedrà in seguito, altri due Ajudi lasciarono un segno nella storia della musica della città ma non è ancora stato possibile determinare una eventuale parentela con questo maestro di cappella.

Dall'ultimo atto dell'Ajudi, non si riscontrano notizie relative ad altri maestri di cappella fino al 1793,[34] anno in cui venne eletto dal Capitolo della cattedrale Giambattista Bossi [II], pronipote di Cesare Bossi.

Prima di tale nomina, Giambattista Bossi [II] fu impegnato presso il teatro cittadino in due occasioni: l'inaugurazione del Teatro "dell'Ancora" del 1772, dove diresse una «farsetta a quattro voci [musicata da Pietro Guglielmi[35]], dedicata al nobile concittadino il Signor Conte Francesco Amici Branevil, Consigliere attuale di S[ua] M[aestà] l'Imperadrice Reg[ina] Apostolica»[36] e nel 1780, quando diresse *Gli stravaganti, ossia la schiava riconosciuta* di Niccolò Piccini.[37]

---

p[er] Ales[sand]ro Can[onic]o Alessandrini Segretario. […] Fu detto poscia se vi era nessuno de' Sig[no]ri Can[oni]ci che avesse havuto qualche soggetto capace di concorrere alla d[ett]a carica di Maestro di Cappella; e dal Sig: Can[oni]co Pietro Sflavolini [!] fù data una Supplica del Sig:e Cesare Bossi da Fossombrone, quale dà me letta, è per essere a tutti ben nota la sua virtù fu concesso à me che lo mandassi a partito, con li soliti honori e pesi è nel raccogliere le palle si ritrovò avere ottenuto per voti tutti favorevoli».

[31] In relazione alla Cappella Musicale fanese, si veda Stefano Baldelli, *La cappella musicale del duomo di Fano* «Memoria Rerum, Quaderni di Ricerca», (Fano), IX, 2018. Tale articolo contiene la trascrizione diplomatica del saggio Riccardo Paolucci, *La cappella musicale del Duomo di Fano, appunti per una storia* a opera di Riccardo Paolucci e contenuto in *Note d'Archivio per la storia musicale* (Gubbio), 3, n. 2-3, 1926, pp. 81-186

[32] I-FBRd, *Congregazioni e Risoluzioni Capitolari fatte avanti il Monsig. Vescovo dall'anno 1726 al 1800,* XLII, c. 50.

[33] Secondo la scheda del Radiciotti (34-35, 40) l'Ajudi concorse alla carica di maestro di cappella ad Arcevia, dove rimase per tre anni.

[34] I-FBRd, *Congregazioni Capitolari dall'Anno 1784 all'anno 1821,* XLIV, datata 17 febbraio 1793

[35] Di questa farsa non si conosce conoscono né l'autore del testo né il titolo.

[36] A. Vernarecci, *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri,* cit., vol. II, p. 829.

[37] *Ibid.*, p. 830. La prima assoluta di questa farsa avvenne il primo gennaio 1764 presso il Teatro Valle di

Non sono state riscontrate le sue scritture di nomina e rinuncia relative all'impiego presso la cattedrale; tuttavia, si può appurare che occupò sicuramente tale incarico dal 1793 fino al 6 luglio 1803:

> […] Proposta: il Sig[nor] Gio[van] Batt[ist]a Bossi nostro maestro di cappella per cagione d'una pretesa perpetuazione nell'Officio suo e di un preteso disobbligo di dover a suo carico mantenere le voci (contro all'inveterata consuetudine) non si prende alcun pensiero di provvedere per l'Orchestra soggetti capaci di mandar bene le musiche. Quindi si ascoltano maltrattati, ed organo, e parti cantanti a disdoro della nostra cattedrale. A noi, che incombe mantenere il decoro di essa appartiene venire a qualche determinazione su quest'oggetto.
> Perciò si propone a decidere:
> 1° se si debba, uno riconoscere la perpetuazione dell'odierno maestro di Capella, 2° se appartenga o no pensare del proprio al Sig[nor] maestro il mantenimento delle voci ed in caso non volesse pensarci, se debba togliersi, e sminuirsi al mede[si]mo quell'appannaggio sufficiente a stipendiar noi quattro musici, o siano voci.
> 3° se per buon ordine successivo si può stabilire fra alcuno di noi capitolari un Prefetto chiamato della musica con capitoli da osservarsi (che si esebiscono) ed appartenenti al detto Prefetto, ed al maestro di Cappella
> […] è troppo chiaro da una imm[oti]vabile […] suditte, che il nostro M[aest]ro di Capella fu tenuto provvedere l'Orchestra di quattro voci almeno, necessarie alle nostre funzioni. Siccome è troppo chiaro, che consistendo anche la di lui perpetrazione in quest' Officio, fui obbligato prestare il più esatto, e piacevole servizio: quindi è, che più mai, doversi approvare i Capitoli […] al med[esimo] buon servizio con la direzione e leggi del Prefetto della musica da eleggersi ann[ualment]e nel Capitolo C[orren]te: e che quando quante volte si dovessero incontrarsi difficoltà col med[esimo] Ma[e].stro di Capella pel mantenimento delle quattro voci, sarei parimenti di parere di detrarre dall'attuale suo assegnamento l'aumento fattoli di fresco per impiegarlo in ricognizione a quattro cantori dal med[esimo] Sig[no]re Prefetto da eleggersi, e combinarsi; i quali così possano percepire nei funerali la solita distribuzione di candelette, ed altri incerti.
> Né questi possano eleggersi, né variarsi. […].[38]

Pur essendo esigue le notizie relative a questo compositore, dall'albero genealogico sopra riportato si apprende che ebbe quattro figli; due di questi, Ottavio (o Ottaviano) e Aldebrando, divennero musicisti.

Ottavio Bossi nacque a Fossombrone il 18 ottobre 1771 ma vi rimase poco in quanto si traferì nel capoluogo emiliano all'incirca ventenne.

Venne nominato, infatti, Accademico Filarmonico di Bologna in qualità di maestro compositore nel 1790; a riguardo, Radiciotti citò un attestato dello stesso anno nel quale Stanislao Mattei[39] definì il Bossi come «[…] uno de migliori scolari usciti dalla mia scuola, e p[er] conseguenza esser di stato da poter servire con decoro ogni qualunque ragguardevole Cappella».[40]

Roma.

[38] I-FBRd, *Congregazioni Capitolari dall'Anno 1784 all'anno 1821*, XLIV, datata 17 febbraio 1793 pp. 199.

[39] Viene ricordato in qualità di allievo del Mattei anche in Carlo Gervasoni, *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali*, Parma, Stamperia Blanchon, MDCCCXII [1812], p. 180: «Questo virtuoso filarmonico [Mattei] unisce ancora alle sue qualità mirabili una grande esperienza e profondo sapere nell'istruire nella scienza armonica, ed ha il vanto d'aver avuto sino al presente da 150 scolari […] come Giambatista Gajani, Tommaso Marchesi, Giuseppe Pilotti, Ottavio Bossi, Luigi Palmieri, che per le loro eccellenti composizioni vengono oltre modo apprezzati, e fanno pure al loro degno maestro grandissimo onore.».

[40] Radiciotti 4627-28 e 4631-33.

Sempre secondo il musicologo iesino, Ottavio Bossi insegnò a Medicina (BO), componendo oratori, messe e musicando per il teatro di questa città due libretti goldoniani: *Li Cacciatori*[41] per il carnevale del 1796 e *Lo Scherzo d'amore*[42] per quello dell'anno seguente.

Di lui si conserva il ritratto presso il "Museo internazionale della Musica di Bologna".[43] Aldebrando Bossi, invece, nacque dal secondo matrimonio di Giambattista [II], il 3 maggio 1774. Non si conosce la data precisa per la sua nomina in qualità di maestro di cappella, ma è ipotizzabile che il passaggio di tale ruolo sia avvenuto di padre in figlio.

Fu un personaggio assai influente all'interno degli equilibri gerarchici della cattedrale; a dimostrarlo è la risoluzione capitolare del 21 novembre 1820:

> […] 2. Il Sig[no]r Aldebrando Bossi con lettera che si fa conoscere, crede di poter essere eletto Maestro di Cappella in Terni a vantaggiose condizioni egli però si esibisce ritornare all'impiego in questa Cattedrale quante volte venga assicurato qui dell'impiego stesso sua vita durante, e segnatamente dell'esonerazione delle 4 voci se pretendessero in avvenire accrescimento di paga.
> […] A non essere difficili in accordare ciò, che è combinabile e colla convenienza, e colla debita considerazione, gli Arringanti sono di sentimento che al Sig[no]r M[aest]ro di Cappella Aldebrando Bossi venga accordata la perpetuità nel suo attuale Impiego, Sua vita naturale durante; esclusa cioè l'annuale solita ballottazione, ed il congedo; sempre ché però egli con sua particolare legittima obbligazione prometta al Re[verendissi]mo Capitolo di perpetuamente prestarsi all'accennato Impiego; e purché in congiuntura di qualche sua chiamata a batter musiche sia egli dipendente, com'è solito, al Sig[no]r prefetto della musica, ond'essere [servito?] delle dovute facoltà, e licenze. Relativamente poi alle presentazioni, che aver potessero le quattro voci in appresso sul di più di quello che ora esse hanno dal m[aest]ro Sig[no]r Bossi; opinano parimenti che il Re[verendissi]mo Capitolo lo debba garantire, per la ragione, che egli avrebbe fatta la stessa istanza anche nel caso avuta non avesse la Chiamata in Terni, ed il Capitolo avrebbe dovuto incaricarsene. Resti però sempre fisso, che il tutto debba accordarsi al prede[t]to Sig[no]r M[aest]ro, colla debita necessaria subordinazione al N[ost]ro degnissimo Monsignore.
> […] Fatta da me intrascritta a Mons[ignor] Vescovo l'originale relazione di quanto hanno opinato, ed espresso gli Arringatori sulla sua Proposta, che riguarda il Sig[no]r Maestro di Cappella, assenti lo stesso Mons[ignor] Vescovo che fosse […] esentato dalla formale annua pallottazione, e riferma, purché presti un diligente, ed esatto servizio giusto i Capitoli, e le leggi convenute, e che nulla s'intenda rinnovato quanto ai Cantanti, rapporto ai quali debba rimaner fermo quanto Capitoli stessi, e posteriori convocazioni è stato fissato. Dati disposizioni si fecero conoscere allo stesso Sig[or]r Maestro di Cappella per suo governo da me intrascritto[44]

Il 3 febbraio 1837 Bossi presentò al Capitolo la seguente proposta:

> […] 2. Si legge la Supplica del S[igno]r Aldebrando Bossi M[aest]ro di Cappella, colla quale addimanda, che attesa la sua malattia si assegni qualche compenso al S[igno]r Aldebrando Ajudi, che ne fa le veci.
> […]2. In quanto alla seconda sembrerebbe, se le SS [Signorie] Il[llustrissime] RR [Reverendissime]. lo stimano bene, sen. atto di carità, e di gratitudine anche al lungo servizio il contribuire al Sig[no]r

[41] *Li cacciatori dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel carnevale dell'anno 1796. Nel teatro dell'illustrissima comunità di Medicina dedicato*, Lugo, Stamperia di Giovanni Melandri, MDCCXCVI. Copia digitalizzata disponibile presso il sito della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna. https://digital.fondazionecarisbo.it/artwork/li-cacciatori-dramma-giocoso-per-musica-da-rappresentarsi-nel-carnevale-dell-anno-1796-nel-teatro-dell-illustrissima-comunita-di-medicina (consultato il 05/02/2023)

[42] Sartori 21175.

[43] *I ritratti del museo della musica di Bologna, da Padre Martini al Liceo Musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Maria Cristina Casali Pedrielli, Giovanna Degli Esposti, Angelo Mazza, Nicola Usala, Alfredo Vitolo, Firenze, Olschki, 2018, p. 504.

[44] I-FBRd, *Congregazioni Capitolari dall'Anno 1784 all'Anno 1821,* XLIV cc. 317-321.

> M[aest]ro di Cappella con sussidio correspettivo a ciò, che ha ceduto al Sig[no]r Ajudi per tutto il tempo della sua malattia consistente questo nella somma di uno scudo al mese, e ciò per compiuto indennizzo del certo, e degli incerti a Lui appartenuti, cominciando dal p.mo febbraio corrente […].[45]

Qui occorre aprire una parentesi: Aldebrando Ajudi fu maestro e direttore di coro forsempronese, padre del più famoso Egidio Ajudi del quale si parlerà in seguito. Non si conoscono bene i rapporti fra Aldebrando Ajudi e Aldebrando Bossi ma da una scrittura datata 1826 si deduce che erano già collaboratori negli ambienti ecclesiastici.[46]

Il 9 gennaio 1839, oltre alla solita riconferma annuale, Aldebrando Bossi fece richiesta del compenso dovutogli per l'accordatura dei tromboncini dell'organo,[47] ottenendo così un aumento dello stipendio.

Il 25 novembre 1843 richiese come coadiutore il figlio Giambattista Bossi [III]:

> […] Il Sig[no]r Maestro di Cappella Aldebrando Bossi presenta alle SS [Signorie] I[lustrissime]. R[e] V[erendissime] una rispettosa istanza che si legge, con la quale dalla loro bontà ossequiosamente implora, che per varj ragionevoli motivi in quella espressi vogliano compiacersi di eleggere a Coadiutore nel di lui ufficio il proprio figlio Sig.e Giambattista, e in pari tempo accordare al med[esimo] il diritto di succedergli stabilmente nella Cappella.
> Risoluzione
> Gradiscono i meriti del Sig[no]r Maestro Aldebrando Bossi verso la nostra Cattedrale, che per tanti anni ha diligentemente servita, ed ha eziandio mostrato sempre in si lungo decorso di tempo la più abile perizia di accompagno, e di maestria di Organo talché è stato ammirato giustamente da forestieri, che di qui fecero passaggio, e nella città, ove si è recato per la sua singolare abilità in tale scienza. Alle preghiere dunque del prefato Sig[no]r Aldebrando cotanto a noi benemerito per i suoi lunghi servigi, potrassi (a nostro subordinato pare) concedere di buon grado il rimpiazzo nell'impiego di Maestro di Cappella al suo Sig[nor] Figlio Gio[vanni] Battista Bossi, sperando però, che essendo assai giovane, potrà acquistare ognora nuove cognizioni, e nuova pratica per disimpegno di sue funzioni. Il sostituirlo pertanto a richiesta del buon Genitore sarà per noi un atto di animo grato a queste, ed un motivo di continua ricordanza dei buoni servigi da esso per lunghi anni prestati alla nostra insigne Cattedrale, perciò sarebbe di nostro subordinato parere che fosse il Figlio Gio[vanni] Battista accettato ed ammesso al desiderato impiego, e disimpegno della nostra Cappella. Ed accaduta la morte del Sig[nor]. Aldebrando attuale Maestro, dovrà il Figlio assumere un tal carico con tutti gli onori, e pesi a timone del Capitolato esistente prima del 1820; cioè che deve essere soggetto all'annuale riferma, e percepire l'emolumento in quello stabilito; incaricando il Sig[nor] Segretario Capitolare a partecipare al med[esimo] il relativo Capitolato, e la presente risoluzione. […][48]

Da questi documenti si ricava che Bossi fu sicuramente maestro di cappella dal 1820 al 1843 ma, come in altri casi, gli atti di nomina e rinuncia non sono stati rinvenuti; ciò nonostante, si può presumere che sia stato eletto negli anni intorno al 1810 in quanto, in una biografia dedicata al basso Antonio Tamburini[49] si legge:

---

[45] I-FBRd, *Congregazioni Capitolari dall'Anno 1836 al 1845,* XLVI, c.28.

[46] I-FBRd, *Libro nuovo destinato a registrarsi le congregazioni capitolari ed incominciato nell'anno* 1821 all'1836, XLV, c. 6-7: […] Il Sig[no]r Aldebrando Ajudi supplica per un'attestato per suo servizio prestato in organo in assenza del Sig[no]r M.ro di Capella, e il d. Sig[no]r M.ro di capella di un attestato sopra la sua conferma ossia perpetuazione […] Per la Decima settima niente osta in contrario circa il rilasciare li attestati che richiedono il Sig[no]r Mro di Capella, ed il Sig[no]r Aldebrando Ajudi.

[47] I-FBRd, *Congregazioni Capitolari dall'Anno 1836 al 1845,* XLVI, c.62.

[48] *Ibid.*, c. 159.

[49] Antonio Tamburini (28.III.1800-8.XI.1876), originario di Faenza, fu un basso-baritono influente in Italia e Francia. Debuttò nel 1818 con *La contesa di Colle Erboso* di Pietro Generali, iniziando così una carriera

> […] Tamburini vide la luce il 28 marzo 1800 in Faenza, ove suo padre era professore di musica. Di nove anni il giovine Antonio sedeva, e con buon esito, nelle orchestre; ma un istinto secreto ed imperioso ammonivalo non poter egli rimanere istrumentista, e che il canto era il suo dominio; non tardò quindi, comechè il padre suo vi repugnasse, e gran mercè alle lezioni di solfeggio d'Aldebrando Bossi, maestro di cappella di Fossombrone […][50]

Sia Aldebrando Bossi che Aldebrando Ajudi, secondo lo studio di Giancarlo Gori, oltre a ricoprire le mansioni presso il capitolo della concattedrale, svolsero servizi anche presso il Teatro forsempronese: Aldebrando Ajudi fu suggeritore dei cori in occasione dell'inaugurazione del nuovo Teatro "dell'Ancora" il 2 giugno 1826[51] e successivamente istruttore e maestro dei cori nelle stagioni carnevalesche 1845-1846[52] e 1850-1851;[53] Aldebrando Bossi fu, invece, direttore dei cori presso lo stesso teatro nella stagione carnevalesca 1837-1838.[54]

Giambattista Bossi [III], figlio di Aldebrando Bossi, si trasferì a Bologna nel 1839,[55] dove perfezionò gli studi divenendo Accademico Filarmonico nel 1840[56] insieme al concittadino Egidio Ajudi.

Di questo evento scrisse anche il periodico «La Farfalla»:

> Il giorno 30 del prossimo scorso dicembre (1840) adunatosi il Consesso esimio dei nostri Giudici Filarmonici, hanno proclamato, con molta soddisfazione, Maestri compositori di musica nella classe onoraria i giovani egregi Giambattista Bossi ed Egidio Ajudi, entrambi di Fossombrone, entrambi bene istruiti nelle cose melodiche ed armoniche del più bello e florido stile italiano. Ma niuno de' Giudici fece le meraviglie delle belle speranze che porgono i sullodati due giovani, e non le farà nessuno de' leggitori nostri, ove sappia ch'ebbero amendue ad istruttore quel prof. ammirando signor Maestro Tommaso Marchesi, il quale ha dato all'Italia e scrittori ed esecutori di musica, non mai indegni né di Lui né della vaga Penisola,
> Che Appenin parte, e'l mar circonda l'Alpe.[57]

Il 16 febbraio 1842, tra i candidati per l'elezione dei maestri di cappella del Duomo di Urbino,[58] si trova un certo «Giambattista Rossi di Fossombrone»: è ipotizzabile si tratti

---

brillante che lo portò a essere uno dei massimi esponenti della scuola italiana ottocentesca.

[50] *Tamburini, «*Strenna Teatrale Europea», X, Milano, 1847, pp.81-86: 86.
Relativamente a questo fatto, si veda anche «I Teatri: Giornale Drammatico Musicale e Coreografico*»,* tomo I. parte, Milano, Tipografia del Dottore Giulio D Ferrario, 1827, II, p. 653.

[51] *Teatri e attività teatrali a Fossombrone*, cit., p. 83.

[52] *Ibid.,* p. 48.

[53] In quest'ultima stagione preparò i cori impegnati nell'*Iginia de' Castelli*, opera che rese famoso il figlio Egidio.

[54] *Teatri e attività teatrali a Fossombrone*, cit., 2005, p.47.

[55] I-Baf, N.2581 P.B. «Che non abbi cosa in contrario alla condotta e qualità politiche del signor Giambattista Bossi, figlio del vivente Aldebrando, d'anni 23, nativo di Fossombrone, e domiciliato in Bologna dal giugno dello scorso anno 1839 a questa parte. Si rilascia al medesimo il presente Documento, riferibile soltanto all'epoca della sudditta dimora in Bologna, da valersene per incorrere al Grado di Maestro di Musica in quest'Accademia Filarmonica. Dato dalla Direzione suddetta Bologna li 19 Xmbre 1840».

[56] I-Baf, «[…] Giambattista Bossi di Fossombrone umilmente espone di aver dato l'esperimento per passare maestro onorario, e quindi prega la SS.a SS. Ill[ustrissi]me di volerlo benignamente aggregare all'Accademia […]».

[57] «La Farfalla foglio di amena lettura, bibliografia, belle arti, teatri e varietà», n. 3, Sezione *Notizie Diverse,* 1841.

[58] Bramante Ligi, *La cappella musicale del duomo di Urbino*, «Note d'archivio per la storia musicale», II, n. 1-4, 1925, pp. 211.

di un errore di lettura e trascrizione del cognome "Bossi" e che Giambattista abbia tentato di concorrere alla carica urbinate in quanto, nella scrittura archivistica relativa allo stesso concorso, appare anche il nome dell'amico Egidio Ajudi.

Nel 1843, come riportato precedentemente, coadiuvò il padre nel ruolo di maestro di cappella succedendogli nello stesso incarico fino al 1892.[59] Giambattista [III] morì quello stesso anno, come ricorda Augusto Vernarecci: «[…] Noto di passaggio che il nome Giambattista Bossi, come di maestro compositore di musiche, si ripete fra noi anche nel secolo XVIII […] e nel XIX, avendo moltissimi ancora sugli occhi l'immagine del maestro e amico Giambattista Bossi, defunto nel febbraio 1892 […]».[60]

Egidio Ajudi[61] è una delle figure più interessanti della storia cittadina e di cui si ha un profilo biografico piuttosto completo. Ajudi[62] nacque a Fossombrone il 2 gennaio 1820. Figlio d'arte, mosse i primi passi nell'apprendimento musicale nella città natia trasferendosi poi a Bologna il 25 giugno 1839[63] per perfezionarsi insieme al già citato concittadino Giambattista Bossi [III].

Il 30 dicembre 1840, nella stessa città, venne nominato Accademico Filarmonico:

> Le composizioni Musicali fatte dal Sig[no]r Egidio Ajudi di Fossombrone sono 1° Fuga a cinque Voci reali = 2= Chirie a quattro voci concertato 3= Gloria in Excelsis a trè Voci pure Concertate con strumenti; sono state da Noi Esaminate, è le abbiamo ritrovate costruite sulle buone Regole di Contrappunto; perciò il sunominato Ajudi è nel grado di meritare di essere annoverato in questa Accademia Filarmonica nella Classe dei Maestri Compositori Onorarj […][64]

Rientrato a Fossombrone, molte furono le occasioni che lo videro impegnato in città e zone limitrofe. Il 26 luglio 1841 diresse una propria messa solenne nella città di Urbania per la ricorrenza del patrono locale San Cristoforo: in tale contesto, il giovane maestro divise il podio con il quasi coetaneo Gaetano Cozzi.[65] Il 16 febbraio 1842 concorse senza successo al ruolo di maestro di cappella presso la cattedrale metropolitana di Urbino.[66]

Il 20 giugno dello stesso anno diresse una messa funebre a Gubbio.[67]

---

[59] Risulta maestro di cappella di Fossombrone nell'*Annuario d'Italia, 1892 – Anno VII, Calendario generale del Regno Anno XXX,* Roma, Bontempelli 1892, p.1776.

[60] A. Vernarecci, *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri,* cit., vol. II, p. 824.

[61] Si sottolinea che, sebbene alcune fonti storiche riportino il nome "Aiudi" egli si firmava "Ajudi".

[62] Su di lui, si veda anche R. Savelli, G. Ceccarelli, *op. cit.,* pp.80-82 e Aldebrando Bucchi, *Cronache forsempronesi dal 1860 al 1940,* Fossombrone, Metauro, 2007, p. 127 che riprende ampiamente quanto già scritto da Savelli e Ceccarelli.

[63] I-Baf, Lettera n.2594 P.R. «Governo Pontificio. La direzione Provinciale di Polizia in Bologna Certifica Che non avvi cosa alcuni in contrario alle qualità, e condotta, politica del Sig[no]r Egidio Ajudi del vivo Aldebrando, d'anni 21, nativo di Fossombrone per tempo che dimora in questa città dal 25 Giugno 1839 a tutt'oggi. Si rilascia al medesimo il presente documento dietro sua inchiesta da valersene per essere ammesso al grado di Maestro musica questa Accademia Filarmonica. Dato dalla Direzione suddetta li 21 Dicembre 1840 […]».

[64] I-Baf, fasc. Egidio Aiudi, [s.n.].

[65] Maestro interino della cattedrale urbaniese, verrà nominato ufficialmente nel suo suolo nel 1842. Relativamente alla figura di Cozzi, si veda la tesi Lorenzo Antinori, *Gaetano Cozzi (1815-1895) Maestro di cappella della cattedrale di Urbania: un profilo storico e un esempio di musica devozionale ottocentesca […]*, tesi di triennio in composizione a indirizzo musicologico, Conservatorio Rossini, Pesaro, a.a. 2019/2020.

[66] B. Ligi, *op. cit.*, pp. 211.

[67] «[…] Solenni funzioni ebbero luogo giorni sono in questa Cattedrale, e vi si udirono sceltissimi pezzi di

Il 10 ottobre 1842 divenne maestro di cappella aggregato dell'Accademia di Santa Cecilia, entrando a far parte della classe formata da quei maestri compositori che «trovandosi assenti da Roma, hanno inviato alla C[ongregazione] ed A[ccademia] alcune loro composizioni, le quali, avendo ottenuta l'approvazione dei Maestri revisori delegati dalla C[ongregazione] ed A[ccademia] hanno conseguito il Diploma di aggregazione, colla qualifica di Maestri di Cappella.».[68]

Nel 1843 musicò due cantate, come risulta nell'*Antologia* di Torricelli:

> *L'INCORONAZIONE DI C. EDIO VERO*. Fossombrone; Tip. Farina, in 8. – *L'INGRESSO DI S. ALDEBRANDO IN PARADISO*. Fano; Tip.Lana, in 8 […]. Sono due Cantate per musica: La prima scritta dal Prof. Vichi, la seconda dal Prof. Mercantini, ambi politissimi culturi delle Muse. Il Forsempronese maestro Egidio Ajudi le donò note musicali, e sono state udite con vivo diletto. […].[69]

Nella dedica a introduzione del libretto de L'*Incoronazione* Ajudi spiega come questa sua composizione sia di ringraziamento a Fossombrone ed al Consiglio Comunale per l'aiuto economico dato al padre durante il periodo degli studi bolognesi:

> Era assai tempo che io aveva nell'animo di mostrare in alcun modo l'obbligo e la gratitudine, che io sentiva per le SS. VV. Ill[ustrissi]me, le quali con generoso voto consentivano che dal pubblico erario si facesse prestito gentile al mio genitore che di tanto Le richiedeva per tenermi più a lungo in Bologna a compimento de' miei studi musicali. […].[70]

Il testo del secondo libretto[71] citato, invece, è conservato all'interno di un volume del Fondo Morosini[72] e riporta una sintesi di quanto accaduto nelle festività del 1843.

Dopo il frontespizio si trova l'«ELENCO | Dei Professori che componevano l'Orchestra nelle Festività del 30 Aprile e 1 e 2 Maggio 1843» e, oltre alla lista dei nomi degli

musica. Una messa funebre composta e diretta dal giovine maestro signor Egidio Ajudi di Fossombrone, allievo del bolognese celebratissimo maestro Tommaso Marchesi, il quale nei primordi della sua virtuosa carriera diede prova di luminoso sapere, facendo sentire tutta la dignità e la robustezza, che conviensi a tanto argomento», in «Teatri, Arti e Letteratura», XX, n. 960, Sezione *Musica Sacra,* 1842, pp. 161-162: 161.

[68] *Catalogo dei Maestri compositori, dei professori di musica e dei soci di onore della Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma, residente nel collegio di S. Carlo a Catinati,* Roma, Tip. Di M. Perego-Salvioni, 1845.

[69] Francesco Torricelli, *Antologia compilata da Fm. Torricelli, Socio dell'I. e R. Ateneo Italiano,* Vol. II, Fossombrone, Tip. Di Luigi e figlio Farina con lic., 1843. p. 40.

[70] *L'Incoronazione* è uno dei documenti che si presenta piuttosto completo. Il volume ha una rilegatura rigida, databile al periodo della sua esecuzione, la cui copertina riporta inciso «AJ NOBILISSIMI SIGNOR | GONFALONIERE, ANZIANI E CONSIGLIERI | DEL COMUNE DI FOSSOMBRONE | IN TESTIMONIO DI GRATO ANIMO | E DI OSSEQUIOSA STIMA | L'AUTORE». All'interno si presenta sia la partitura in bella copia che il libretto a stampa sopra citato. Purtroppo, alcune pagine musicali risultano essere forate, rendendo illeggibili le voci degli strumenti interni alla partitura (legni, ottoni, timpani e, soprattutto, i due cori, e le voci principali di Edio e Patria); risultano fortunatamente ben conservate le parti estreme (violini e flauto, violoncello e contrabbasso). Attualmente *L'Incoronazione* è oggetto di studio e trascrizione, con lo scopo di poter tentare una ricostruzione delle parti mancanti.

[71] Luigi Mercantini, *L'Ingresso in paradiso dell'anima di S.t Aldebrando protettore della città di Fossombrone: cantata eseguira nella cattedrale della città suddetta la sera del 2. Mag. 1843,* Fano, Tipografia Giovanni Lanari, 1845

[72] Fondo Morosini, vol. XIX, cc.136-144. Il Fondo Morosini costituisce uno dei principi fondi antichi conservati presso la "Passionei".

orchestrali si legge: «Primi Vespri Musica del Sig. Gio. Battista Bossi di Fossombrone | Messa Solenne ed Inno con Musica del Sig. Carlo Solustri di Spoleto | Cantata con Musica del Sig. Egidio Ajudi di Fossombrone». Grazie a questa fonte librettistica, in mancanza della partitura, è possibile dunque ipotizzare l'organico adottato dall'Ajudi per la cantata.

Ajudi, dal 1843, ricoprì il ruolo di maestro di cappella interino presso la città di Cagli. Il 31 gennaio 1843 la Congregazione Musicale Mista[73] cagliese gli scrisse:

> Al Sig[no]r Egidio Ajudi
> Fossombrone
> Gen.mo Sig[no]r
> Fin sotto il giorno 12: corr. convocatasi la Cong.ne mista musicale di questa Città per procedere alla nomina del Maestro di Capella interino di questa città prescelse a primo eletto ad universalità di suffragi il Sig[no]re Petronio Mancini M.ro in Montecolboddo [Montalboddo, l'odierna Ostra], e non accettando Egli, prescelse VS. […] che ottenne un sol voto contrario. Partecipata la nomina al primo eletto il Sig. Mancini è venuto a dichiarare che per peculiari circostanze non è al caso di qui recarsi all'esercizio dell'offertogli interinale magistero, per cui una simile inerzia si crede dalla Cong.ne conferito alla S. V. Rev.ma qualora sia al caso di accettarlo, e perché è molto ardente il desiderio di averla tra Noi per la istruzione musicale e pel disimpegno del servigio di questa Chiesa Cattedrale, non annunciarle i principali pesi ed emolumenti che inerenti sono all'ufficio di Maestro di questa Cappella musicale […].[74]

La risposta arrivò il 4 febbraio del 1843:

> […] Gratissimo oltremodo alla bontà avuta da codesta eccelsa Congregazione mista musicale nell'eleggermi onoreficentissimamente per secondo a Maestro Interinale di Musica in cod[est]a Città, mi faccio dovere di aderire a quel desiderio che le S[ignorie]: V[ostr]e Ill[ustrissi]me, e R[everendissi]me con tanta gentilezza mi partecipano. Ma nel mentre che io sarò per accettare l'onorevole incarico, debbo significarle che non potrei recarmi ad assumere l'esercizio se non nel primo Lunedì della prossima futura quaresima, attesi alcuni impegni qui contratti. Mi persuado che il ritardo di pochi giorni non arrecherà difetto, e che la somma gentilezza di cod[est]a Eccelsa Congregazione la renderà benigna a tale confidenza per la quale caldamente la pregherei. Riscontrato così il rispettosissimo foglio della S[ignorie]: V[ostr]e Ill[ustrissi]me, e R[everendissi]me del di 31 scaduto genaio N.35, e pregandole di un cenno di riscontro con cui si compiaccia mostrarmi se la sullodata Eccelsa Congregazione, è in grado di tollerare il piccolo ritardo.
>
> Con tutta stima e venerazione mi riprotesto.
> […]
> D.imo Obbl.go Servitore Egidio Ajudi[75]

L'11 febbraio la Congregazione Musicale Mista rispose all'Ajudi che «[…] I riguardi dalla nostra Cong[regazio]ne non saranno mai limitati verso Chi presterà un utile servigio, che non può venir meno nella di Lei persona, per il che ben volentieri le manifestiamo la nostra adesione alla richiesta proroga, di qui trasferirsi […]»[76]

Ormai da un anno al servizio della cattedrale cagliese, il 7 gennaio 1844[77] Ajudi concorse nuovamente per la carica di maestro di cappella al duomo di Urbino, sempre senza

[73] Congregazione formata dal Comune e Capitolo cagliesi per la nomina del maestro di banda e maestro di cappella.
[74] I-CAGac, *Lettera N.35,* Faldone n.356, 9-7-10, 1817-1850.
[75] I-CAGac, *Lettera* [s.n] Faldone n.356, 9-7-10, 1817-1850.
[76] I-CAGac, *Lettera N.44,* Faldone n.356, 9-7-10, 1817-1850.
[77] B. Ligi, *op. cit.,* p. 213.

successo: i suoi 22 «requisiti»[78] non furono ritenuti sufficienti per ottenere l'incarico, ma gli diedero comunque modo di classificarsi tra i primi quattro candidati.

Nell'agosto dello stesso anno Nicola Mici[79] lasciò definitivamente il posto di maestro di cappella a Cagli e il 16 dello stesso mese il Comune indisse un concorso per poter trovare un degno sostituto. L'Ajudi, nel frattempo, continuò a svolgere il suo lavoro di maestro interino, come si legge in un documento datato 19 agosto 1844:[80]

> […] io qui sottoscritto per la pura verità ricercato, dichiaro che il Sig[no]r Nicola Storelli nativo di Cantiano, e domiciliato in Cagli, è dotato d'una voce di Basso fondamentale da reggere le armonie d'altri cantori con qualche effetto, sempreché s'istruisca nell'arte del canto della qual cosa per ora è del tutto ignaro; meno che di un poco di pratica fatta per cantare in diversi teatri in qualità di corista.
> In fede
>
> Egidio Ajudi Maestro di Cappella

Il 12 settembre il maestro forsempronese inviò la propria candidatura per il posto rimasto vacante alla Congregazione Musicale Mista di Cagli:

> Egidio Ajudi di Fossombrone attualmente al servizio interinale di questo Comune, e Cattedrale di Cagli servo e oratore umili[ssi]mo delle Sig[nori]e loro Ill[ustrissi]me aspirando all'impiego di Maestro di Cappella presso codesta Ill[ustrissi]ma Città presenta loro con questo rispettoso foglio umile istanza, alla quale annette i suoi requisiti originali. Come però questi loro di poco valore per quale l'oratore possa aver cuore d'implorare un impiego nobile, ed onorevole; così Egli confida nella bontà di loro in cui solamente ripone le sue speranze; le quali avverandosi cercherà di rendersene degno; e mostrarsi grato per ogni maniera di diligenza, e buon volere che adopererà nel servire codesto spettabile publico. E frattanto alla cortesia delle Sig[nor]ie V.[ostre] Ill[ustrissi]me Se e le cose Sue caldamente raccomanda.[81]

Il concorso non ebbe esito positivo portandolo a rinunciare all'incarico il 2 gennaio 1845.

> Per altre mie mine non posso più allungo trattenermi al servizio interinale di Maestro di Cappella di questo Comune e Cattedrale di Cagli, e vengo con questo foglio, a formalmente rinunzione a detto posto. Siccome però conosco che la Cattedrale necessita del Maestro, mi tratterrò tutto il corrente mese di Gennaio per darle luogo di provvedersi d'altro soggetto.
> Servirà la presente anche per notificarle che rinuncio al diritto d'essere ammesso al concorso, per la qual cosa la prego a rimettermi i miei requisiti, e ringraziandola per la bontà, che tanto Ella, come tutta la Congregazione mista Musicale ha avuto nell'offrirmi questo poco tempo, passo a segnarmi con la dovuta Stima, e rispetto. […].[82]

Non è stato attualmente possibile documentare cosa accadde nella vita dell'Ajudi negli anni immediatamente successivi a questa lettera. Il fondo musicale della "Passionei", però, conserva importanti fonti relative al 1846, che fanno presumere la sua presenza nella città natia. Alcune risorse sembrerebbero parti afferenti a uno stesso progetto di "Messa" in quanto si presentano: un *Kyrie concertato con strumenti obbligati* (13 agosto 1846), *Qui Tollis, Qui sedes, Quoniam a tenore e basso* (probabilmente appartenuti al *Gloria*, e datati 22 agosto 1846), *Credo concertato con strumenti obbligati* (28 agosto

[78] Ossia tutte le attività di studio ed artistiche formanti il curriculum dei maestri.
[79] Maestro di cappella a Cagli dal 1841, il Radiciotti lo inserisce fra i musicisti forsempronesi; sembrerebbe in realtà essere originario di Mondavio.
[80] I-CAGac, *Lettera N.663,* Faldone n. 356, 9-7-10, 1817-1850.
[81] *Ibid*.
[82] I-CAGac, *Lettera N.10,* Faldone n.356, 9-7-10, 1817-1850.

1846); si presentano, inoltre, un *Sancto Spiritu* (21 settembre 1846) e un *Vespro per la festa della Madonne della Concezione* (5 novembre 1846).

Nel 1847, Ildebrando Marianni lo inquadra nelle vesti di «Maestro stimatissimo» nella città di Velletri.[83]

Questo periodo nella vita dell'Ajudi, attualmente, risulta essere lacunoso ma è sicuro che lavorò alla sua opera d'esordio, l'*Iginia de' Castelli,* su testo di Vincenzo Prinzivalli, messa in scena per la prima volta nel 1851 a Fossombrone presso il Teatro "dell'Ancora".

Il fascicolo del *Dizionario biografico dei musicisti marchigiani* dedicato ad Ajudi conserva una sua lettera autografa indirizzata a Radiciotti:[84]

> Preg.mo Sig. Prof. Radiciotti
>
> Fossombrone 1° 1896
>
> Riscontrare una lettera qualunque dopo due mesi, è sempre una scorrettezza a dir poco: quando poi e per di più, si tratta anche di lettera tanto piena di cortese benevolenza, come quella da lei a me diretta in data 1° 9bre p[assato] […] 95; allora poi diventa anche una villania ed io con lei, sono caduto in tutti e due questi mali uno peggio dell'altro, e da fare torto a chiunque anche della più bassa condizione.
>
> Tanti e specialmente in similari casi, credono potersi valevolmente scusare col sempre comodo meglio tardi che mai; ma io che lo ritengo per un meglio solo relativamente ad un peggio, preferisco invece la confessione del mio malfatto, e per il perdono, rimettermi alla di lei generosità che no da nessun mio merito, ma solamente dalla sua superiorità al di sopra di me spero di ottenere; e con questa speranza che mi dà coraggio, eccovi al riscontro da lei richiesto.
>
> La mia opera Iginia de' Castelli poesia di Vincenzo Prinzivalli romani, si eseguì per la prima volta e con successo in Fossombrone[85] mia patria, nel Carnevale 1851-52 [sic], e nel Carnevale 1852-53 in Ancona (I)[86] e a Perugia. In queste due Città però, non ebbe il successone di Fossombrone[87] mia patria

[83] Ildebrando Marianni, *In Memoria del maestro Egidio Aiudi: VII Agosto MDCCCXCIX, 1° Anniversario della sua morte*, Fossombrone, Tip. Francesco Monacelli, 1899, p. 18

[84] Radiciotti 42-43.

[85] «La Fama. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatro», IX, 1851, p.11: «Fossombrone[…] Si sta preparando per seconda opera Eginia de' Castelli, musica del maestro signor Egidio di Fossombrone, scritta appositamente per queste scene»; «La Fama», X, 1851: «Fossombrone – La nuova opera Iginia de' Castelli, melodramma di Vincenzo Prinzivalli, con musica del giovane Maestro Egidio Ajudi, ebbe assai lieto successo e fruttò abbondante messe d'applausi ed appellazioni al nuovo scrittore, che vi si appalesò bene istruito nell'arte e dotato di fervido ingegno.»; «La Gazzetta Musicale di Milano», IX, n. 8, 1851: «Fossombrone. Fu prodotta sulle scene un'opera nuova, Iginia de' Castelli, di Egidio Ajudi, ed ebbe fortunato successo»; «Il Pirata. Giornale di Letteratura, belle arti e teatri», Anno VI, n. 67, 1851: «Seguono a scriversi le più belle cose intorno all'Iginia dei Castelli, nuova musica che il maestro Egidio Aiudi produsse a Fossombrone.».

[86] Nella lettera autografa, si trova una nota a piè di pagina, probabilmente aggiunta dal Radiciotti che pare aver studiato a fondo le parole dell'Ajudi, visti gli interventi apposti al testo come sottolineature e cerchiature. La nota riporta: «Attori: Argentina Angelini-Cantalamessa, ten. Bernabei, barit. Busi, basso Ratt. Giacomelli».

Alcune testate dell'epoca riportano questo avvenimento:

«Il Buon gusto», II, n. 9, Sezione *Notizie,* 1852, pp. 33-36: 36, «[…] Ancona – Teatro delle Muse. Compagnia di canto pel carnevale 52-53, scritturata dall'impresario Giovanni Scalamonti, Anconetano. – Prima donna assoluta Argentina Angelini, Cantalamessa – Primo tenore, Luigi Bernabei – Baritono, Cesare Busi – Basso centrale Raffaele Giacomelli. Prima opera Iginia de Castelli dell'esimio maestro signor Egidio Ajudi che in persona verrà a portarla in scena. Per l'effetto della medesima l'impresa non baderà ad alcuna spesa, onde tutto corrisponda al merito del Maestro ed all'aspettativa del pubblico.»;

«Il Pirata. Giornale di Letteratura, belle arti e teatri», XVIII, n. 76, Sezione *Statistica Teatrale,* 1853, p. 301-304: 301 «Iginia de' Castelli, al Teatro d'Ancona, del maestro Egidio Ajudi. Ne scrissero bene e male».

ma, a parere mio e parlando con fredda schiettezza, fu un successo discreto né più, né meno; tanto vero, che tutte due queste Città, fu rappresentato per una decina di sere di seguito poco più, o poco meno, ora non saprei ricordare di positivo, ne mancarono per il Maestro anche le poesie stampate come a Fossombrone, chiamate al proscenio con i Cantanti.
In seguito, nemmeno mi sarebbe mancata l'occasione per rappresentarlo anche in altro teatro; ma io non sodisfatto del mio lavoro perché, più lo sentivo eseguire e più ci trovavo del male, non la curai, con l'intenzione di migliorarla prima di darlo in altre scene.
Pieno di questa buona intenzione mi detti a questo lavoro il cui risultato dopo aver faticato qualche tempo, fu quello di giungere a conoscere che, se in me vi era qualche discreto numero per poter sperare di riuscire a qualche cosa di discreto, d'altra parte mancava l'arte per saper fare esprimere alle note quel qualche cosa di discreto come io lo sentivo nell'animo mio.
Forse che a questo male non piccolo, poteva rimediarsi vivendo in qualche Città e per qualche poco di tempo, dove di musica, bene e male se ne parlasse; dove della buona e cattiva se ne sentisse; dove dei maestri peggio e meglio di me ce ne fossero stati; mi stancai, lasciai tutto, né mai più ne ho avuto nessun pensiero, rimettendomi alla sola cosa più probabile di poter tirare avanti alla meglio, per la semplice pagnotta giornaliera.
Anche con tutto questo però la verità, potrei dire di essere stato meno sfortunato di tanti altri che non si trovavano niente al di sotto di me perché io, in Urbino, Urbania, Pergola, Gubbio, Perugia, Sanseverino, Senigallia,[88] Ancona, Forlì,[89] Pesaro, Fabriano; dove musiche da Chiesa a piena orchestra, dove a Organo; dove come maestro concertatore delle opere in Teatro, e per questo anche due volte all'estero Cefalonia e Zante[90] nelle Isole Ionie,[91] per tutto sono stato chiamato e ne sono sortito discretamente, dove più dove meno, già s'intende: dove ho fatto un vero e solenne fiasco è stato in Albano. Andetti nel

[87] «L'Italia musicale», III, 1851 77-90: 78, «Fossombrone. L'Iginia dei Castelli del Maestro Egidio Ajudi di Fossombrone ebbe lieta accoglienza a quel Teatro dell'Aurora [sic.]. Ne aspettiamo i particolari».
[88] «[…] La sera del 14 si udì la musica del maestro Egidio Ajudi di Fossombrone nei vespri e, il giorno seguente, nella messa e nei secondi vespri. Noi non entriamo nei particolari, ma nell'insieme ci parve piena di maestà e dignità, quale si addice al tempio santo di Dio. I più intelligenti vi scorgono dentro un lavoro sottilissimo di contrappunto, ed affermano che nelle fughe, nelle strette, ne' passaggi, nell'intreccio delle voci, negli arresti, nei contrasti; da per tutto risplende la vera filosofia musicale che esprime sempre vivo il senso dei concetti e delle parole […]». *Cenni intorno alle feste sacre celebrate nell'ottavario dell'immacolato concepimeto di Maria Santissima l'anno MDCCCLIV dal Capitolo della Cattedrale di Sinigaglia,* Senigallia, Tip. Pattonico e Pieroni, 1854, p. 16.
[89] «Farfarello», II, n. 40, Sezione *Valigia Teatrale,* 1857, pp. 157-158: 158: «Forlì – (Nostra corrisp[ondenza]) Sabato 4 corrente si aprì la stagione coll'opera Gli Ultimi giorni di Suli, ed il ballo Ilario del Viotti. Interpreti dalla musica erano la signora Crespolani, la signora Augusta Boccabadati, il tenore Mariano Neri, il baritono Steller, il basso Fallar, Questo lavoro musicale nuovo per queste scene ebbe esito lusinghiero, e tutte le sere sempre più cresce nel favore del pubblico, giacché tutto gli artisti fanno a gara per ben eseguirlo; questo spartito esige voci robuste, sicure e vibrate, per accentare le belle frasi di cui è ripieno. Il tenore Neri ed il baritono Steller piacciono moltissimo, ed il pubblico tutte le sere li applaude al primo apparire sulla scena, come dopo il loro pezzi li chiama all'onor del proscenio. I cori vanno discretamente bene mediante l'assiduità del bravo maestro concertatore Egidio Ajudi, bello il vestiario, belle le scene, infine tanto il complesso dell'opera, come del ballo sono degni di questa stagione […]».
[90] Compone la musica per un inno intitolato *Inno all'Isola di Zante*, su testo del Conte Giorgi de Roma. Thōmas I. Papadopoulos*, Ἰονικὴ βιβλιογραφία: 16ος-19ος αἰώνας: ἀνακατάταξη, προσθῆκες, βιβλιοθῆκες*, II vol., Atene, Ἰονικὴ τράπεζα, 1996-2002, p. 140. [Bibliografia ionica: XVI-XIX secolo: riclassificazione, aggiunte, biblioteche, II vol.].
[91] L'Ajudi, come altri forsempronesi, si rifugiò in Grecia dal 1855 per sfuggire alle persecuzioni afflitte a coloro che, come lui, anche dopo il 1848, sostenevano ideali liberali e di indipendenza nazionale. A riguardo si legga anche Aldebrando Bucchi, *Cronache forsempronesi dal 1860 al 1940,* Fossombrone, Metauro, 2007, p. 127.
[92] Sebbene le vicende siano state esposte in maniera negativa dal compositore stesso, secondo il Marianni

65, e dopo tre mesi, mi crebbero la mesata per farmi rimanere, dietro mia lettera di rinuncia per motivo d'interesse che non mi conveniva: da qui non occorre dire che ero riuscito di soddisfazione generale. Dopo altri pochi mesi però non piacevo più. Dopo poco più di un anno dispiacevo assolutamente. Passano altri cinque o sei anni e stanco di trovarmi in quella posizione, mando in iscritto altra rinuncia, e quel sindaco d'allora, mi risponde a nome dell'intero Consiglio invitandomi a ritirare la rinuncia, ciò ch'io scioccamente feci. Dopo un anno o due, o poco più non ricordo bene, fui chiamato dal sindaco per opere da essere da lui avvertito, che la giunta aveva stabilito di chiudere il mio ufficio perciò mi consigliava di rinunciare al mio posto prima che mi giungesse la lettera di diffidazione e, che tale avviso a consiglio me lo dava anche per parte della giunta. Io non credevo più conveniente altra mia rinuncia, risposi che loro avessero fatto ciò che credevano di voler fare, e che io non facevo più altre rinunce: dopo due giorni ebbi la lettera di diffidazione accordandomi sei mesi di proroga, e così finì il mio impiego con municipio di Albano[92]
senza parlarne più da nessuna parte.
Di tutto questo, le cause sono state diverse. In quella Città la cosa più interessante e che loro cercavano di raggiungere, era la buona riuscita del Concerto Municipale, ed io in quel posto non ero nel posto del tutto mio, ma nemmeno da non poterlo disimpegnare poco più o poco meno bene in corrispondenza al Paese e alla mesata che davano: a questa aggiungasi che, mentre nella generalità di quei Paesini non manca un discreto orecchio musicale un discreto buon senso musicale manca pienamente; e come il più delle volte accade che dove meno ne sappiamo, appunto perché non ne sappiamo crediamo di sapere; da qui giudici incompetenti con tutto il suo seguito di conseguenze su basi la maggior parte false, e da qui e anche senza che mancasse chi mettesse un poco di fuoco maggiore, per la speranza di entrare nel mio posto, la mia fine in Albano.
Questo mio riscontro a lei è solamente per dimostrargli la mia obbligazione per l'impegno che lei si prende di me; del resto, e per tutto quanto ho detto dalla prima riga fin qui, e sebbene tutta verità, desidererei = non prenda la cosa a nessuna sinistra parte che di lei ne ho raccolta stima e ciò mi rincrescerebbe assai = non mi nominasse per niente nel suo libro che darà alla stampa.
Scusi tanta lungaggine, al mio non saper meglio, tanto più che scrivo sotto il peso del dolore di un dente, e anche di un forte freddo.
Scusi anche i diversi scarabocchi che trova nella presente, Per il resto poi, ora mi trovo qui dopo dato l'addio alla professione, e acquistata un poco di tranquillità, con anche discreta salute tenendo conto che nella notte che verrà, entro nel settantasettesimo anno.
Se in qualche cosa posso valere, mi comandi senza riguardi che i suoi comandi, mi faranno piacere= gradisca i miei auguri per il nuovo anno uniti a quello di D. Augusto Vernarecci, e mi crede con stima suo Dr.mo Egidio Ajudi. I miei buoni auguri anche per il Sig[no]r Prof. Damiani.

Radiciotti scrisse, inoltre, che «Dai documenti della carriera artistica del M.° Livio Liviabella rilevasi che il 15 novembre 1858 Ajudi Egidio fu nominato maestro di musica in Chiaravalle (Ancona), preferito al Liviabella»[93] città dove, secondo il volume di

l'Ajudi rimase ad Albano per una trentina d'anni. Nell'opuscolo in sua memoria il Marianni scrisse che venne indotto «ad accettare la nomina di Maestro del Concerto di Albano-Laziale (19 gennaio 1865). Succedutovi a valenti Maestri, per circa trent'anni tenne alto il prestigio del proprio nome rendendosi più che degno continuatore della lodatissima opera loro. In quel lungo periodo di tempo maturò i suoi studi, scrisse per quella cattedrale cardinalizia numerose pregiatissime composizioni sacre, e molti lavori per concerti e banda; i quali, per essere stati distrutti o trascurati dall'autore, disgraziatamente non sono a noi pervenuti». In attesa di comprovare con notizie ufficiali la sua permanenza nella città laziale, si può affermare con certezza che il fondo musicale della "Passionei" conserva alcune risorse afferenti a quel periodo; in particolare si evidenzia l'inventario FM61 che riporta nel frontespizio: «*Due canzoncine da cantarsi una prima, e l'altra dopo la prima comunione delle Giovinette e messe in musica per l'estensione di voce e capacità delle monache del Monastero di Gesù e Maria di Albano Laziale dal M.° EAjudi Agosto 1892».* Sempre secondo il Marianni, in questo suo soggiorno, l'Ajudi si occupò di impartire lezioni a Clelia Garibaldi, dal 1879.

[93] Radiciotti 41; Spadoni 1223: 17.

Ceccarelli e Savelli, rimase per ben 7 anni,[94] mentre per il Marianni rimase per 8.[95]

L'Ajudi morì l'8 agosto 1898 a Fossombrone e l'amico Francesco Mercantini di lui scrisse:

> VIII Agosto MDCCCXCVIII
> Dovere di cittadino e dovere di insegnante e di amico m'invitavano a dir due parole di compianto sopra la salma del Maestro Egidio Aiudi. Non cercherò i particolari della sua vita, la quale tutta si accoglie nella famiglia, nell'arte e nel sentimento della patria. Famiglia non l'ebbe formata; ma i suoi congiunti amò sempre di tenerissimo amore, e tra lui e i suoi fratelli e le sue sorelle passò reciprocanza di vivo affetto, certamente non comune, affetto che, verso di lui misto a venerazione, non venne mai meno, sia nella prospera, sia nell'avversa fortuna. Al che fu suggello l'ultima bella gara tra i fratelli suoi Pompeo, che di poco intervallo lo ha preceduto nella tomba, e Benedetto. Il primo, residente a Perugia, invitava a sé lo stanco Maestro, costretto dalle lunghe fatiche e dai sopraggiunti incomodi a cercare il ben meritato riposo; il secondo pure a sé il chiamava, desideroso di mostrargli coi fatti quanto lo avesse caro. Il primo gli offriva una maggiore agiatezza e cordiale assistenza; il secondo con modestissima fortuna, tutto se stesso. Chi ha conoscenza di questo estremo tempo in che il reo malore tutte aveva esaurite le forze di lui vecchio, sa ancora quanta cura ponesse Benedetto nello alleviare i dolori, nel sostenere e il corpo e l'animo dell'infermo. Nella qual cura poniamo lo alternarsi dei timori e della speranza, poniamo i delicati riguardi, le vegliate notte e l'ambascia continua, e troveremo facilmente che di più non si può amare! Di che sia lode al superstite. L'aver poi il Maestro risposto più volentieri ai voti di quest'ultimo ha un bel significato, vedendosi preposte ad una splendida città le dolci memorie di questa povera terra nativa. Dell'arte musicale poco o nulla posso dir io, ad essa profano. Tuttavia, richiamando gli anni miei giovanili, ben mi ricordo che l'Aiudi era tenuto per distinto Maestro, profondo nel sapere, geniale nell'inventiva. Sia ne' brevi lavori, sia in quelli di maggiore e più lunga lena, non fu al certo senza onore, così nel proprio paese, come in altri. Qui tutta si ebbe la stima e la simpatia, non che tutti i segni che l'una e l'altra fanno manifesta; e fuori ancora la sua musica fu apprezzata e applaudita. Né per ciò egli ne venne in superbia, mostrandosi sempre umilissimo, fin talora da parer rude. Nelle composizioni di gran lena non ebbe troppo amica la fortuna, e a questa si rassegnò. Del resto, anche nell'arte non può tutto la scienza o il genio: vi ha la sua gran parte la novità e, per così dire, la moda, che per lo più rivelasi capricciosa.
> E così non sempre, nelle arti belle, si plaude al progresso, ma sovente al regresso e allo strano. Quanti tentativi, in qualsivoglia arte bella, parvero sublimità, e furono ascritti a geni immortali, che di poi si riconobbero sforzi, e precipitarono nell'oblio! Egidio Aiudi, formatosi in quei Maestri che sono rimasti e rimarranno sempre grandi, seguì la via da essi indicata, e diventò profondo nella scienza musicale, e vario e piacevole nell'invenzione. Come cittadino, fu modestissimo; ma ebbe tanto a cuore da amare quant'altri la patria, plaudendo al suo risorgimento politico, e deplorandone il decadimento morale. E questo suo amore per la patria mostrò, più che con altro, con le azioni che furono sempre di uomo onestissimo e rispettosissimo delle opinioni altrui. Fu anche disinteressato e pronto a fare ad altri piacere del suo, senza pensare se di quei pochi risparmi, frutto di sua temperanza e preveggenza, potesse o no valersi quando gliene venisse più sentito il bisogno. Tutti i buoni patrioti ebbe amati, tra' quali il mio fratel Luigi; il che non lo rendeva a me più caro. Di Luigi fu amico sin da giovinetto; con lui pensò, con lui sentì, e i pensieri ed affetti loro si accordavano, come una volta la musica dell'uno sposata alla poesia dell'altro. Ed ora tutti e due hanno trovato la concorde pace del sepolcro! Quantunque poi il Maestro, interamente dato alla bella arte sua, non fosse in altri studi versato, ebbe tuttavia bastante coltura, e tanto retto giudizio naturale, da ragionare qual filosofo.
> Ed ecco più nol vedremo…più non incontreremo per via quel vecchio gentile, sempre lindo e di nobile aspetto, curva la persona, col capo inclinato e meditabondo, solo rialzantesi di tempo in tempo per salutare sorridente gli amici!
> Eletto Spirito! Io ti do l'estremo mio saluto, l'estremo saluto de' tuoi e dell'intero paese!
> Volgeranno gli anni, e il tuo nome non potrà essere così presto dimenticato!»[96]

[94] R. Savelli, G. Seccarelli*, op. cit.,* p. 87.

[95] I. Marianni, *In Memoria del maestro Egidio Aiudi,* cit., p. 17.

[96] Francesco Mercantini*, In morte del maestro Egidio Aiudi. Parole lette dinanzi alla chiesa del campo santo di Fossombrone*, Fossombrone, Tip. F. Monacelli, 1898.

Il 7 agosto 1899, in occasione del primo anniversario dalla morte di Ajudi, presso il Teatro "Petrucci" di Fossombrone, venne posta una lapide, a fianco a quella dedicata a Metaura Torricelli, che riportava:

> Nel carnevale 1850-51 | interprete il tenore Mario Tiberini | ebbe su queste scene | la sua prima esecuzione | l'Iginia de' castelli | applaudita opera musicale | del m.° Egidio Aiudi | nostro amatissimo concittadino | morto il 7 agosto 1898 | perché | non perisca così nobile memoria | fu collocato questo marmo | per voto e contributo popolare| addì 11 maggio 1899.[97]

La "Passionei" conserva la partitura manoscritta autografa dell'*Iginia de Castelli.* Tale risorsa è composta da fascicoli sciolti formati da un numero di carte variabile e di diversa tipologia sebbene dello stesso formato. Si tratta sicuramente di una delle prime stesure ed è attribuibile all'Ajudi grazie alla calligrafia. In fase di riordino del fondo sono tornate alla luce anche altre carte musicali che presentavano la grafia dell'Ajudi e soprattutto lo stesso organico dell'*Iginia*; è stato possibile inquadrare tali documenti come i rimaneggiamenti del quale Ajudi stesso parla nella lettera al Radiciotti. La risorsa è attualmente in fase di studio nella speranza di poterla eseguire nuovamente e di dare alla luce una edizione moderna di tale lavoro. Non è ancora stato rinvenuto il libretto nell'attuale sede della biblioteca; si ipotizza che possa essere insieme al gruppo di libretti consultati da Moroni nella ricognizione del 1996,[98] a oggi non rinvenuti. È possibile consultare l'edizione del libretto dedicato alla messa in scena forsempronese e quella anconetana attraverso la piattaforma "Corago".[99]

Raffaele Solustri

Contemporaneamente all'attività svolta a Fossombrone da Aldebrando Bossi e Aldebrando Ajudi, un loro concittadino stava rendendo famosa Fossombrone nelle regioni limitrofe: Raffaele Solustri. Dipinto dalle cronache dell'epoca come maestro di grande valore, Solustri nacque a Fossombrone il 18 giugno 1782. Una prima biografia, scritta da Augusto Vernarecci, è stata inserita dal Radiciotti nelle sue schede:[100]

> Raffaele Solustri mio concittadino, studiata l'arte musicale in Bologna alla scuola del celebre Padre Maestro Mattei, lo emulò nella scienza del contrappunto. Fu desiderato dai Pergolesi, e dagli Udinesi; l'ebbero a maestro di soavi armonie Trevi, Spoleto, Gubbio, Forlì, e finalmente Rimini; ma chiuse i suoi giorni nello scorso aprile (1842). Scrisse il Beatus Vir per la Cappella Pontificia; e n'ebbe assai lode dalle Accademie di Napoli, di Milano e di Bologna; dell'ultima delle quali fu socio.

Nelle schede successive, sempre Radiciotti, precisò inoltre che «[…] Studiò ad Urbino sotto il celebre Giuseppe Radicchi, poi andò a Bologna per perfez[ionarsi] sotto il M° Mattei, sotto cui stette due anni e mezzo […]».

Il 9 febbraio 1801 concorse per il posto di maestro di cappella a Urbino,[101] vacante a causa del decesso di Radicchi, ma non venne eletto. L'anno successivo, nel 1802, venne invece scelto e nominato a Trevi

[97] I. Marianni, *op. cit.*, p. 32. Attraverso le fonti dell'Ajudi si trova una notizia molto importante relativa al tenore Mario Tiberini, il cui esordio non avvenne a Roma ma a Fossombrone.

[98] È possibile consultare il libretto presso l'archivio digitale della Library of Congress. Collocazione ML48[S71], https://www.loc.gov/item/2010658550/ (consultato il 05/02/2023)

[99] http://corago.unibo.it/risultatolibretti (consultato il 05/02/2023)

[100] Radiciotti 5431-5436.

[101] B. Ligi, *op. cit.*, p.174.

Nel 1803 mandò una richiesta agli Accademici Filarmonici bolognesi, ottenendo l'Aggregazione il 12 marzo dello stesso anno.[102]

> Cittadini, Presidente, ed Accademici Filarmonici. Raffaele Solustri, desiderando d'essere ammesso fra il Numero degli allievi di codesta rispettabile Accademia, in qualità di Maestro Compositore, invita li Cittadini Accademici per tal conseguimento del loro Voto favorevole, augurando Salute, e rispetto[103].

Nel 1807 si spostò a Assisi per ricoprire l'incarico di maestro di cappella.

Viene ricordato nel *Dizionario biografico degli uomini illustri di Fossombrone* nella scheda relativa a Francesco Capalti,[104] sostenendo che «[…] Nel nostro secolo il Capalti fu seguito nell'amore e nella profonda cognizione del contrappunto da un altro suo concittadino: da Raffaele Solustri, emolo del Mattei».

Il 7 febbraio 1833, il periodico «Teatri, Arti e Letteratura» scrisse:

> Al Signor Direttore del Giornale Teatrale di Bologna
> Spoleto 22 gennaio 1833
> […] Il nostro impresario Vincenzo Bossi sempre grato e grande verso i suoi concittadini, onde mostrare ch'esso non risparmiò né risparmia premure e dispendio per cattivarsi l'animo di tutti e riscuotere gratitudine è giunto fino a far scrivere appositamente dal signor maestro Raffaele Solustri Accademico Filarmonico di Bologna, e dall'autore Forlivese (che qui si trova a dirigere una Società di Filarmonici) una nuova farsa, intitolata – Il Matrimonio alla Villeggiatura – Poesia di un Spoletino. I spoletini, cogniti di tanto maestro, ansiosi attendono una tal nuova produzione. Di questa l'esito saprete in altra circostanza […][105]

La prima de *Il Matrimonio in villeggiatura* ebbe luogo il 12 gennaio 1833 presso il teatro spoletino, così come riportato nel numero di «Teatri, Arti e Letteratura» del 28 febbraio 1833:

> Signor Direttore della Gazzetta Teatrale in Bologna
> Spoleto I. Febbraio 1833
> Martedì sera 12. Corrente finalmente avemmo la compiacenza di vedere pieno il nostro Teatro, ciò che non fu nelle sere anteriori, sebbene si rappresentasse in principio l'Ajo in Imbarazzo del signor maestro Donizzetti, ed in seguito l'Elisa e Claudio del signor maestro Mercadante. Questo conviene giustamente attribuirsi alla nuova produzione della farsa – Il Matrimonio in Villeggiatura appositamente scritta dal rinomato signor maestro Raffaele Solustri accademico filarmonico di Bologna, e dell'Ateneo Forlivese, che abbiamo il bene vederlo fra noi a dirigere una Società di Filarmonici – I spoletini tutti cogniti di tanto maestro accorsero in folla ad udire tale produzione. Chi può ora ridire quali, e quanti furono gli applausi, e le voci di gioja, e gradimento di tutti? Basti il dire che il trattenimento fu più del solito prolungato, perché al fine di ogni pezzo, tutti si trattenevano ad applaudire e domandare che in iscena si facesse vedere il Solustri, che non poté il pubblico ottenere se non dopo il finale, e ciò a causa dello incomodo, e disesto che avrebbe portato spostandosi dall'orchestra. Fu la sinfonia, in cui si cominciò a vedere il genio grande del Solustri; fu quella che fece decidere del pregio dell'opera = il brillante mescolato al serio, al patetico e commovente, la bella condotta, l'artificioso accompagno d'orchestra, le belle sortite di motivi fu tutto quello che si rilevò in tutti i pezzi, e specialmente nell'aria del basso, in

[102] Matricola 742. Sul sito dell'Accademia Filarmonica, nell'Albo degli Accademici, risulta con il cognome di "Salustri".

[103] I-Baf, N. 154, N.2.

[104] Compositore forsempronese, ricordato soprattutto per il suo lavoro *Contrapuntista Pratico, o sia Dimostrazioni fatte sopra l'esperienza,* Terni, [S.n.], 1788. Augusto Vernarecci, *Capalti Francesco,* in *Dizionario Biografico degli uomini illustri di Fossombrone*, cit., p. 11-12.

[105] Teatri, arti e letteratura», X, 1833, riportato in *Cenni storici intorno alle lettere inventio arti commercio e spettacoli teatrali per l'anno 1832 al 1833,* Tomo XVII, Bologna, Tip. Governativa Sassi, 1833, p. 220.

quella della prima donna, del tenore, e nel duetto di questi ultimi, nel quintetto, e nel finale. Questi tre ultimi pezzi poi racchiudono quel tanto che fa distinguere un bravo maestro in contrapunto, e nell'estro. Tutto in somma nel grado eminente si scorge il Solustri che onora l'accademia filarmonica di Bologna, e fa rammentare il gran maestro Mattei, di cui è figlio in musica il medesimo; e se questi non si stanca dal continuare a scrivere, non si mostrerà certo inferiore agli altri che vanno in voga, ma forse…[106]

Anche l'«Allgemeine musikalische Zeitung» del 20 maggio 1833, parlò di tale evento

Fortsetzung und Schluss der karnevals – und Fasten-Opern u.s.w. in Italien.
Spoleto. Auseer den beyden älteren Opern: l'Ajo nell'imbarazzo von Donizzetti und Elisa e Claudio von Mercadante, gab man am 12ten Februar die neue Operette: Il matrimonio in villeggiatura, von Hrn. Raffaele Solustri, Accademico filarmonico di Bologna e dell'Ateneo Forlivese, einem Schlüler des verstorbenen Mattei, mit welchem ersten Versuche der Maestro zu guten Hoffnunger berechtiht, einstweilen aber Furore gemacht hat. Hauptsänger waren die Prima Donna Giovanna Palladini, der Tenore Pietro Parmeggiani, der Bassist Rocco Santini und der Buffo Stefano Vallese.[107]

Solustri cessò di vivere nell'aprile del 1842 e la sua morte venne ricordata anche ne «La Gazzetta musicale di Milano», sezione Necrologia del 1842.[108]

Enrico Panicali

Un anno dopo la scomparsa di Solustri, alla luce della nomina in qualità di Accademici Filarmonici di Egidio Ajudi e Giambattista Bossi [III], a Fossombrone vide la luce un altro maestro: Enrico Panicali.

Panicali, in città, fu una personalità molto importante; tuttavia, a livello musicale risulta essere un compositore semi sconosciuto. Studiando la sua vita nelle poche fonti disponibili, si riscontrata subito una discrepanza di notevole rilievo: l'anno di nascita. Nella scheda 2897 del Radiciotti si trova una lettera firmata da «A. Campanelli» (si scoprirà successivamente essere "Annetta", sua allieva) che riporta come anno di nascita il 1833:

Gentilissimo Sig[no]r Professore [Radiciotti]
Il Maestro Panicali è nato nel 1833, insegnò Umanità e Retorica in Fossombrone dal 1856 fino al 1874. Abbandonò la carriera delle Lettere per darsi interamente alla musica: riprese l'insegnamento ginnasiale nel 1883. Egli non è laureato, ha però l'autorizzazione provvisoria. […].[109]

Nel volume *Musica e musicisti a Fossombrone*, invece, la nascita di Panicali viene collocata nel 1843: «Enrico Panicali, figlio di Eugenio, nasce a Fossombrone nel 1843. […]».[110]

---

[106] *Ibid.* 249-250.

[107] «Continuazione e conclusione del carnevale e delle opere quaresimali in Italia. (Continua.) Spoleto. Oltre alle due opere più vecchie: l'Ajo nell'imbarazzo di Donizzetti ed Elisa e Claudio di Mercadante, il 12 febbraio è stata rappresentata la nuova operetta *Il matrimonio in villeggiatura*, del signor Raffaele Solustri, Accademico filarmonico di Bologna e dell'Ateneo Forlivese, allievo del compianto Mattei, con il quale i primi tentativi del maestro suscitarono buone speranze, ma per il momento fecero scalpore. I cantanti principali erano la primadonna Giovanna Palladini, il tenore Pietro Parmeggiani, il basso Rocco Santini e il buffo Stefano Vallese» «Allgemeine musikalische Zeitung, Fünf und dreissigster jahrgang», Lipsia, Breitkopf und Härtel, 1833, col.327-328.

[108] «La Gazzetta musicale di Milano», II, n. 5, 1843, p. 21.

[109] Radiciotti 2895-2901.

[110] R. Savelli, G. Ceccarelli, *op. cit.,* p. 82.

Un'ulteriore biografia dello stesso si trova nella *Rivista marchigiana illustrata*, sezione *Gli ultimi scomparsi*: ricordando la vita dell'appena defunto maestro, Idebrando Marianni scrisse «Gioia insieme e martirio per lui Insino al 16 gennaio u. s. [1907] in cui cessava di vivere pressoché settantaquattrenne».[111]

In ultima analisi, stando alle fonti del Radiciotti e del Marianni, si intende corretta la data del 1833.

Come si è già potuto leggere, Panicali fu insegnante non solo di musica, ma anche di umanità e retorica dal 1856 al 1874. Dal *Manuale statistico amministrativo storico ed artistico della provincia di Pesaro e Urbino* del 1868, risulta un certo «Panicali Sac. Enrico Maestro di Eloquenza»[112] presso il seminario di Fossombrone. Nelle lettere non si fece mai cenno a una sua eventuale condizione sacerdotale ma, essendo tale documento del 1868 ed avendo lui ricoperto tale incarico dal 1853 al 1874, potrebbe trattarsi della stessa persona.

Nel dicembre del 1876 diresse al Teatro "della Fortuna" di Fano il *Ruy Blas* di Filippo Marchetti.[113]

Dal 1878 ricoprì la carica di insegnante di musica interino nella città di Pergola:

> Adunanza della Giunta Municipale del giorno 7 Marzo 1878. […] Presa l'istanza promossa da Maestro di Musica Sig[no]r Enrico Panicali di Fossombrone tendente ad ottenere l'interinato di detto Magistero ed aderendo ai voti sempre più pronunciati del paese, conferisce l'interinato del Magistero di musica e Direzione del Concerto cittadino al Sig. Enrico Panicali di Fossombrone alle seguenti condizioni 1.Che l'Interinato debba esordire il giorno 15 Marzo corrente e terminare il 15 settembre prossimo con l'assegno mensile di Lire Sessanta da conseguirsi postoché il Municipio avrà effettuato il prestito di L. 100.000 già deliberato dal Consiglio in seduta del 1. Ottobre 1877. 2. Che nell'ipotesi che detto prestito non si effettuasse esso Sig. Panicali debba intendersi fino da ora e per allora ringraziato, provvedendo al pagamento del semestre per la somma come sopra attribuitagli col fondo delle spese impreviste. 3. Effettuandosi poi il prestito, l'interinato proseguirà fino alla nomina del titolare, che è di spettanza del consiglio. […]
> Adunanza della Giunta Municipale di Pergola in data 8 Marzo 1878. […] Sull'argomento di cui nell'adunanza di ieri vista la nuova domanda del Sig[no]r Enrico Panicali la Giunta conferma la sua precedente delibera di ieri sull'interinato del Magistero di Musica accordato al Sig. Enrico Panicali con la sola variante che effettuato il prestito conseguirà il medesimo il suo stipendio di Lire Settecentocinquanta per sei mesi, con l'obbligo però di riordinare la filarmonica e servire per essa quanto sarà occorribile e necessario […].[114]

Di questo incarico è testimone anche una seconda lettera, datata Pergola 25 settembre 1889, sempre conservata nella scheda del Radiciotti e sempre recante la firma di Annetta Campanelli, cittadina pergolese e sua allieva:

> Egregio Professore,
> È giunto a mia notizia che la S[ignoria] V[ostra] va raccogliendo documenti per la compilazione delle Biografie dei Musicisti marchigiani; e ciò io seppi dal Maestro Enrico Panicali, al quale Ella testè scrisse per avere le informazioni necessarie a comporre anche la biografia di Lui. Il Panicali, come si tiene onorato che la S[ignoria] V[ostra] lo abbia in tanta considerazione, così non sa indursi a dare notizie da sé stesso che possano tornare in sua lode. Io che sono sua allieva in Letteratura italiana, e desidero che

[111] Ildebrando Marianni, *Enrico Panicali,* «Rivista marchigiana illustrata», IV, 1907, p. 144.
[112] Sebastiano Gargano, *Manuale statistico amministrativo storico ed artistico della provincia di Pesaro e Urbino,* Pesaro, Annesio Nobili, 1868, p. 23.
[113] *Filippo Marchetti. Nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta*, a cura di Lamberto Lugli, Lucca, L.I.M., 2005, p. 150.
[114] ASCP, *Delibere Comunali, Giunta dell'anno 1878-1880,* 2*,* pp. 13r-14.

un si valente Maestro non sia ignorato, mi permetto di rispondere per Lui e somministrare le richieste informazioni. Egli è di Fossombrone, dove apprese gli elementi dell'arte musicale, e dove per lo spazio di diciotto anni fu Maestro di Cappella nella Cattedrale.[115] In questo tempo scrisse e diresse Musiche di genere sacro non solo per organo ma anche a piena orchestra: per due anni consecutivi fu al Santuario di Cascia a fare eseguire due grandi musiche ad orchestra, pure di sua composizione, senza parlare di altre musiche di minore importanza dirette in diversi luoghi. Fu a Milano per un perfezionamento,[116] ed ebbe il Diploma di Maestro Compositore all'Accademia Filarmonica di Bologna,[117] Ha vari lavori pubblicati tra i quali spiccano Cinque Cantate per gli Asili d'Infanzia (Milano- R.° Stabilimento Tito di Gio. Ricordi), una Melodia per Contralto, intitolata "Pianto di bambini sulla tomba della madre" (Torino, Giudici e Strada) una Romanza per Mezzo Soprano intitolata "Dolore" (Bologna- Editore Trebbi) una marcia per pianoforte a quattro mani, intitolata Apoteosi di Giuseppe Garibaldi (Bologna- Editore Trebbi) Una Polka "Euterpe" (Milano- F.Lucca) finalmente un grandioso inno scritto a piena orchestra per voci di soprano, tenore e basso, espressamente composto per l'inaugurazione del nuovo Teatro dedicato al celebre tenore Mario Tiberini, in San Lorenzo in Campo[118] che gli fu patria. Di questo Inno parlarono con lode il Corriere delle Marche di Ancona e l'Avvenire di Casale Monferrato. Fu eseguito anche nel Teatro sociale di Moncalvo; e gli editori Giudici e Strada di Torino ne pubblicarono la riduzione per Canto e pianoforte.

Il Panicali fu eletto Maestro di Musica a Cesenatico, contemporaneamente qui in Pergola, dove compose e diresse musiche di ogni genere, che ancora tutti si ricordano con grande soddisfazione. Inoltre Egli è autore di un'opera che porta il titolo di Goffredo di Renaudia.[119] Illustri Maestri, tra i quali il commendatore Eugenio Terziani, già direttore della M. Accademia di S. Cecilia in Roma, espresse un parere assai favorevole intorno a siffatto lavoro. Già vari giornali ne parlarono con lode. Io Le ne spedisco due; La Libertas[120] di Forlì e La Patria di Bologna. Letti i relativi articoli; Ella potrà farsi un'idea sulla non comune valentia de sullodato Maestro.

Nella storia universale canto di Gabriele Fantoni, edita in Milano per i tipi di Natale Battegati, alla

---

[115] Al momento è stato possibile riscontrare una sola scrittura dedicata a tale incarico, datata 9 gennaio 1906: «Nomina del Maestro di Cappella | Viene rieletto il maestro Panicali senza votazione. Viene obbligato a suonare tutti i salmi secondo il rito». I-FBRd *Congregazioni Capitolari dall'anno 1896 all'anno,* c. 1r. Stando a quanto riporta la Campanelli, la sua nomina dovrebbe collocarsi intorno all'anno 1888, tuttavia il volume riportante le risoluzioni capitolari di quest'ultimo periodo risulta essere irreperibile, mentre il succitato volume contiene atti solo a partire dal 1906.

[116] Nella scheda del Ceccarelli-Savelli, risulta che abbia ricevuto dal Comune un sussidio di 400 lire per andare a studiare a Milano. R. Savelli, G. Ceccarelli*, op. cit.,* p. 83; Ildebrando Marianni riporta che «Tra il 1872 e il '73 fu per più mesi a Milano per attendere allo studio sotto il Boucheron, studio che gli procacciò un lusinghiero attestato di maestro compositore, rilasciatogli da quel Conservatorio Musicale».

[117] Risulta nell'Albo degli Accademici bolognesi, numero di Matricola 1779, intitolato nel 1875. Principe: Brunetti Filippo.

[118] Relativamente all'inno per l'inaugurazione del Teatro a Mario Tiberini, purtroppo non se ne sono riscontrate notizie. Nei due volumi a opera di Giosetta Guerra relativi al famosissimo tenore, non si riscontra notizia e l'autrice stessa, con la quale ho avuto modo di parlare, sostiene di non aver trovato notizie a riguardo nemmeno nei documenti d'archivio da lei ampiamente studiati. Al momento risulta molto strano che questo fatto non sia stato riportato in alcun modo, considerando che l'inaugurazione in oggetto fu un importantissimo evento.

[119] «Il maestro E. Panicale ha finita un'opera intitolata: Goffredo di Renaudia». «La Musica Popolare, giornale ebdomandario illustrato», I, n. 16, 1882.

[120] Allegato alla scheda Radiciotti 2901 vi è un ritaglio dal giornale «Libertas», sezione *Theatralia*: «Sabato 6 corr. per serata d'onore della Siguora Giollini avemmo il Faust, più una Romanza del Roberto il Diavolo, una cavatina nel Corrado d'Altamure, ed una sinfonia del Maestro Enrico Panicali di Fossombrone. […] Non potendomi prendere tutto lo spazio che vorrei, permetta la seratante […] che occupi quello accordatomi, dicendo del Maestro Panicali di cui prima di Sabbato, pochi conoscevano l'esistenza e i meriti. Il signor Enrico Panicali, provetto maestro di musica, è autore di varie composizioni accolte con entusiasmo dovunque eseguite: e sabato sera i suonatori e pubblico applaudirono fragorosamente la

pagina 66[121] e 117[122] del volume secondo si trova il nome del Panicali due volte ricordato con encomio. Egli possiede ancora lettere di chiarissimi Maestri, come di un Lauro Rossi, direttore del conservatorio di Napoli, di un Alberto Mazzucal [Mazzucato] direttore del conservatorio di Milano; un Raimondo Boucheron, maestro di cappella nella metropolitana di Milano; finalmente di Raffaele Kuon, celebre direttore d'orchestra e del maestro Mercuri di cui già lei conosce i meriti. Dirò ancora che à musicato i due atti di una nuova opera intitolata La Sirena: il qual lavoro, a giudizio di persone assai competenti forse riesce superiore al Goffredo.
Ecco quanto io posso dirle con tutta sicurezza intorno alle richieste informazioni. Sono una collaboratrice della Nuova Rivista Misena, e godo che a me siasi presentata occasione di rallegrarsi con S[ignoria] V[ostra], poiché ebbe la felice idea d'intraprendere una illustrazione sui Musicisti Marchigiani.
Gradisca una copia del prologo della Sirena, dramma che io sto componendo per lui.
Il Maestro Panicali la saluta distintamente, e La consiglia di cercare notizie degli illustri Maestri Ottavio Bossi, Raffaele Solustri ed Egidio Ajudi, tutti e tre di Fossombrone. […]

Negli *Annuari D'Italia* del 1892, 1893, 1894 e 1896[123] Panicali figurò nella categoria

bellissima sinfonia dell'opera – Goffredo di Renaudia, - rendendo omaggio all'autore che ben quattro volte vollero alla ribalta per chiedergli il bis che, per non prolungare lo spettacolo, non potè ottenersi. Io che ho sentito i pezzi più salienti dell'opera, ne ho ricevuta grata impressione: e lettone il libretto, ho potuto meglio convincermi che tutta la musica del Panicali è caratteristica e fedelmente imitativa; e chiunque saprebbe convenire, udendo il graziosissimo coro dei paggetti, il duetto d'amore, quella pagina stupenda ch'è il preludio del 3°. atto ed il finale dell'opera, pezzi che più ho ascoltati e meglio gustati. Italiano nell'anima e nel cuore, il Panicali segue degnamente le belle tradizioni della musica nostra: il suo canto è facile, melodico, scorrevole e sullo stile Donizzettiano, mentre la forma severa dell'istrumentale, le complicate e pur sempre melodice combinazioni di note, il rapido succedersi di passaggi di toni con pochissime modulazioni – massime in quelli di semitono – e la parte assegnata a ogni istrumento, rivelano in lai un esimio e moderno contrappuntista. Il Comm. Terziani, direttore dell'Accademia di S. Cecilia in Roma, ha giudicato il Goffredo di Renaudia degno in tutto il dell'onor della scena. Ma non sempre al merito è dato rifulgere senza l'aiuto del Dio dell'Or! E siccome questi non s'è mai deciso a posare su quel maestro le sue ali protettrici, quest'opera da alcuni anni, in onta all'omaggio resole da varie nobilità musicali, è condannata alla polvere degli scaffali, finchè un concorso, o un impresario non inviti l'autore a trarvela fuori; nel qual caso, mentre l'autore non potrebbe sostenere alcuna spesa, rinuncerebbe altresì a qualsiasi interesse pur di sentire, (com'egli spesso dice= rannicchiato in un cantuccio del teatro, il suo Goffredo che è il bene e il suo martirio. Ho pregato più volte il maestro a pubblicare tutte le lettere che attestano del merito di quell'opera, né mai ha voluto concedermelo, per non venir meno alla modestia che lo distingue e lo mantiene tanto ingiustamente ignorato. Ma stia attento il Panicali, perché un bel giorno io forzerò la serratura della scrivania, ruberò quei preziosi documenti per pubblicarli suo malgrado, convinto di fargli un po' di bene. I. B.» Sopra l'articolo, a penna, appare "Forlì, marzo 1886".

[121] «Da Fossombrone, il bravo Enrico Panicalli intende specialmente a coltivare e generalizzare il canto tra i fanciulli, ed offre agli Asili d'Infanzia geniali e nobilissime esercitazioni», Gabriele Fantoni, *Storia universale del canto,* vol. II, Milano, Natale Battezzati, 1873, p. 66.

[122] In merito al *Canzoniere* pubblicato da Fr. G. Zingarle si cita il Panicali in quanto, esattamente come i brani pubblicati in tale raccolta siano viste come «[…] comoda ginnastica agl'organi vocali, educamento di buon gusto e d'affetti, interesse morale e umanitario. Così le Cantate per gli Asili di infanzia d'Enrico Panicali di Fossombrone […]». Gabriele Fantoni, *Storia universale del canto,* cit., p. 117.

[123] *Annuario d'Italia, 1892 – Anno VII, Calendario generale del Regno Anno XXX,* Roma, Bontempelli 1892, p. 1776; *Annuario d'Italia, 1893 – Anno VIII, Calendario generale del Regno Anno XXXI,* Roma, Bontempelli 1893, p. 1949; *Annuario d'Italia, 1894 – Anno IX, Calendario generale del Regno Anno XXXII,* Roma, Bontempelli 1894, p. 1571;
Annuario d'Italia, 1896 – Anno XI, Calendario generale del Regno Anno XXXIV, Roma, Bontempelli 1896, p. 1673.

dei «Maestri di musica (Compositori)» della città di Fossombrone. Morì in patria il 16 gennaio 1907.

Caduto nell'oblio, la sua arte è arrivata a noi grazie ai sei volumi contenenti il *Goffredo di Renaudia*, datati 1882 circa. Tre volumi contengono la partitura autografa in bella copia e gli altri tre volumi sono dedicati alla riduzione per pianoforte e voce a opera dell'autore stesso. Si conservano in buone condizioni, con una rilegatura flessibile databile al periodo della stesura sulla quale compare la semplice dicitura di «Goffredo di Renaudia | Opera in 3 atti». Risultano inoltre presenti una riduzione per pianoforte solo della sinfonia, anch'essa in ottime condizioni, con rilegatura flessibile originale sulla cui copertina figura: «Sinfonia dell'Opera | Goffredo di Renaudia | Del Maestro | Enrico Panicali | Riduzione per Pianoforte». In fine il libretto manoscritto del quale non risulta alcuna edizione a stampa e in condizioni precarie sebbene leggibile.

Quando si tratta del *Goffredo*, si noterà che le cronache recensiscono sempre estratti dell'opera e mai l'opera intera. Al momento, infatti, non è possibile documentare una esecuzione integrale di tale lavoro, neppure a Fossombrone dove in occasione dell'anniversario per la morte di Ajudi eseguì solo alcuni brani.

Leo Liverani

Se Panicali, purtroppo, rimase vivo nel ricordo di pochi cittadini, differente fu la memoria dedicata al Maestro Leo Liverani.

Leo Liverani è stato uno dei musicisti che segnò profondamente la recente storia musicale di Fossombrone e dei paesi vicini, rimanendo impresso nella memoria di moltissimi forsempronesi e non che gli furono coetanei.

Lo si trova impegnato già dal 1908 come maestro suggeritore presso il Teatro "Petrucci"[124] di Fossombrone ma terminò ufficialmente i suoi studi musicali nel 1915, quando si diplomò in trombone presso il Liceo musicale "Rossini" di Pesaro; qui studiò anche tromba e strumentazione per banda.

Risulta esser stato sergente del 168° Reggimento di fanteria nel Regio Esercito durante la Prima guerra mondiale.[125]

Il 6 e l'8 febbraio 1921, diresse il corpo bandistico forsempronese durante i veglioni carnevaleschi organizzati nel teatro cittadino.[126] Il 10 maggio dello stesso anno istruì i cori per la rappresentazione forsempronese della *Wally*[127] di Alfredo Catalani, come si apprende da questo encomio a lui dedicato:

> Sono lieto di comunicare alla S[ignoria] V[ostra] il pieno compiacimento di questa Accademia per il servizio prestato quale maestro istruttore dei cori, nell'opera La Wally di Catalani, data in questo teatro nella testè decorsa stagione lirica e all'essere riuscito in pochi giorni ad istruire con solerte valentia le masse corali in maniera così perfetta da meritare la piena soddisfazione del M[aestr]o Direttore Franco Ghione e gli appalusi del pubblico. Ed io con la presente mi compiaccio di rendergliene formale attestazione in omaggio alla sua vera non comune capacità artistica. Gradisca, egregio maestro, i sensi della più alta stima e considerazione.[128]

A Fossombrone ricoprì le più importanti cariche musicali. Fu maestro di musica e

[124] *Teatri e attività teatrali a Fossombrone*, cit., p. 66.
[125] R. Savelli, G. Ceccarelli, *op. cit.,* p. 87.
[126] *Teatri e attività teatrali a Fossombrone*, *cit.*, p. 69.
[127] Nel fondo musicale si conservano ancora le parti staccate de *La Wally*
[128] *Teatri e attività teatrali a Fossombrone*, cit., p. 88.

direttore del Concerto Cittadino dal 1925 al 1929 (anno in cui verrà soppresso tale ruolo), continuando negli anni successivi a adempiere a tali compiti in via straordinaria.

Dopo aver ottenuta l'abilitazione all'insegnamento per le scuole pubbliche, fu maestro di musica alle scuole magistrali, di avviamento e in quelle del seminario vescovile di Fossombrone. Contemporaneamente ricoprì il ruolo di direttore di banda (oltre che a Fossombrone) anche a Montefelcino e a Sant'Ippolito.[129]

Nel 1932 diresse due operette: *L'ascaro* di Romolo Corona e *Tre fratelli gobbi* di Ottavio Frangini.[130]

Nell'Archivio Diocesano di Fossombrone, si trovano notizie che lo inquadrano come maestro di cappella presso il duomo della città dal 1926 alla morte.

Il 15 gennaio 1920 il Capitolo iniziò le ricerche per trovare un sostituto a don Pasquale Luzi, allora maestro di cappella in carica dal 1907. Nel volume dei verbali capitolari si legge:

> Verbale dell'Adunanza Capitolare, tenuta alla presenza di S.S. R.mo Mons. Pasquale Bighetti, Vescovo diocesano il giorno 15 Gennaio 1920. […] l) Maestro di Cappella. Siccome il Can[onico] D[on] Pasquale Luzi, che fin qui ha disimpegnato tale ufficio di M[aestro] di Cappella, stante le varie occupazioni cui deve attendere, non si sente d'impegnare anche un tale incarico, è stato incaricato il Can[onico] Danielli più in forze per trattare con il giovane Maestro Leo Liverani, perché voglia assumere tale ufficio […][131]

Non è nota un'eventuale risposta scritta del Liverani, ma è certo che questi rifiutò, in quanto l'anno successivo il Capitolo chiese al canonico Luzi di proseguire nel suo incarico musicale.

Il Capitolo nel 1922 tornò a presentare la stessa proposta al Liverani:

> Verbale dell'Adunanza Capitolare, tenuta alla presenza di S[ignoria].S[ua] R[everendissi]mo Mons[ignor] Pasquale Bighetti, Vescovo diocesano il giorno 19 Gennaio 1922 […] l) Maestro di Cappella. Cessando il C[anonico] Luzi, perché gli resta gravoso tale incarico per l'età, si dà l'incarico al Can[onico] Luigi Danielli di fare nuove trattative con il M[aestro] Leo Liverani. […].[132]

Evidentemente le trattative tra il Capitolo e il maestro furono lunghe, se ancora nel 1923 e nel 1924 venne riconfermato il canonico Luzi nel suo ufficio e il Liverani figurò solo in qualità di direttore della *Missa Pontificalis* di Lorenzo Perosi eseguita per la solennità del patrono forsempronese Sant'Aldebrando.[133] Solo nel gennaio 1925, finalmente, Liverani rispose alla proposta dei canonici avanzando delle precise condizioni:

> Verbale dell'Adunanza Capitolare, tenuta alla presenza di S[ua] S[antità] R[everendi]mo Mons[ignor] Pasquale Bighetti, Vescovo diocesano il giorno 22 Gennaio 1925
> […] Si trattò intanto, perché cosa urgente, del Maestro di Cappella. Il Can[oni]co Danielli incaricato di parlare con il M. Liverani, riferisce che questi sarebbe disposto di accettare purché gli si assegni una conveniente retribuzione. Tutti i capitolari come pure S[ua] S[antità]. Mons[ignor] Vescovo convengono che gli si debba fissare un onorario di lire mille, così con gl'incerti avrebbe uno stipendio annuo di circa mille e cinquecento. Stabilita la somma da darsi occorreva trovare i mezzi. S[ua] S[antità] R[everendi] ma dichiarava che non era contrario di contribuire per il Maestro di Cappella, ma che nulla darebbe per i cantanti, perché si deve invezzare il popolo a prender parte alle funzioni col canto. Il can.co Lanci dice che intanto si potrebbe incominciare i suoi ragazzi e con le sue giovinette, che sono pronti. La sua

[129] R. Savelli, G. Ceccarelli, *op. cit.,* pp. 477-479.
[130] *Teatri e attività teatrali a Fossombrone*, cit., p. 71.
[131] I-FBRd, *Congregazioni Capitolari dall'anno 1896,* c. [14r-15].
[132] *Ibid.,* c. [16].
[133] B. Ligi, *op. cit.,* p. 278-279.

proposta viene accolta […].[134]

Il vescovo e il Capitolo accettarono e la nomina ufficiale venne stilata il 13 febbraio 1926: «[…] Il Maestro di Cappella con condizioni speciali, viene eletto il Maestro Leo Liverani con lo stipendio fissato nel Capitolo del 18 Gen. 1923 […]».[135]

Le riconferme furono regolari, anno dopo anno, fino al 10 febbraio 1932, ma il 15 dicembre successivo, fra le altre discussioni, il Capitolo osservò «[…] che qualche volta il maestro è assente o arriva in ritardo; i presenti sono tutti concordi nel lamentare l'inconveniente e danno piena facoltà all'amministratore di applicare le multe per le volte che il servizio non è fatto regolarmente, sia al maestro che ai cantori. […]».[136]

Evidentemente le contromisure furono efficaci (anche se temporaneamente), visto che nel gennaio 1934 Liverani non solo venne riconfermato ma ottenne anche un aumento di onorario:

> […] Si riconferma il M[aestro] Leo Liverani. Alla sua domanda di ottenere qualche gratificazione per le maggiori solennità, come per gli altri membri della Cappella, il Capitolo accorda […] L.30 per Natale; L. 15 a Pasqua e L. 15 a Sant'Aldebrando. Il Capitolo raccomanda al Maestro di essere puntuale. […].[137]

Tuttavia, nel 1935 le risoluzioni capitolari riportano:

> […] Maestro di Cappella. Sul servizio del Maestro di Cappella Sig[nor] Maestro Leo Liverani il R[e] v[erendissi]mo Capitolo lamenta molta indolenza, poca puntualità, e trascuratezza nel preparare le esecuzioni di canto liturgico specialmente delle Messe solenni nelle maggiori festività.
> In più, considerando le condizioni molto critiche del bilancio, il Rev[erendissi]mo Capitolo sarebbe del parere di ridurre lo stipendio al Maestro e ai due Cantori fissi, portando a L.800 quello del Maestro e a L.400 quello di ciascun cantore. In questo provvedimento però il Rev.mo Capitolo rimanda ad altra adunanza la deliberazione.
> Viene riconfermato il Maestro Leo Liverani. […].[138]

L'anno successivo, 1936, oltre alla riconferma il maestro ricevette nuove critiche sul suo modus operandi; in particolare le lamentele del Capitolo furono rivolte -ancora- ai suoi ritardi negli impegni con il coro. Il maestro e i due cantori si videro infine lo stipendio decurtato di L. 100 a testa.

Gli anni successivi trascorsero senza inconvenienti di rilievo, dato che dal 1937 al 1942 i documenti capitolari riportano solo l'annuale riconferma del maestro che, in quest'ultimo anno, ricevette di nuovo un aumento: «Il maestro di cappella, riconfermato il M.° Leo Liverani, al quale si concede un aumento di L. 200 su lo stipendio di L. 1000, con l'onere di cantare le parti variabili della messa solenne e dei vespri».[139]

Nel 1946 il maestro e i cantori chiesero ancora un aumento dello stipendio, ma stavolta il Capitolo stabilì una maggiorazione del loro compenso solo in occasione dei pontificali, ossia alla presenza del vescovo: «Al maestro di Cappella ed ai Cantori, che hanno chiesto un aumento del loro assegno annuo, si concede un aumento di gratificazioni quando essi, specialmente in occasione della assistenza di S. I. Vescovo […], prestano un servizio più decoroso».[140]

---

[134] I-FBRd, *Congregazioni Capitolari dall'anno 1896,* c. [18r-19].
[135] *Ibid.,* c. [20].
[136] *Ibid.,* c. [23-24].
[137] *Ibid.,* c. [25r].
[138] *Ibid.,* c. [27r].
[139] I-FBRd, *Congregazioni Capitolari dall'anno 1896,* c. [43].
[140] *Ibid.,* c. [46]v.

Nel 1951 i canonici invitarono il maestro a insegnare ai cantori qualche nuova messa, ovviamente dietro congruo compenso, chiedendogli contemporaneamente di tornare a cantare assieme al popolo le messe *cum invito*, coinvolgendo così i credenti presenti alla funzione.

Nel 1954 il Capitolo stabilì le tariffe da corrispondere alla cappella in relazione ad ogni tipologia di servizio: per la messa L. 300, per la benedizione L. 200 e L. 100 per le ore di adorazione. Inoltre, se il maestro si fosse trovato a cantare e suonare da solo, avrebbe ricevuto in più il compenso di un cantore.[141]

Il nome del Liverani apparve anche nella rivista *Musica d'Oggi*[142] all'interno della sezione Libri di interesse musicale come compositore della parte pianistica di un brano intitolato *Serenata*, una romanza con testo e melodia di Giulio Fabbrini.[143]

Nel 1956, come scritto nella biografia della Banda Musicale "Città di Fossombrone", Liverani lasciò ufficialmente il ruolo di direttore del gruppo musicale. Morirà il 3 maggio 1957 nella sua casa in Corso Garibaldi a Fossombrone.

Il fondo musicale conserva ancora risorse autografe del Liverani che dimostrano il suo impegno non solo con la *schola cantorum* e la cappella musicale ma anche nelle scuole cittadine, vista la presenza di brani come ad esempio *L'Automobile, canto per bambini*, composto nel febbraio 1928.

Relativamente alla sua nomina ecclesiastica, presso la biblioteca "Passionei" si conservano un inno intitolato *A Gesù eucaristico*, un *Tantum Ergo* a due voci, un mottetto per tenore solo e alcune Litanie che sono state identificate come documenti autografe.

Le parti dedicate alle trascrizioni, invece, riguardano in particolare titoli di opere famose, come *Rigoletto*, *L'elisir d'amore*, *La Traviata, Il Trovatore, La Bohème*, *La Wally.* Esse risultano conservate in condizioni precarie; essendo parti ad uso dei musicisti, i formati dei fogli variano in base allo strumento e risultano deteriorati a causa del loro ripetuto utilizzo. Le parti riguardano diversi gruppi musicali, da un minimo di 13 a un massimo di 23 elementi e di alcune opere risulta esserci anche la partitura autografa della trascrizione; grazie a queste è possibile confrontare gli organici impiegati, non solo per banda ma anche orchestrali.

In concomitanza della fine della carriera di Leo Liverani, la città di Fossombrone si trovò a dover prendere decisioni anche sulle sorti del tanto amato Teatro "Petrucci": il Comune, preso da altre priorità, lasciò andare in rovina l'edificio. La struttura venne parzialmente demolita per far spazio a case popolari, lasciando intatta la facciata e pochi ambienti interni adibiti oggi a tutt'altre attività. La mancanza di un teatro pubblico non ha agevolato negli ultimi decenni il fiorire di spettacoli e concerti, mettendo a rischio il legame con il passato storico-musicale che nei secoli scorsi ha animato la città.

Per questo motivo, i fondi musicali sono un bene prezioso non solo per gli "addetti ai lavori" che si occupano di studiarli ma per una intera comunità. Partendo dal fondo musicale per arrivare al catalogo,[144] l'ambito di ricerca si è ovviamente ampliato: come

[141] *Ibid.,* c. [52].

[142] «Musica d'Oggi: rassegna internazionale bibliografica e di critica», 1939, 2, p. 70.

[143] Giulio Fabbrini, *Serenata. Romanza per tenore con accompagnamento di pianoforte*, Bologna, F. Bongiovanni, 1928.

[144] La serie inventariale utilizzata è stata creata appositamente per questo intervento di catalogazione (si ribadisce che non essendo mai stato catalogato, risultava avulso, sia patrimonialmente, sia gestionalmente,

si è visto, con lo studio delle biografie è iniziata l'indagine relativa alla storia della cappella musicale della cattedrale forsempronese, così come sono cominciati i tentavi di rintracciare tutti quei privati che conservano fonti importanti per la ricostruzione della storia musicale della città (come, esempio, le tante partiture del Liverani). Attualmente la riscoperta delle figure di Egidio Ajudi e Enrico Panicali ha suscitato molto interesse rendendo le loro opere oggetto di studio e protagoniste di concerti dopo più di un secolo dalla loro scomparsa; un primo obiettivo di riscoperta e valorizzazione si può quindi dire raggiunto.

Quando lessi per la prima volta il volume più volte citato, *Musica e Musicisti a Fossombrone dal 1400 ad oggi*, rimasi colpita dalle parole - poste a conclusione dell'introduzione - dell'allora sindaco Alfeo Romagnoli: «[…] il libro e la Mostra [fotografica dedicata ai musicisti forsempronesi dalla quale è nato il libro] vogliono essere un gesto di fiducia nei nostri musicisti e nei giovani forsempronesi, perché la musica possa essere ancora studiata e coltivata con passione, e un invito a riprendere con entusiasmo iniziative in questo settore […]».

Con questo spirito, ci si augura che il lavoro di catalogazione e riscoperta del fondo musicale possa essere di interesse a tutti coloro - musicisti e non - che vorranno avvicinarsi alla storia della musica di Fossombrone.

---

dalle altre collezioni della biblioteca). L'inventario è pertanto caratterizzato dalla composizione di una specifica serie inventariale (FM= Fondo musicale) e da un numero progressivo. La collocazione si presenta secondo una sintassi suddivisa in quattro parti (sezione, collocazione, specificazione e sequenza):

1. Sezione: MUSICA;
2. Collocazione: ST (stampa) o MS (manoscritto) cui segue l'abbreviazione di organico (es: risorsa manoscritta per pianoforte: MS PF; risorsa a stampa per violino e piano: ST VLPF).
   - Nel caso dei metodi, si aggiunge alla collocazione la sigla MT (es: metodo per tromba: ST TR MT).
   - Nel caso delle miscellanee composite, che presentano organici differenti per ogni risorsa in esse contenuta, si troverà l'indicazione ST o MS seguita da MISC (es. ST MISC)
   - Nel caso dei libretti nella collocazione si riporta semplicemente "LIBRETTI"
3. Specificazione: prevede un codice estratto dal cognome e dal nome dell'autore: prime tre lettere del cognome dell'autore principale e prima lettera del nome (es. Subissati, Aldebrando: SUBA);
   - Nel caso di un doppio nome si è aggiunta anche la prima lettera del secondo nome (es. Bossi, Marco Enrico: BOSME);
   - Nel caso dell'unica raccolta miscellanea a stampa, a questa si è assegnata la collocazione: ST MISC 01
   - Nel caso dei libretti si riportano le prime cinque lettere del titolo.
4. Sequenza è riservato alle risorse in più unità: consta di un numero progressivo che identifica l'ordine con cui si presentano risorse tra esse collegate, come le miscellanee o le monografie in più volumi (es: il quarto brano rilegato in una miscellanea ha indicazione 04 nel campo sequenza e pertanto la collocazione complessiva è caratterizzata dalla stringa: ST MISC 01.04)

Nei dati di inventario si precisa il numero delle unità e/o la presentazione della risorsa (1 partitura, 13 parti, 1 metodo, etc.). Si fornisce, inoltre, una breve descrizione di tutti gli elementi specifici della fonte che siano stati aggiunti successivamente al processo di produzione (firme, dediche, timbri, etc.). Viene anche data indicazione della tipologia di circolazione che i documenti possono avere, soprattutto relativamente alle stampe in quanto i manoscritti prevedono sempre la sola consultazione interna.

ABBREVIAZIONI:

I-FANd	Archivio Diocesano Fano
ASCP	Archivio Storico Comunale Pergola
I-CAGac	Archivio Storico Comunale Cagli
I-FBR	Biblioteca Civica “Passionei” Fossombrone
I- FBRd	Archivio Diocesano Fossombrone
I-Baf	Archivio Accademia Filarmonica di Bologna;
Radiciotti	Giuseppe Radiciotti, *Dizionario biografico dei musicisti marchigiani*
Spadoni	Giovanni Spadoni, *Dizionario dei musicisti marchigiani*
Sartori	Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1993

Sonate per il violino (1651). Jesi, Biblioteca Planettiana, ms. Plan. 414, a cura di Fabrizio Longo. Roma, Società Editrice di Musicologia 2020, XXX-IV- 37 pp.

Salutiamo con gioia la pubblicazione di questo volume della Società Editrice di Musicologia dedicato alle anonime «Sonate per il violino» conservate a Jesi alla Biblioteca Planettiana come nuovo contributo al repertorio violinistico italiano della metà del diciassettesimo secolo, non sempre sufficientemente investigato dalla musicologia corrente.

La visione dei contenuti musicali del volume ci invita già a due considerazioni. La prima di carattere organologico: la scrittura infatti richiama una prassi elementare caratterizzata da una tenuta dello strumento con molta probabilità aderente alla spalla e tipica di quella scrittura derivante dalla musica se non popolare prettamente di «danza», alla quale il violino viene accreditato almeno fino alla metà del Seicento e che farà da base a quel violinismo che i primi virtuosi che viaggeranno verso mete europee utilizzeranno come base, a volte sviluppata in chiave concertante con l'ausilio di un basso d'accompagnamento, allo sviluppo di quello che definiremmo oggi l'istrionismo italiano all'estero, impersonificato ad esempio in figure quali Nicola Matteis in Inghilterra.

L'altra riguardante invece la presenza di lavori la cui destinazione sembrerebbe essere unicamente di carattere didattico. Questa pratica la ritroviamo ancora in epoca più tarda (intorno al 1680 circa) in partiture di area emiliana dedicate al violino solo e oggi custodite alla biblioteca di Modena – cito a titolo di esempio i *Ricercari* di Bartolomeo Girolamo Laurenti (Bologna 1644/1645-1726) – dove una collocazione concertistica è quasi impossibile alla luce di una scrittura il cui tratto didattico è evidente.

Le belle ed esaustive note di Fabrizio Longo sono un supporto di grande sostegno e perizia nell'individuare le radici che contraddistinguono le tante danze che compongono il volume; le stesse informazioni ci servono enormemente alla guida di una chiarificazione di quella musica vocale che nel Cinquecento caratterizzerà i primi esperimenti di trascrizione dal mottetto e del madrigale che sfoceranno nella prima musica strumentale a stampa, e quindi alla vita vera e propria del cammino avventuroso di ogni strumento.

Peccato che a tanto lavoro non corrisponda una possibilità di esibizione concertistica; ciononostante il presente volume potrà fornire ancora oggi una guida (come nella sua epoca) di cammino formativo importante.

Fabio Biondi

Banda di Candelara 1870-2020. 150 anni di storia, musica e amicizia, a cura di Marco Delbianco, Gino Pietrelli, Piergiorgio Pietrelli, Agostino Alessandroni, Antonia Proietti, Fano, Grapho 5, 2020, 214 pp. *"Il più bello ornamento del paese". 190 anni di storia della Banda musicale di Montecassiano*, Recanati, Digitech, 2019, 259 pp. Alberto Meriggi, *Banda musicale di Appignano. Storia, suoni e protagonisti di un sogno realizzato*, Pollenza, Tipografia S. Giuseppe, 2017, 236 pp.

Un'occasione davvero felice ci permette di segnalare ben tre nuove pubblicazioni recentemente dedicate al mondo delle bande attive nella regione delle Marche. Un'editoria non rara, ma poco considerata nel mondo dell'industria libraria, destinata (con assoluto rammarico) preminentemente a una diffusione locale e non facile da reperire. Eppure non poche sono le considerazioni risvegliate dal casuale accostamento di questi lavori editoriali nell'ambito di un settore, in Italia, non certo brillante nelle sue dinamiche.

Affrancate dalle sicure, ma spesso anche rigide, leggi dei grandi marchi editoriali, a sostegno di queste tre iniziative troviamo un positivo impegno finanziario di enti e ditte private. Possiamo quindi considerare chiuso ormai il prolifico periodo (1950 – 2000) delle monografie bandistiche autocelebrative composte essenzialmente da un variegato album fotografico, saluti ufficiali e brevi biografie dei maestri.

Con queste tre monografie, che lasciano comunque un doveroso spazio all'autocelebrazione locale, entriamo nel mondo delle imprese culturali ancora poco considerate nell'articolata periferia del nostro paese, a contatto diretto con la formazione delle prime forme di partecipazione democratica.

Quanto all'impostazione generale, in tutti e tre i lavori viene confermato un tono narrativo scorrevole, ordinato secondo un progressivo procedere cronologico. La natura prevalentemente 'locale' delle tre istituzioni favorisce indubbiamente la ricerca storica degli autori che, negli archivi di comuni, chiese, diocesi, famiglie e memorie dei protagonisti, trovano un supporto scientifico alla loro narrazione. Giustamente ampie sono quindi le citazioni dei documenti originali, ora a disposizione di tutti gli studiosi, bisognosi magari anche di una sola riga o di un nome per confermare una personale teoria o arricchire un elenco singolare a carattere nazionale (esecutori, compositori, direttori, strumenti…). La curiosità e l'impegno personale degli autori orienta gli scritti verso confronti e citazioni importanti di studi condotti altrove con criteri e sapori accademici e spesso riservati alla ristretta cerchia degli 'eruditi'.

I pur sempre generosi inserimenti di apparati fotografici, concessione necessaria e gradita dai lettori primari del paese che vi riconoscono amici e parenti, svelano sempre immagini preziose di primi esperimenti dell'arte fotografica, ben ancorati al secolo XIX, rare forme e modelli di strumenti, divise e organici. Preziose sono pure le riproduzioni di antichi manoscritti, autografi di maestri, cataloghi e brossure di ditte di strumenti, vecchi e inutilizzati strumenti musicali: immagini che rivelano la ricchezza di molti archivi di singole bande per i quali utile sarebbe un intervento di catalogazione e conservazione rigorosa, magari col supporto di biblioteche e archivi comunali o provinciali locali.

Il percorso storico della Banda di Candelara è esemplare delle vicende vissute da gran parte dei complessi bandistici attivi, soprattutto, nell'Italia settentrionale. Nasce nel 1870, subito dopo l'Unità del Regno, a pochi mesi dalla proclamazione di Roma capitale. L'occasione è uno spirito di campanilismo tipico dei piccoli paesi di provincia: una rivalità col vicino borgo di Novilara che, sollecitato dal negoziante di strumenti musicali e cornista Pietro Tamburini di Pesaro, intendeva organizzare un complesso strumentale da condividere con lo stesso paese confinante di Candelara. Avvertiti dell'iniziativa, un gruppo di 'possidenti' (la borghesia padronale di Candelara) presentava immediatamente una richiesta circostanziata al sindaco locale che procedeva prontamente all'attivazione del corpo musicale.

La giustificazione dell'intervento pubblico in tutta Italia è sempre la stessa, confermando l'impegno morale ed educativo delle istituzioni: «per coltivare ed istigare la gioventù nell'occupazione e toglierla con ciò dall'ozio che alla maggior parte è causa di tanti vizi», scrive il Sindaco di Candelara che provvede subito all'approvazione di uno specifico *Regolamento*. Fin da subito – a fronte di un piccolo gruppo di ottoni e percussioni (probabilmente una *fanfara*) –, emerge una doppia, democratica responsabilità: il Comune si prende a carico una serie di spese in cambio di dodici servizi gratuiti all'anno

nella comunità, lasciando ai soci la ricerca di altre risorse e la gestione della vita sociale interna. L'attività è continuativa, fermata dalla prima guerra mondiale, ma subito ripresa dopo la pace. Nel 1920 l'organico era ancora modesto e poco omogeneo (3, 4 clarinetti contro 16 ottoni e 3 percussioni) e il primo sassofono farà la sua comparsa solo attorno al 1950. Particolare è l'attenzione al canto richiesta al primo maestro assunto, pratica confermata ancora nel 1940, quando nella sede della banda si trovava un *harmonium*, strumento in accompagnamento non solo al suono di una tromba o di un clarinetto, ma pure al canto. Ricordiamo, purtroppo, che presso le bande italiane, in genere (sino al 1980/90!), non veniva mai insegnato e praticato il cosiddetto 'solfeggio cantato', con pessime ricadute sull'intonazione generale dei complessi.

C'è un altro importante presupposto da richiamare nella storia di questa formazione bandistica: la vicinanza al Liceo Musicale (e poi Conservatorio) di Pesaro, dal quale la banda di Candelara attinge sempre per la nomina dei propri maestri. Soprattutto lungo l'Ottocento, la prossimità a Licei o Conservatori di musica fu elemento fondamentale per il reperimento di abili maestri/direttori da parte di tutte le bande italiane. Così fu per l'*hinterland* di Palermo, Napoli, Roma, Firenze, Pesaro, Bologna, Milano e Torino.

La storia della banda di Candelara scorre anonima, nel normale servizio alla propria comunità, sino al 1970, ovvero sino al centesimo compleanno. Il cambio del maestro (sul podio sale il primo musicista originario del paese, ovvero Maurilio Ferri, diplomato in tromba al Conservatorio di Pesaro) innesta un processo sensibile di cambiamento. Qui, infatti, troviamo documentato uno dei primi esempi, in Italia, di quella 'rivoluzione giovanile' che dall'Europa e dall'America arriva a interessare anche l'Italia. Un cambiamento alimentato anche da un'inedita disponibilità dei giovani a muoversi dal paese natio grazie a un incremento dei sistemi di comunicazione (nuove strade, macchine, motorini…) che favoriscono le integrazioni degli organici dei singoli paesi per concerti particolari.

72 sono gli allievi iscritti nel 1972 ai corsi di formazione della banda! Ad entrare sono anche le donne (e nuovi strumenti come il flauto) e un gruppo folkloristico che allargano le iniziative messe in atto per favorire la socialità interna al gruppo. Si organizzano, ad esempio, i 'concerti in montagna', con soggiorni di *relax* e lavoro nei centri turistici delle valli alpine e del mare e si programmano continue trasferte interregionali. Una riorganizzazione complessa che nel 1992 tocca la progettazione artistica con lezioni specifiche per ogni tipologia di strumento, la partecipazione a raduni interregionali e a concorsi e, soprattutto, un cambio di repertorio scelto, ora, non solo per conquistare il pubblico, ma soprattutto per incontrare il piacere dei suonatori. A finire sui leggii sono (fra il 1992 e il 1997) le grande partiture di Philip Spark e tutto il repertorio tolto dalle colonne sonore cinematografiche con in testa quelle firmate da Ennio Morricone. Una rivoluzione condotta dai maestri Nicoletti, Livi, Faggi, Mangani che porta la banda a progetti di respiro nazionale con il coinvolgimento di Jovanotti (1997) e Dario Fo (2003) e verso il cambiamento dell'organico (2000) ben riassunto nel nome adottato di "Banda-Orchestra Fiati Candelara Pesaro".

Con il secondo volume dedicato alla Banda musicale di Montecassiano (provincia di Macerata) ci spostiamo in un comune ben più popoloso del piccolo borgo di Candelara. Diverse sono anche la grafica e la metodologia storica adottata dal curatore principale Andrea Trubbiani, che sceglie di seguire i principi ordinati e lineari degli annali. Un'impostazione narrativa capace di restituire immediatamente il processo evolutivo dell'istituzione: un inizio timido e incerto attorno al 1829 voluto da alcuni privati cittadini che riescono gradualmente a responsabilizzare il Municipio, al quale il complesso si lega definitivamente a partire dal 1887. La narrazione scandita da date aride, ma precise, orienta un procedere narrativo nitido, legato a precisi documenti presenti nell'Archivio comunale, sui giornali o a qualche più rara memoria personale, fonti regolarmente citate

in nota. Fra queste, particolarmente interessanti risultano quelle lasciate dal maestro di cappella e quindi direttore della Banda dal 1859 al 1868, Livio Liviabella, progenitore del futuro allievo di Ottorino Respighi Lino Liviabella.

Come in moltissime altre situazioni, a motivare l'intervento economico delle autorità comunali (e giustificare l'approvazione del governo romano), è l'azione della Banda verso i giovani («che altrimenti passerebbero i giorni nel perfetto ozio»), i quali potrebbero anche «acquistarsi una professione», scrivono gli uffici delegati alla corrispondenza. Andrea Trubbiani, nel descrivere i primi decenni del complesso, parla chiaramente della Banda quale «agenzia educativa e formativa», parimenti attenta al futuro ceto dirigente, 'ingentilito' se avvicinato alle pratiche della musica. Un impegno tangibile, che negli anni Ottanta vedrà la scuola della banda frequentata da 15, 20 allievi e un obbligo, per il maestro, a venti ore settimanali d'insegnamento distribuite su quattro giorni.

Un'indagine promossa nel 1850 dalla direzione di Polizia di Macerata sui componenti le varie filarmoniche regionali, ci consegna la 'carta d'identità' di questi 'giovani': 28 elementi (14 artigiani, 10 possidenti, 2 studenti, impiegati o inservienti. Di questi, 10 erano trentenni, 9 ventenni e 5 quarantenni. Un dato importante perché, in una regione del Centro-Italia quale sono le Marche, la qualifica di 'giovane', rispetto a un compartimento del Sud-Italia – come, ad esempio la Puglia – risulta elevata non di poco (e così è nelle regioni del Nord, dove, in riferimento ai ragazzi, si procedeva, eventualmente, con l'istituzione di specifici gruppi giovanili). Negli stessi anni in Puglia un 'giovani bandista' poteva avere solo 9 anni, inserito all'interno di un gruppo dove a prevalere erano generazioni dai 15 ai 35 anni.

Altri elementi specifici della realtà di Montecassiano, sono lo stretto legame stabilitosi subito fra filarmonici/bandisti e filodrammatici e le doppie mansioni del direttore della banda, collegato anche a precise mansioni da assolvere nella Cappella musicale della chiesa parrocchiale.

Il modello operativo di Banda e Comune, impostato in pieno Ottocento, rimane attivo sin al 1945, con la sola novità dell'apertura agli strumenti ad arco della Scuola, decisa nel 1931. Il nuovo capitolo, per la Banda di Montecassiano, si apre nel 1945, quando viene affiancata dalla *Società Amici della Musica e dell'Arte* ritrovando il pieno sostegno del Municipio.

La terza monografia è riservata da Alberto Meriggi alla *Banda musicale di Appignano* in provincia di Macerata. Ancora diversa è l'impostazione narrativa del testo, qui, purtroppo, quasi privo di note, ma, comunque, sostituite da ampie citazioni dei documenti custoditi, essenzialmente, nell'Archivio comunale e riprodotti 'in corsivo'. L'estesa e generica introduzione non manca, purtroppo, di alcune affermazioni superficiali intorno al mondo degli strumenti a fiato in Italia *pre* 1800.

Una storia più breve questa del complesso di Appignano, che comincia nel 1882, ma che prosegue ininterrotta sino ad oggi. Confermate sono le dinamiche istituzionali già segnalate per Montecassiano e Candelara: un *leader*, dilettante di musica e legato al Municipio (il segretario comunale Romeo Giovannoni) che riesce a sensibilizzare un gruppo di giovani e alcune famiglie abbienti per i relativi finanziamenti.

Il sostegno dell'istituzione comunale arriva immediatamente, anche perché sollecitata dall'esempio di altri comuni limitrofi; un ruolo concretizzatosi nell'acquisto degli strumenti, allestimento della sede e nei pur modesti compensi elargiti ai musicisti in base al loro ruolo. Il primo organico risulta formato da diciotto elementi e appare, come molti altri dello stesso periodo, particolarmente squilibrato dal punto di vista timbrico, decisamente orientato (come succede spesso nelle Marche) verso i soli ottoni: due quartini e due clarinetti; una cornetta; due piston; cinque genis; un fliscorno; tre bombardini; un eufonio; un bombardone. Gli strumenti venivano acquistati a Milano, dalla ditta "Ferdinando Roth" di Antonio Bottali, una delle fabbriche più qualificate nell'Italia del

tempo.

Il futuro del complesso veniva sin da subito garantito dall'attivazione di una scuola permanente di allievi che permetteva in pochi anni di accrescere e integrare l'organico, mentre il repertorio, a quattro anni dalla fondazione, poteva vantare già 83 titoli destinati, essenzialmente, ai cosiddetti 'servizi', non certo a concerti 'da fermi': 21 ballabili; 7 mazurche; 5 valzer; 1 galop; 23 marce militari; 4 marce funebri; 1 marcia religiosa; 21 pezzi concertati.

Fra i vari impegni 'di servizio' espletati dalla Banda Filarmonica all'interno del comune, una segnalazione merita la sua presenza, il 19 maggio 1885, al funerale del compositore Lauro Rossi, sepolto nel cimitero della vicina Macerata. Per il resto la Banda di Appignano sembra molto concentrata sulla vita sociale e festiva interna al proprio comune. Ma la difficile situazione economica del primo Novecento (con *in primis* la Grande Guerra) impedisce qualsiasi ripresa; nemmeno la struttura nazionale del *Dopolavoro* riesce a rianimare il complesso che sopravvive pigramente grazie alla volontà di pochi soci. Pure un inaspettato lascito testamentario negli anni Cinquanta può rianimare l'istituzione che, negli anni Settanta cerca la rinascita trasformandosi in una *Banda di giro*, al servizio del ricco calendario festivo di paesi anche delle regioni limitrofe. A mancare, forse, è la presenza, professionalmente interessata, di qualche musicista professionista proveniente da un Conservatorio, un *leader*, anche ambizioso, come abbiamo trovato negli altri due complessi sopra citati.

Solo nel 1979, con l'avvicinamento all'associazione nazionale delle bande italiana (A.M.B.I.M.A.) il complesso impostava una solida rinascita ancora oggi in atto. L'elenco finale degli impegni assolti dal 2003 al 2016, pur interessante, non dà ragione però del repertorio, impedendo di cogliere il probabile rapporto artistico-espressivo con la modernità, ragione di una rinnovata vitalità.

Antonio Carlini

Norma Raccichini, *Mozart a Loreto. Un viaggio nelle Marche*, Ancona, affinità elettive, 2021, 75 pp.

Il *pamphlet* di Raccichini appartiene alla tipologia del testo di divulgazione, anche in linea con l'ottica formativa dell'autrice, docente di educazione musicale nella scuola secondaria di primo grado: la scelta di non produrre note a margine del testo né a conclusione dei vari capitoli, e di usare uno stile espositivo sintatticamente semplice dall'immediata comprensione sono conseguenti a tale ottica, coincidente peraltro con la linea editoriale della casa editrice, la quale nel suo sito dichiara l'intento, in particolare nella collana di memorialistica, di voler "leggere la storia come un romanzo in un percorso letterario a metà tra il memoriale e il racconto di formazione". Anche la copertina a colori forti, che presenta il fucsia, il nero e il blu cobalto su base gialla, e un profilo di Mozart graficamente 'pop', testimonia della comune aspirazione di autrice e casa editrice a sollecitare soprattutto l'attenzione di un pubblico giovane, presumibilmente con scarse conoscenze nel campo della musica classica.

Il volumetto non presenta pertanto aspetti di originalità scientifica, ma ha il pregio di ordinare sequenzialmente e in modo ragionato quanto attiene alla visita di Wolfgang Amadeus Mozart a Loreto, in compagnia del padre Leopold, avvenuta il 16 luglio 1770, quando l'autore salisburghese aveva 14 anni e di cui nel 2020 è caduto il 250° anniversario. Sulla base del titolo, che si allarga da Loreto alle intere Marche, nel lavoro

si possono distinguere due parti, di cui la prima riguarda specificamente il viaggio loretano e comprende: 1. *Mozart a Loreto* (capitolo distinto in dieci paragrafi) e 2. *Le Litanie Lauretane*, mentre la seconda concerne: 3. *L'organo di Comunanza*; 4. *I Mozart e i Leopardi. Salisburgo e Recanati: corrispondenze*; 5. *Venanzio Rauzzini e i Mozart*; in conclusione, *La lettera del 21 luglio 1770* (in cui Leopold dà conto alla moglie dei dettagli del viaggio a Loreto col figlio). Essendo l'autrice una cantante lirica, ritiene utile concludere il suo lavoro con un'Appendice dedicata a *L'intervista impossibile: il canto e la voce secondo Wolfgang Amadeus Mozart*, in cui sono riassunti e rielaborati i giudizi del compositore su alcune interpreti vocali della sua epoca come Aloysia Weber e Caterina Gabrielli e, in generale, sulla prassi belcantistica del proprio tempo.

La scelta di un taglio divulgativo contenutisticamente molto semplificato possiede senz'altro dei lati positivi e una sua logica, peraltro attualmente condivisa da tanta manualistica scolastica dei vari ordini di scuola, ma in pubblicazioni di questo tipo riaffiora un'irrisolta questione fondamentale, e cioè se offrire o meno al lettore almeno una ragionata sitografia che gli permetta di percorrere autonomamente, sulla base di semplici indicazioni, gli aspetti di approfondimento che l'argomento offre. E in questo caso ne offrirebbe parecchi, storicamente e musicologicamente importanti. Inoltre, anche in un testo di carattere divulgativo, a parere di chi scrive, non bisognerebbe mai rinunciare alla massima precisione nell'indicazione delle fonti. Per un'eventuale seconda edizione, si ritiene consigliabile inserire un utile indice dei nomi finale, che attualmente la pubblicazione non presenta.

Paola Ciarlantini

Andrea Zepponi, *Virginia Colombati maestra di belcanto*, Venezia, Marsilio, 2021, 526 pp.

L'imponente lavoro di Zepponi ha il merito di sottrarre all'oblio e dimostrare la grandezza, sia come interprete, sia come didatta, di un'artista lirica su cui finora non esistevano contributi ("questo di Andrea Zepponi è un lavoro monumentale, che sorge, bisogna dirlo subito, dal nulla assoluto" scrive Piero Mioli nella Prefazione), cioè il soprano Virginia Colombati (Pergola, 22 luglio 1863-1° dicembre 1956). Mioli nella sua ricca introduzione pone l'accento sulla vocazione belcantistica della Colombati in un'epoca in cui il canto di coloratura era tramontato, dimostrando la sua perizia tecnica col fatto che poté permettersi, in piena carriera, di passare dal registro di soprano leggero a quello di mezzosoprano, insomma, da Gilda ad Azucena, da Micaela a Carmen, con la massima naturalezza ed il medesimo successo. Inoltre, l'aspetto più sorprendente dell'azione didattica della Colombati, su cui Mioli insiste e su cui Zepponi ha costruito l'intero volume, è l'essere stata l'anello di congiunzione che, alla fine del secolo scorso, ha permesso di far rinascere l'antica tipologia del tenore contraltino nella figura dell'artista lirico Bruce Brewer, colui che inaugurò il Rossini Opera Festival nel 1980 come Giannetto della prima edizione della *Gazza ladra*. Questa "corrente carsica" belcantistica tra le Marche e il resto del mondo passa infatti attraverso un sorprendente albero genealogico di interpreti di razza che avevano conservato i segreti del canto di coloratura, alla cui sommità sta Giovanni Battista Rubini, il tenore belliniano per eccellenza, insegnante di canto di Pompeo Colombati, il quale a sua volta formerà la figlia Virginia che, spostatasi negli Stati Uniti, a San Antonio, in Texas, sarà l'insegnante

del futuro "Usignolo d'America" Josephine Lucchese (1893-1974), a sua volta docente di canto di Bruce Brewer presso l'Università del Texas, ad Austin, tra il 1961 e il 1964… Ed eccoci ritornati, attraverso inediti meandri storici, alle Marche "terra di belcanto", dove molto era iniziato e dove, nell'ultimo ventennio del secolo scorso, la Rossini Renaissance ha segnato e indirizzato la storia della lirica nell'epoca successiva. Un filo rosso lungo più di due secoli, poiché Rubini era nato nel 1794 e Brewer è scomparso nel 2017.

Certo non immaginava sviluppi così importanti il modesto maestro di musica Vincenzo Colombati, di origine cortonese, quando nel 1822 emigrò a Sant'Elpidio a Mare, nello Stato Pontificio, per svolgere l'attività di maestro di cappella presso la Collegiata di Sant'Elpidio Abate e, successivamente, di direttore della banda da lui costituita. Poi, nel 1840 si trasferì a Pergola con la sua numerosa famiglia, come maestro di cappella nella locale cattedrale appena rinnovata. Anche Francesco, il primogenito degli otto figli che gli diede la moglie Maria Ferranti, seguì la sua strada come maestro di cappella, esercitando a metà Ottocento presso la Cattedrale di Gubbio.

Famiglia di musicisti dalla multiforme vocazione, quella dei Colombati: un fratello di Vincenzo, Giacinto, era un bravo costruttore e manutentore di organi, conservatisi numerosi nella regione Marche; un altro fratello, Antonio (Cortona 1803-Loreto 1884) fu tenore «in chiave di soprano» (cioè, anche falsettista) presso la cappella della Basilica di Loreto dal 1829 al 1853, conducendo congiuntamente una discreta carriera nel teatro melodrammatico. Dei figli di Vincenzo, anche il sestogenito Pompeo si dedicò alla musica, ricoprendo lo stesso ruolo del padre a Sant'Elpidio a Mare, in quanto nel 1871 successe come maestro di cappella ad Alessandro Cruciani. Aveva inizialmente coltivato la speranza di riuscire come tenore in campo sacro e operistico, sull'esempio dello zio Antonio ma, nonostante lo studio con un artista lirico celebre come Giovanni Battista Rubini e il passaggio addirittura a ruoli vocali di baritono, presumibilmente più ricercati, gli esiti furono poco felici. Dalla moglie Anna Costi aveva avuto due figlie, Virginia e Giuseppina, nate a due anni di distanza l'una dall'altra, nel 1863 e nel 1865. La prima mostrò doti musicali e vocali eccellenti sin da bambina, coltivate dal padre e dal prozio Antonio, entrambi raffinati belcantisti, e debuttò pubblicamente nel teatro della sua città d'adozione, Sant'Elpidio a Mare (oggi Teatro Cicconi) in un concerto tenutosi nell'autunno 1884, mentre il suo debutto operistico avvenne due anni dopo, al Teatro Politeama Genovese, nell'opera *Lalla Roukh* di Félicien David. Il volume, sulla base di fonti di prima mano (soprattutto recensioni d'epoca) la segue quasi giornalmente lungo le tappe della sua intensa carriera: Venezia, Corfù, Malta, le principali piazze italiane, gli Stati Uniti, di nuovo l'Europa, ancora l'America. Sempre al suo fianco, il padre Pompeo, rimasto vedovo nel 1880, quando Virginia aveva appena 16 anni: la seguì nei suoi primordi carrieristici italiani ed europei e anche nella sua prima tournée statunitense, nel 1893-'94, a New York, Philadelphia, Boston, Chicago e St. Louis. Virginia riprese poi la sua carriera europea, culminata in un'estenuante trasferta nei principali teatri di Ucraina, Russia, Bielorussia, Lituania (1903-'04), fino al Cairo e ad Alessandria d'Egitto (primavera 1904). Tra il giugno di quell'anno e il febbraio 1905 Virginia si riassetta vocalmente, sotto la guida paziente del padre, come mezzosoprano-contralto (anche per motivi di maggiore facilità d'ingaggio), preparandosi a una nuova trasferta americana. Quando a 1905 avviato riparte per gli Stati Uniti, lascia il padre, ormai anziano, in Italia, dove lui continua a seguirla da lontano, sempre dedicandosi alla sua attività didattica a Pergola e componendo romanze da camera (molte edite dalla casa editrice milanese Lucca), alcune a lei dedicate. Virginia si fermò negli States, dove si sposò il 30 dicembre 1908 con il pianista e direttore d'orchestra José Maria Acugna, di origine messicana, attuando con lui un solido sodalizio artistico (D'Acugna Musical Society), e non rivide più il padre Pompeo, spentosi a Pergola il 26 novembre 1916, in pieno primo conflitto mondiale, verso il quale manterrà sempre un indelebile affetto.

Nel 1941, al suo ritorno a Pergola, ormai in modeste condizioni finanziarie, dopo una carriera internazionale e un'intensa attività di docente di canto negli Stati Uniti, Virginia non ritroverà parenti appartenenti alla sua famiglia d'origine e morirà senza eredi diretti il 1° dicembre 1956, a 93 anni.

Il corposo volume si articola in due parti: la prima, divisa in nove capitoli, disegna le origini della famiglia Colombati citando l'attività musicale dei suoi vari membri, poi segue Virginia dagli esordi sulle scene liriche fino al suo primo viaggio in U.S.A. e alle *tournée* europee; la seconda parte, in sette capitoli, prende le mosse dalla citata svolta vocale della cantante, seguendola in America dal 1905 a fine carriera, con particolare attenzione verso la sua attività di docente, formatrice del celebre soprano coloratura Josephine Lucchese (nella cui ombra vivrà a lungo a New York). Nel capitolo *Da Virginia Colombati a Bruce Brewer* (pp. 321-346) è inserita un'intervista esclusiva dell'autore al tenore Eric Plantive (1970), ex-allievo di Brewer che, essendo condotta da un esperto di storia e tecnica vocale (Zepponi nel 1990 è stato il prima contraltista diplomatosi in un Conservatorio italiano) costituisce una vera miniera d'informazioni e sollecitazioni per gli appassionati d'opera e, in particolare, di belcanto.

Il volume è arricchito da apparati: la *Cronologia* della carriera di Virginia Colombati; il suo *Repertorio* (che spazia da Gluck e Mozart, passando per Meyerbeer, Bellini, Donizetti e Verdi, fino agli autori francesi del secondo Ottocento e a titoli 'leggeri' come *Le educande di Sorrento* di Emilio Usiglio, senza dimenticare il più rigoroso repertorio verista); la sua *Discografia* (che parte addirittura dal 1901); una corposa e puntuale *Rassegna stampa* su periodici d'epoca, organizzata cronologicamente (pp. 399-509). Un'aggiornata e ampia *Bibliografia* chiude degnamente un volume di grande rilevanza musicologica, scritto con stile scorrevole e curato e costruito con certosino rigore scientifico su un'amplissima documentazione, volume che sarebbe riduttivo considerare una semplice biografia di una cantante dimenticata, in quanto tratteggia aspetti inediti della cultura musicale marchigiana, confermandola, una volta di più, come *humus* fecondo di frutti nella storia della musica lirica.

Paola Ciarlantini

Fabio Sileoni, *Nicola Benedetti celebre basso verdiano (1821-1875)*, Fermo, Andrea Livi Editore, 2021, 592 pp.

Il pregevole volume ripercorre la biografia e l'operato artistico del basso Nicola Benedetti (Pollenza [MC], 18 giugno 1821-3 novembre 1875) in occasione del Bicentenario della sua nascita, e attesta il rinnovato interesse regionale verso i cantanti verdiani di origine marchigiana, sollecitato dall'importante *Trilogia verdiana marchigiana* di Piero Molini e Paolo Peretti (in 3 voll., Fermo, Livi, 2017) e, in generale, verso la riscoperta di artisti del passato nati o formatisi in regione, che annovera ormai numerosi contributi (da segnalare, sul fronte fabrianese, a cura di Giancarlo Pecci, Elisa Petri, Rinalda Pavoni, Teresa e Francesco Cresci; poi Maria Grisi, Teresa Gheis, etc.). L'autore Fabio Sileoni, nato nel 1977, è uno studioso e operatore culturale attento alla ricostruzione storica del territorio del Maceratese e ai suoi protagonisti, con all'attivo svariate pubblicazioni e mostre documentarie.

Un carattere di novità della pubblicazione è da ravvisarsi nella scelta dell'autore di indagare il rappresentante di un ruolo vocale, quello del basso, ancora poco studiato a livello bibliografico, almeno in Italia; lodevoli sia l'intento di raccontare, insieme alla vita artistica di Benedetti, il fluire degli eventi musicali in ogni ambito culturale in cui

il cantante si trovò ad operare sia l'aver corredato di specifiche note biografiche ogni personaggio citato nella trattazione, il che potrebbe appesantire la lettura ma, per contro, offrire anche una sorta di utile (e, nel caso di personaggi poco conosciuti, prezioso) dizionario a margine, come suggerisce il noto musicologo Piero Mioli in introduzione.

La formazione di Benedetti rientra perfettamente nei tradizionali canoni di matrice tardosettecentesca, avendo lui studiato inizialmente con il maestro di cappella del suo paese natale, Paolo Amici, per impiegarsi come cantore sacro nella cappella musicale di San Severino Marche, chiedendo i permessi di rito per esibirsi in teatro, fino alla formale rinuncia all'incarico di basso all'inizio del 1841, decisione che non fu gradita dalla sua benestante famiglia borghese. Ma, scandagliando con attenzione la sua carriera operistica (il cui prospetto è offerto dall'autore alle pp. 562-566) appare sicuramente un artista *sui generis*: innanzitutto, si licenzia da cantore di cappella quasi subito, a carriera non ancora decollata (aveva all'attivo solo il debutto al Teatro dell'Ancora di Fabriano nella stagione di carnevale 1841-'42 come Ernesto in *Parisina* e come protagonista in *Marino Faliero* di Donizetti), poi da allievo privato della scuola bolognese di Luigi Ronzi ha la fortuna di partecipare come corista alla prima italiana dello *Stabat Mater* di Rossini (Bologna, Sala dell'Archiginnasio, 18 marzo 1842, per la direzione di Donizetti) e dopo una dignitosa attività nazionale in teatri di media grandezza mette a segno la creazione del ruolo di Banco nella prima assoluta del *Macbeth* verdiano alla Pergola di Firenze nella quaresima 1847, cui fa subito seguito un altro colpo fortunato, il ruolo di Massimiliano nella prima italiana dei *Masnadieri* di Verdi (Verona, carnevale 1847-'48). Molto meno sarebbe già bastato per arrivare alla consacrazione in uno dei due templi della lirica nazionale, la Scala di Milano o il San Carlo di Napoli, eppure Benedetti sembra evitare accuratamente questi teatri (l'autore lo imputa a disaccordi di tipo finanziario), dimostrandosi disinteressato a una carriera di tipo standardizzato e ai richiami da sirena dei più ricchi teatri esteri: pur avendo in repertorio il Donizetti francese e *grand-opéras* di Meyerbeer, non mette piede in Francia, né in Inghilterra e Russia, né tantomeno nei redditizi teatri sudamericani, privilegiando, tra i teatri italiani esteri, quelli ben rodati di Odessa (biennio 1852-'53) e di Porta Carinzia a Vienna (primavera-estate 1855), nonché le rassicuranti piazze di Lisbona, Oporto e Madrid. Per contro, non teme di avventurarsi in piazze teatrali non proprio di giro, come Bucarest (1858-'59), Budapest (1860), Costantinopoli (carnevale 1862-'63) raggiungendo, a fine carriera, le difficili Berlino e Amburgo (1867-'68), dopo un sorprendente ritorno in un teatro 'di casa', quello di Treia, nell'estate 1865.

Negli ultimi anni Benedetti sembra trincerarsi, in epoca ormai tardoverdiana, nel repertorio di Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *L'Assedio di Corinto*, *Matilde di Shabran*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*, *Poliuto*), Pacini (*Gianni di Nisida*), Bellini (*Norma*, *I Puritani*) etc., opere che erano congeniali alla sua formazione belcantistica, continuando nel contempo a interpretare i titoli del primo Verdi che lo avevano reso famoso, in particolare *Nabucco* (Zaccaria), *I Lombardi* (Pagano), *Attila* (ruolo eponimo), *Ernani* (don Ruy Gomez de Silva), *Macbeth* (Banco). Benedetti era un basso profondo da opera seria, dunque non si cimentò mai nel genere comico, e mai in Mozart, in Wagner, in prime assolute di autori importanti, ad esclusione di Verdi. Non era, evidentemente, uno sperimentatore, ma senz'altro un interprete scrupoloso, attentissimo allo studio dei suoi ruoli (come l'autore sottolinea spesso, sulla base di varie e numerose fonti), ideale comprimario accanto a cantanti più celebri di lui. L'imponente materiale documentario, soprattutto la regolare citazione di articoli da giornali teatrali d'epoca di non facile reperimento, arricchisce il volume, la cui complessa lettura è agevolata dalle titolazioni dei capitoli e dai corposi indici dei nomi e dei luoghi.

Paola Ciarlantini

«*Quella fiamma di fede e passione». Lettere di Marco Enrico Bossi a Giovanni Tebaldini*, a cura di Andrea Macinanti, Anna Maria Novelli, Mariateresa Storino, Roma, SEdM-Società Editrice di Musicologia, 2022, 212 pp.

Questo volume è frutto dell'impegno congiunto della Fondazione Istituto Liszt di Bologna, diretta da Rossana Dalmonte, che nel 2016 volle acquistare circa 90 lettere di Marco Enrico Bossi (Salò, 1861-in navigazione sull'Atlantico, 1925) a Giovanni Tebaldini (Brescia, 1864-S. Benedetto del Tronto, 1952) battute all'asta dalla Casa Gonnelli di Firenze (completando poi l'acquisto con altre 41 battute nel 2020) e del Centro Studi G. Tebaldini di Ascoli Piceno, creato dalla nipote del compositore Anna Maria Novelli e da suo marito Luciano Marucci. Tutto il lungo percorso, scientifico ed editoriale, che ha portato alla pubblicazione del carteggio bossiano è definito «catena di atti d'amore», in *Introduzione*, dalla Dalmonte. Molti eventi da quell'epoca si sono succeduti: la Novelli è deceduta improvvisamente e prematuramente nel 2019, e a lei i curatori hanno voluto dedicare il libro; Andrea Macinanti, noto organista che ha inserito nel suo repertorio esecutivo molte composizioni di Bossi, ha accettato di lavorare sulla contestualizzazione delle lettere, in gran parte trascritte ed annotate dalla stessa Novelli; Mariateresa Storino, collaboratrice storica della Fondazione Istituto Liszt, si è messa sulle tracce di altre missive, alcune finite in Svizzera, e ha revisionato criticamente tutto il materiale e gli apparati ad esso connessi. Un imponente lavoro d'équipe, dunque, che ha il merito di aver ricostruito, attraverso queste lettere (mentre, purtroppo, quelle di Tebaldini a Bossi non sono state ancora rinvenute, anche se si nutrono speranze in questo senso), un tassello fondamentale della storia della riforma ceciliana, rivissuta in tempo reale attraverso le parole di due dei maggiori protagonisti, nonché della storia della musica organistica in Italia, in un momento di cambiamento epocale negli anni Novanta dell'Ottocento. Per non dire della pletora di compositori, esecutori, critici, amici, parenti, ex-insegnanti che intorno a questi due protagonisti, sullo sfondo, si muove e interagisce.

Le 133 lettere inedite (ma parte di esse era stata oggetto della tesi di laurea di don Edoardo Negri al Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra di Milano nell'a.a. 1967-'68) coprono un periodo che va dal 1886 al 1923. Il *corpus* più consistente di esse proviene dalla collezione dell'antiquario musicale lombardo Natale Gallini, cui Tebaldini, per intermediazione di Franco Abbiati, le aveva affidate affinché non fossero disperse dopo la sua morte. Bossi e Tebaldini studiarono insieme al Conservatorio di Milano ed avevano in comune la "fede" nel rinnovamento estetico della musica sacra e in quello tecnico e di repertorio dell'organo in Italia, ritenuti ormai inderogabili, sulla base delle istanze che venivano da altri Paesi europei, soprattutto dalla Germania, patria di J. S. Bach. Tebaldini, entrato nel Conservatorio di Milano nel 1883 per studiare composizione con Amilcare Ponchielli e organo con Polibio Fumagalli, nel 1886 fu costretto a uscirne a causa di un suo duro articolo contro una messa di Fumagalli pubblicato su «La Lega Lombarda», ma non tardò a rifarsi in Germania, dove fu il primo iscritto italiano alla prestigiosa *Kirchenmusikschule* di Ratisbona, in cui approfondì la paleografia musicale, il canto gregoriano e la polifonia vocale, cui l'aveva introdotto a Milano don Guerrino Amelli, il padre della riforma ceciliana, nella sua Scuola di Musica Sacra.

Nel 1892 Tebaldini fondò a Venezia la rivista «La Scuola Veneta di Musica Sacra», con l'approvazione entusiastica di Bossi [lett. 26]. Questi si era formato al Conservatorio di Milano dal 1873 studiando composizione con Ponchielli e poi con Cesare Dominiceti, organo con Fumagalli, pianoforte con Francesco Sangalli, diplomandosi nel 1879. Diplomatosi due anni dopo anche in composizione, non volle mai raggiungere il titolo finale in organo, pur essendo il concertista emergente più importante in Italia perché,

polemicamente, riteneva tecnicamente inadeguati ad un repertorio di respiro europeo gli organi italiani dell'epoca. Questa comune concezione portò Bossi e Tebaldini a pubblicare insieme, in 12 fascicoli allegati a «Musica Sacra» (rivista fondata da don Amelli e Giuseppe Terrabugio nel 1877) dall'agosto 1893, il *Metodo teorico-pratico per l'Organo moderno*, di fondamentale importanza nella futura didattica dello strumento, che fu poi ristampato in forma integrale da Carish e Jänichen di Milano; una notevole parte del carteggio concerne la genesi e il compimento di questa importante impresa didattica. L'anno prima, avevano rafforzato il loro sodalizio componendo, spronati da Arrigo Boito, una *Messa* (vincitrice del concorso dedicato bandito dall'Accademia Filarmonica Romana) da eseguirsi al Pantheon per l'annuale commemorazione funebre di Vittorio Emanuele II, al cospetto della regina Margherita, di re Umberto I e delle più alte cariche statali.

Il carteggio percorre tutte le principali vicende professionali e biografiche di Bossi e Tebaldini nel corso dei decenni: dalla nomina dell'uno nel 1902 a direttore del Liceo Musicale di Bologna, in sostituzione di Giuseppe Martucci in partenza per la carica apicale al Conservatorio di Napoli, a quella dell'altro al vertice di quello di Parma, dal 1897 al 1902, in cui fu oggetto di «calunnie, menzogne, falsi, insulti d'ogni sorte» a causa del suo rigore didattico e della sua volontà di riforma della musica sacra, consolato solo dal brillante diploma in composizione di colui che sarà il suo più celebre allievo, Ildebrando Pizzetti; dalla scomparsa del padre di Bossi e della moglie di suo fratello Costante Adolfo a quella della figlia primogenita e della moglie di Tebaldini… Sempre sodali, combattivi, impegnati, rigorosi, tanto da accettare con cuore sereno le reciproche critiche alle proprie composizioni, al fine di migliorarle.

Nell'ultimo periodo della sua vita Bossi, che aveva formato compositori di spicco come Gian Francesco Malipiero e Giorgio Federico Ghedini, ebbe delusioni dal mondo musicale, che gli rimproverava di non aderire alle sperimentazioni dell'avanguardia, dove lui non rinveniva «spazio sufficiente per librare le ali della fantasia» (lett. 118) e dalla sua Bologna, che gli preferirà Busoni alla guida del Liceo (1913), tanto che nel 1911 si era risolto ad andarsene (lett. 105). Bossi è critico, oltre che con Busoni, con Mascagni, Giordano e Puccini, ma con quest'ultimo svilupperà, nell'estrema fase della sua vita, una buona amicizia, che li vedrà indirettamente vicini anche nella fine: Puccini muore il 29 novembre 1924, mentre Bossi, in trasferta quale celebrato organista a New York, lo segue meno di tre mesi dopo, durante il viaggio di ritorno sull'Atlantico…

Ogni lettera è corredata di puntuali informazioni su personaggi, opere e eventi citati, in modo da ricostruire efficacemente la temperie storico-culturale in cui Bossi e Tebaldini operarono; sono offerte nella parte introduttiva le loro cronologie biografiche; in quella conclusiva, un apparato iconografico, una corposa *Bibliografia* e gli Indici delle lettere, delle composizioni, dei nomi.

Paola Ciarlantini

Marche Jazz Orchestra experience, a cura di Marco Salvarani, «Quaderni del Consiglio regionale delle Marche», 337/2020, 132 pp. Testi di Bruno Tommaso, Marco Salvarani, Alfredo Gasponi, Alvaro Schiaroli, Paolo Febo.

Marche Jazz Orchestra experience è il primo lavoro organico che affronti la pratica, ma anche la composizione musicale jazz con riferimento alle Marche: il volume infatti ricostruisce oltre 25 anni di vita di una compagine che ha svolto la propria attività in

più regioni, ma che ha avuto le Marche come area privilegiata per le esecuzioni e che comprendeva numerosi musicisti provenienti da questa regione. Il volume si apre con uno scritto del curatore, *Nascita e resurrezione della Marche Jazz Orchestra*, che ne documenta l'attività dal 1981 al 2007, anno in cui terrà l'ultimo concerto (il 20 dicembre): l'attività dall'orchestra, guidata da Bruno Tommaso, avrà un periodo di interruzione fra 1983 e 1986, riprenderà l'anno successivo per chiudere formalmente nel 2010.

Marco Salvarani descrive l'attività jazz nelle Marche prima della nascita dell'orchestra e la formazione artistica dei 12 componenti della prima compagine: già da questo quadro si evince chiaramente la formazione diversa dei musicisti, alcuni dei quali erano attivi nell'area della musica colta, nella musica leggera e nel jazz e vantavano esperienze anche internazionali. In questa prima fase si registrano le collaborazioni con Renato Sellani e Giorgio Gaslini, che realizza una composizione, *Suspiri*, basata su canti popolari marchigiani. Questo periodo di attività si chiude nel 1982, anno in cui l'orchestra, principalmente per ragioni economiche, interrompe la propria attività.

Con l'ingresso in scena di un imprenditore, Alvaro Schiaroli, e il sostegno del Comune di Montecarotto, l'orchestra rinasce come Associazione e riprende l'attività dal febbraio 1986, coinvolge nuovi musicisti, anche giovanissimi, e organizza concerti che vedono la collaborazione di Gianluigi Trovesi, Giancarlo Schiaffini, Paolo Fresu ed Eugenio Colombo, Enrico Rava, il fisarmonicista Gianni Coscia, Evan Parker. L'orchestra, nonostante i diversi successi, cesserà poi definitivamente di esistere: per difficoltà finanziarie, forse anche per la stanchezza di alcuni componenti che avevano fronteggiato per oltre 20 anni le difficoltà più diverse (organizzative, economiche), per la necessità di un ricambio generazionale che non c'è stato.

Lo scritto di Salvarani, che è stato tra i fondatori e i componenti dell'orchestra, ha il merito di essere molto ben documentato, di essere caratterizzato da uno stile semplice, senza retorica e allo stesso tempo ha la rara caratteristica di essere strutturato con una serie di riferimenti (siti internet soprattutto) che danno concretezza alle notizie e permettono al lettore, se volesse, di approfondire le conoscenze: chiara conseguenza questa del fatto che l'autore porta in questa ricostruzione la propria formazione di musicista attivo nel jazz e di musicologo.

Bruno Tommaso firma tre brevi interventi (*Il repertorio*, pp. 67-72; *La Marche Jazz Orchestra come associazione culturale*, pp. 73-75; Postfazione. *Perché un'orchestra di jazz nelle Marche*, pp. 117-119). Qui sottolineiamo come il repertorio fosse costituito in maniera sempre più preminente da brani originali scritti da Tommaso, come l'orchestra fosse concepita come "motore culturale" e non si limitasse pertanto alle esecuzioni ma promuovesse iniziative: per fare qualche esempio, l'organizzazione del convegno "Per un coordinamento della didattica del jazz in Italia", o il lavoro di recupero delle musiche di pionieri del jazz nelle Marche.

Alfredo Gasponi, musicologo e critico musicale, nel suo *Le incisioni discografiche* (pp. 77-93) illustra i pezzi incisi nei due dischi *Dies irae* (LP che comprende il brano omonimo e inoltre *Danzando con l'amore perduto* ed *Estate Romana* composti da Tommaso; arrangiamenti da *Al Mex* di Gianluigi Trovesi e *Django* da John Lewis), e *Ulisse e l'ombra* (CD). L'esame dei pezzi è l'occasione per spiegare le tecniche compositive assai diverse utilizzate da Bruno Tommaso, che ha ricevuto anche una formazione accademica in composizione, nonché la provenienza assai diversa dei materiali impiegati, che vanno dai classici jazz al madrigale trecentesco alle canzoni popolari siciliane e che rivelano la sua capacità di far incontrare culture assai diverse.

L'*Intervista ad Alvaro Schiaroli*, presidente dell'orchestra dal 1986 (pp. 95-103), ben rende il clima informale e di amicizia all'interno dell'orchestra e con gli ospiti illustri. Il volume comprende anche una *Cronologia dei concerti (1986-2007)* realizzata da Paolo Febo, *Elenco dei brani in repertorio* e *Indice dei nomi e dei luoghi*. Gli scritti e i repertori

forniti permettono di cogliere le caratteristiche di un ensemble che ha dato concerti in 30 città delle Marche e in altre 5 regioni; in esso hanno portato la propria esperienza musicisti che avevano suonato nella musica da ballo, leggera, attivi nel pop-rock, dilettanti nel senso sette-ottocentesco del termine, autodidatti e professionisti che avevano una formazione classica (diversi provenivano dal Conservatorio di Pesaro, dove ancora non esistevano corsi jazz). Oltre a comprendere artisti attivi in ambito nazionale e internazionale, la *Marche Jazz Orchestra* è stata un'occasione di formazione per giovanissimi musicisti, ha coinvolto nel proprio organico musicisti marchigiani ma anche dell'Emilia Romagna: tutto questo a testimonianza di un atteggiamento "aperto" che si riscontrava nelle stesse scelte dell'orchestra.

Il libro, di piacevole lettura e corredato di un notevole apparato fotografico, evita la nostalgia dell'amarcord e la pompa celebrativa. Non dobbiamo oggi dimenticare il ruolo svolto da una orchestra che si trovava a portare al grande pubblico un mondo musicale, quello jazz, al quale molti non riconoscevano dignità, in una regione che soffriva di provincialismo soprattutto in anni in cui la presenza di internet era pressoché inesistente. Questa esperienza non è andata perduta, visto che negli anni sono nati nuovi ensemble, si sono moltiplicati i corsi di jazz (solo per fare un esempio, nel Conservatorio di Pesaro veniva attivato un corso di jazz nell'anno accademico 2004-2005; per il 2021-22 ne sono documentati ben 6). Resta il rammarico per la fine di una esperienza che, con un sostegno maggiore da parte degli enti pubblici, sarebbe probabilmente ancora attiva con il proprio invito all'apertura verso le tradizioni più diverse in un'epoca come quella attuale, nella quale gli autori di area colta soprattutto ma non solo cercano sempre più di utilizzare tecniche esecutive e compositive, materiali, sonorità provenienti da altri ambiti nonché dalle più diverse aree geografiche.

Gabriele Moroni

Maria Grazia Salonna, *Giuseppe Bornaccini. Un musicista anconetano dell'Ottocento*, Ancona, affinità elettive, 2021, 235 pp.

Giuseppe Bornaccini appartiene a quella lunga schiera di compositori cosiddetti "minori" di cui la storia musicale è ricca e che spesso hanno avuto in sorte l'oblio dei posteri. Apprezzato in vita, ma anche oggetto di misconoscimenti soprattutto da parte della sua città natale, Ancona, dopo la morte Bornaccini fu quasi completamente dimenticato, al punto che l'Enciclopedia della Musica Ricordi, il DEUMM (Appendice) e il DBI ne riportano erroneamente il nome di battesimo, trasformato in Francesco, e la data di nascita, posticipata di tre anni, (5 maggio 1805 anziché 1802). Maria Grazia Salonna ha dunque il merito di aver riportato alla luce questo musicista altrimenti semidimenticato: anche perché la conoscenza della sua vita e del suo lavoro contribuiscono di riflesso alla comprensione delle abitudini di produzione e consumo musicali degli ambienti decentrati rispetto ai grandi centri, integrando così la visione del panorama musicale ottocentesco. Grande spazio infatti è dato, nel libro, al contesto sociale in cui Bornaccini operò, anche con note di *couleur locale*, al punto di articolare l'indice in tre grandi capitoli intitolati alla città di Ancona in tre diversi periodi: tra Sette e Ottocento, e poi prima metà e seconda metà dell'Ottocento. Non solo, l'autrice allarga l'orizzonte alle vicende geopolitiche europee del primo Ottocento, attraverso lunghe digressioni, spesso dal tono anche didascalico, che fanno immaginare che abbia scritto questo libro per un ideale lettore digiuno non solo di cose musicali. Diverse pagine sono dedicate alla nascita e sviluppo del melodramma e alla sua diffusione ad Ancona (pp. 20-26) attingendo a fonti di seconda mano e quindi non

apportando sostanzialmente nuove notizie sull'argomento; il lettore idealmente ignaro trova quindi raccontata la biografia del nostro tra paragrafi dedicati alla storia locale come riflesso dei fatti nazionali (pp. 35-48) alla storia del melodramma ottocentesco (pp. 48-54) e alla storia del Teatro delle Muse di Ancona (pp. 69- 92) citando in quest'ultimo caso rarissimamente fonti dirette conservate presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Diocesano di Ancona, e attingendo per il resto a bibliografia già nota.

La narrazione della biografia di Bornaccini è molto dettagliata, perché l'autrice indaga attraverso ricerche d'archivio le origini della famiglia, risalendo alla quarta generazione precedente e soffermandosi su particolari anche scabrosi della vita dei familiari. Fonte principale della biografia è Francesco Florimo, allievo, insieme a Bellini, Mercadante e appunto Bornaccini, di Nicola Zingarelli nel Real Collegio di Musica a Napoli. Nella sua monumentale opera in quattro volumi *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori* (Napoli, tip. Di Vincenzo Morano, 1880) Florimo fornisce una breve e preziosa biografia del suo compagno di studi, compilata anche sulla base di una corrispondenza che i due tennero in età avanzata e di cui si contano venticinque lettere di mano del nostro, già rese note da Antonio Caroccia in un saggio apparso nel 2013 nel numero LXXVIII di «Studia Picena» (*Storie di vita e di arte nella corrispondenza marchigiana di Francesco Florimo*), come evidenziato dall'autrice.

Per la biografia Salonna utilizza anche fonti dirette reperite presso l'Archivio del Comune di Ancona, conservato nell'Archivio di Stato, e presso l'Archivio Storico Diocesano, che completano con notizie di prima mano il quadro biografico del compositore e quello dei suoi familiari. Ne esce la figura di un musicista che della composizione e della direzione del Teatro delle Muse di Ancona fece in un primo tempo il proprio lavoro, per poi spostarsi per quattordici anni a Trieste, dove si dedicò prevalentemente all'insegnamento, e tornare finalmente nella città natale dove ebbe dal 1848 gli incarichi di professore nella scuola comunale di musica, di maestro di cappella della Cattedrale e di direttore dell'Accademia Filarmonica. I tratti della biografia, come si diceva sopra, che accanto agli eventi professionali dà spazio a quelli privati, come la nascita e purtroppo la morte dei figli e di due delle tre mogli, sono corredati e inframezzati da molte digressioni su ogni personaggio (cantanti, impresari, compositori, oltre naturalmente a parenti acquisiti e non) e su ogni istituzione che abbia incrociato la sua vita, digressioni che nascono per così dire da un amore di completezza, perché nella maggior parte dei casi non aggiungono nulla di essenziale alla comprensione della figura del compositore: particolare spazio è dato alla condizione di separazione dei suoi genitori e alle vicende legate alla figlia Luigia, ripudiata dal marito e segnata da un destino di solitudine.

Come nota Paola Ciarlantini nella prefazione al libro, Bornaccini si dedicò un po' a tutti i generi in auge nel corso del secolo, spaziando dal melodramma, alla musica religiosa e a quella vocale da camera, anche attraverso la produzione sinfonica. La carriera di operista, iniziata a Venezia come era consuetudine con un titolo buffo (*Aver moglie è poco, guidarla è molto*) e proseguita con la tragedia lirica *Ida*, ispirata al soggetto *The Bride of Lammermoor* e anticipando Donizetti, si interruppe al terzo titolo, un'opera semiseria che non ebbe il successo desiderato nonostante la presenza di ottimi interpreti. Al teatro Bornaccini tornerà una trentina di anni dopo, con un'opera in un atto di soggetto politico che ripercorreva un noto episodio della storia della città natale (*L'assedio di Ancona del 1174*, 1861). Purtroppo tale produzione teatrale, come molte altre composizioni di Bornaccini, è andata dispersa; delle opere resta solo una scena e cavatina da *Ida.* Restano poi alcune romanze da camera, un'ode in memoria di Vincenzo Bellini e un *Coro di pescatori* scritto su mandato del Lloyd austriaco per una festa sul mare in onore dell'imperatore.

Salonna nell'appendice al libro fornisce un elenco delle composizioni pervenute fino a noi, accanto a quelle disperse; si segnala una incongruenza che riguarda la composizione

Resta con me sepolta, definita 'romanza' nell'elenco generale delle opere e invece 'scena e cavatina' in quello delle opere pervenute. Si rileva poi che nella bibliografia le fonti non sono citate con criteri uniformi (nomi propri puntati e per esteso; nomi propri puntati che precedono e che seguono il cognome; nella sezione dei periodici è citato prima il periodico poi l'autore ma in un caso prima l'autore; nell'elenco dei siti web non è indicata la data dell'ultima consultazione). Il volume è corredato di un apparato di immagini e fotografie e degli spartiti di due romanze da camera.

Lucia Fava

Ivana Pellegrini, *Il manoscritto "Inni e canzoni del Risorgimento 1797-1928" di Palermo Giangiacomi in un decennio di studi e attività di valorizzazione (2010-2021)*, Ancona, «Quaderni del Consiglio regionale delle Marche», 353/2021, 240 pp.

Palermo Giangiacomi ha un profilo biografico affascinante e di grande interesse. È di umili origini – il padre è barbiere e la madre è ricamatrice di corredi da sposa – e dopo aver interrotto gli studi lavora come manovale, cambiando di frequente occupazione: facchino, operaio ai Cantieri navali riuniti, straccivendolo, strillone di giornali e di volantini. La voglia di imparare e di studiare è forte e Giangiacomi inizia un percorso di studio da autodidatta caratterizzato, come ricorda l'autrice nella sua presentazione (p.13), «dall'impossibilità economica di acquistare libri, dal costante lavoro quotidiano che lo stremava, dalla conseguente difficoltà di applicarsi a lungo allo studio, dalla veglia notturna al lume di candela sul tavolo di cucina […]». Un'esperienza di vita che ricorda da vicino i lavoratori francesi della prima metà del XIX secolo raccontati da Jacques Rancière nel suo bel libro sulla notte degli operai.[1]

Durante le ore notturne, in quelle ore strappate alla successione normale del tempo del lavoro e del riposo, si gettano le basi per una vita differente, si inizia a impadronirsi del proprio tempo per impiegarlo non solo nell'attività lavorativa e a sognare ad occhi aperti con in mano una penna o un libro. È proprio in questo arco di tempo che nasce anche l'attività politica; "politica" in senso ampio del termine: «La *Repubblica* di Platone spiega sin dalle prime pagine che gli artigiani non hanno tempo di fare nient'altro all'infuori del loro lavoro: la loro occupazione, il loro modo di utilizzare il tempo e le competenze che devono acquisire per espletare la loro attività lavorativa precludono loro ogni possibilità di accedere a questo "di più" che è l'attività politica. Ebbene, la politica ha inizio esattamente nel momento in cui si rimette in discussione questa irrealizzabilità, allorché uomini e donne che non hanno il tempo materiale di dedicarsi ad altro fuorché al proprio lavoro si prendono effettivamente il tempo che pure non hanno per dimostrare di essere proprio dei "soggetti parlanti", di poter partecipare a un mondo comune, e non essere affatto bestie arrabbiate o sofferenti».[2]

Dopo essersi arruolato come volontario garibaldino nel 1897 durante la guerra greco-

[1] Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard, 1981.
[2] J. Rancière, *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 14.

turca, dove partecipa alla battaglia di Domokos, Giangiacomi diviene assistente avventizio presso la Biblioteca "Luciano Benincasa" di Ancona e cronista al quotidiano «L'Ordine – Corriere delle Marche». Allo scoppio della Prima guerra mondiale si arruola come volontario. Al rientro ad Ancona nel dopoguerra prosegue la sua attività di studio e di ricerca sulla storia locale e riprende il lavoro in biblioteca, nel 1924 diviene bibliotecario effettivo e viene nominato direttore dell'Archivio storico di Ancona. Numerose sono le pubblicazioni di Giangiacomi e importanti i riconoscimenti che gli vengono attribuiti dal mondo della cultura anconetano e marchigiano.

Il volume di Ivana Pellegrini, oltre a ripercorrere il profilo biografico di Giangiacomi, è incentrato sulla pubblicazione del manoscritto inedito "Inni e canzoni del Risorgimento 1797-1928" ritrovato presso gli archivi della Deputazione di Storia Patria per le Marche nel "Fondo Risorgimento" dello stesso Palermo Giangiacomi. Nella prima parte dell'opera, l'Autrice accompagna il lettore nella lettura del manoscritto attraverso puntuali note bibliografiche e di approfondimento, con un'appendice di articoli di Giangiacomi apparsi sul giornale «Lucifero» nel 1912. La seconda parte, invece, è dedicata alla riproposizione di conferenze e di interventi pubblici svolti dal 2011 – anno della prima pubblicazione del manoscritto in occasione delle celebrazioni per il 150° Anniversario dell'Unità d'Italia – al 2021. Si tratta di interventi di studiosi e di rappresentanti delle istituzioni del mondo culturale che consentono, da un lato, di contestualizzare meglio il manoscritto e i temi che vengono trattati, e, dall'altro, di mettere in luce l'importante lascito culturale e civile di Giangiacomi per la città di Ancona.

Il repertorio canoro presentato da Giangiacomi è di grande interesse, non solo per la storia del territorio marchigiano ma anche per il contesto nazionale. Nel manoscritto, la cui prima stesura viene datata dall'Autrice nel 1915, successivamente Giangiacomi ritocca il testo verso la fine degli anni Venti, si ritrovano canzoni e brevi stralci di testi musicali che hanno costituito la colonna sonora del Risorgimento italiano. Un "lungo Risorgimento" – per citare il volume di Gilles Pécout[3] – che è rappresentato da un articolato e complesso movimento culturale e politico che non si limita al momento dell'unificazione territoriale dell'Italia ma affonda le sue radici alla fine del Settecento, in particolare con l'influenza francese sulla formazione dell'unità italiana, e arriva all'inizio degli anni Venti, con la Grande Guerra vista come la quarta guerra d'indipendenza e l'avvento del fascismo.

Il manoscritto, infatti, si apre con le canzoni di tradizione francese[4] della Marsigliese, del *Ça ira*, della *Carmagnola* e con il canto "Or che innalzato è l'albero", composto probabilmente attorno tra il 1796 e il 1799 a Genova. Come ricorda Stefano Pivato: «La canzone celebra l'albero della libertà, icona della Rivoluzione francese, piantato nelle piazze italiane all'arrivo delle truppe napoleoniche come segno dell'inizio di una nuova era».[5] L'opera del Giangiacomi consente di risalire lungo l'Ottocento, ripercorrendo i principali momenti del Risorgimento: il biennio 1847-1848, con la fioritura e la diffusione

[3] Gilles Pécout, *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Milano, Bruno Mondadori, 1999

[4] Roberto Leydi agli inizi degli anni Sessanta metteva in luce l'importanza della tradizione francese nel canto risorgimentale italiano: «il repertorio giacobino rappresenta, infatti, con la sua discendenza risorgimentale, una delle radici più importanti della nostra innodia politica, con una persistenza di modi e di temi, sia nei testi letterari che in quelli musicali, spesso sorprendente». Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, p. 23.

[5] Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 11.

di numerose canzoni in tutta Italia (come, ad esempio, l'"Inno di Mameli" e i canti dedicati a Pio IX), i decenni successivi, caratterizzati dalle guerre d'indipendenza e dall'avvento dell'esperienza dei "garibaldini", ed infine il periodo della Grande Guerra. In questa ultima sezione sono riportati i canti dei militari italiani impegnati sui fronti dell'Ortigara e del Carso e alcune canzoni che riprendono le tematiche legate al Risorgimento: «La bandiera – gialla e nera / di due colori – è la bandiera / dei traditori! / E la bandiera – tricolore / è la bandiera / della libertà / Trento e Trieste italiana sarà! / E per terra e per mare / Cecco Beppe ci puoi salutare, / e farti dare dal tuo governo / un biglietto per andare all'inferno»;[6] un testo che ricorda da vicino il famoso canto quarantottesco "La bandiera tricolore" del Dall'Ongaro.

Una delle caratteristiche del canto risorgimentale consiste nelle differenti tipologie di testi che vengono cantati dai patrioti italiani. Una playlist *ante litteram* formata da canzoni "popolaresche", brani di fattura colta e semi-colta che entrano stabilmente nel repertorio canoro cantato da ampi strati della popolazione, da canti "popolari", realizzati direttamente da individui che appartengono alle classi sociali più basse, da testi canori che non hanno direttamente una finalità politica ma che vengono utilizzati in senso "risorgimentale" e patriottico.

Questa varietà del canto risorgimentale caratterizza il repertorio proposto dal Giangiacomi e l'intera sua opera. Si ritrovano, infatti, le canzoni cantate dal "popolo" ma che non appartenevano originariamente ad esso, come ad esempio quelle composte dall'avvocato Carlo Bosi ("L'addio del volontario all'amata"), dal poeta Luigi Mercantini ("Patriotti all'Alpi andiamo", l'"Inno di Garibaldi"), dal consigliere comunale Rocco Traversa ("Camicia rossa"). Sono citate anche le strofette e le canzonette di fattura popolare nate tra il 1848 e 1870, come le numerose variazioni de "La bandiera tricolore". È da sottolineare che Giangiacomi riporta il titolo del canto la "Lega Lombarda" realizzato in una casa di Porta Comasina a Milano, un quartiere popolare al centro delle insurrezioni del '48 e del 1853. In un rapporto di polizia di quel tempo si legge: «in una piccola osteria in Porta Ticinese detta del Pollizolo vi [partecipano] tutte le sere dai 20 a 25 Barabbi [operai e artigiani milanesi] i quali si fanno lecito di cantare ad alta voce la canzone dell'Italia libera, e non vengono sentiti dalle numerose pattuglie che di là passano, a motivo che si trovano a cantare nella terza camera verso la corte di detta osteria. Anche sul corso di Porta Comasina in diverse bettole e vendite d'acquavite si fanno tali riunioni di Barabba, cantando anche essi l'eguale canzone».[7] Una parte importante del manoscritto, inoltre, è dedicata ai testi del melodramma italiano – come, ad esempio, le opere del Rossini, del Bellini, del Verdi – che vennero utilizzati con allusioni patriottiche.[8]

Un insieme ampio e variegato di canzoni e di citazioni che costituisce un ricco corpus di documenti utile anche per analizzare, come viene messo in luce dall'intervento di Marco Salvarani raccolto nel volume,[9] le figure retoriche impiegate per rappresentare

[6] Ivana Pellegrini, *Il manoscritto "Inni e canzoni del Risorgimento 1797-1928" di Palermo Giangiacomi* cit., p. 116.

[7] Archivio di Stato di Milano, Processi Politici, Anno 1853, I.R. Comando militare, busta n. 236, documento n. 124.

[8] Su questi temi si rinvia alle riflessioni presenti in Carlo Piccardi, *Il suono della guerra. La rappresentazione musicale dei conflitti armati*, Milano, il Saggiatore, 2022.

[9] I. Pellegrini, *Il manoscritto "Inni e canzoni del Risorgimento 1797-1928" di Palermo Giangiacomi* cit., pp. 193-200.

la nazione e, più in generale, il movimento risorgimentale.[10] Si ritrovano, infatti, le immagini linguistiche che riprendono i tratti caratteristici del canone risorgimentale presentato da Alberto Mario Banti.[11] L'idea di un'unità nazionale percepita come una comunità parentale, in cui è fortemente presente il tema della fratellanza, dell'esaltazione della figura dell'eroe-martire, del profondo odio contro l'oppressione straniera, sono dei soggetti letterari che consentono, ad ampi strati della popolazione, di immaginare la nazione italiana e di sentirsi partecipe e coinvolta nel processo di unificazione.

Se da un lato la pubblicazione di Ivana Pellegrini costituisce un punto di arrivo di un decennio di lavori d'archivio e di approfondimenti, dall'altra costituisce uno stimolo per avviare nuove piste di ricerca. Gli studi sulla *popular music* hanno permesso un radicale rinnovamento nell'ambito dello studio della canzone.[12] Questo approccio consente di porre al documento canoro nuove domande e di interpretare l'opera di Giangiacomi in un'ottica d'analisi più ampia. A partire da queste correnti storiografiche, l'interesse non è di scoprire solamente "cosa si cantava", ma anche di interrogarsi su chi cantava, sui luoghi di produzione e di diffusione del canto, sul significato dell'esperienza canora, sui vettori di circolazione e sui modi di fruizione e di utilizzazione del testo musicale. Diventa quindi necessario ricostruire il contesto nel quale inserire la canzone e l'atto stesso "di fare musica". Il canto viene considerato, più in generale, come una pratica sociale. Recentemente, infatti, Jacopo Tomatis ha sottolineato che: «più che pensare [alla musica] come un "qualcosa" (o come un corpus di "opere" – concetto pure scivolosissimo), è bene piuttosto rivolgere l'attenzione alle *pratiche musicali* che la riguardano. Come ha spiegato Christopher Small, il significato della musica non sta «negli oggetti, o nelle opere musicali, ma nell'azione, in ciò che la gente fa» con la musica: come la si ascolta, come la si suona e perché, come se ne parla. La musica si comprende meglio come verbo – *to music* – piuttosto che come sostantivo».[13]

Michele Toss

[10] Come sostiene Irene Schrattenecker «il linguaggio è una forma di azione simbolica. Esso non riflette una realtà obiettiva ma la crea […] le immagini linguistiche costituiscono, modellano e semplificano il mondo». Irene Schrattenecker, *Il potere delle immagini. Gli inni patriottici, i canti popolari e le stampe della rivoluzione del 1848,* in Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, *Venezia e l'Austria*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 451-474, p. 455.

[11] Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

[12] Tra le molte opere che si possono citare si segnalano: Richard Middleton, *Studiare la popular music*, Milano, Feltrinelli, 2001; Antonio Fanelli, *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli, 2017; Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019.

[13] Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana* cit., p. 16. Le citazioni di Christopher Small sono contenute in Id., *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown, 1998.